**Zeitschrift:** Genava : revue d'histoire de l'art et d'archéologie

**Herausgeber:** Musée d'art et d'histoire de Genève

**Band:** 60 (2012)

**Artikel:** Trajan et Troie, Diomède et Rome : à propos d'une sculpture du Musée d'art et d'histoire

**Autor:** Matthey, David

**DOI:** https://doi.org/10.5169/seals-728179

**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:** 13.07.2025

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

# Trajan et Troie, Diomède et Rome

## À propos d'une sculpture du Musée d'art et d'histoire

DAVID MATTHEY

LA SCULPTURE DONT IL EST QUESTION ICI EST UNE DES PIÈCES MAÎTRESSES DES COLLECTIONS ANTIQUES DU MUSÉE D'ART ET D'HISTOIRE. ELLE APPARAÎT DANS PLUSIEURS PUBLICATIONS[1] MAIS N'A JAMAIS FAIT L'OBJET D'UNE ÉTUDE COMPLÈTE, TANT IL EST VRAI QUE LES CHAMPS D'INVESTIGATION QU'ELLE OFFRE SONT NOMBREUX ET RICHES. L'OBJECTIF DE CE COURT ARTICLE EST AINSI DE REVENIR SUR CERTAINS POINTS D'ORES ET DÉJÀ ENVISAGÉS PAR LES CHERCHEURS, MAIS AUSSI D'OUVRIR DE NOUVELLES PISTES DE TRAVAIL.

**1** L'empereur Trajan en Diomède. Ostra Vetere, vers 110-115 apr. J.-C. Marbre, haut. 213 cm. MAH, inv. 8938.

Le poids de l'homme repose sur sa jambe droite, tendue; l'autre est fléchie vers l'arrière. Seule la pointe du pied, repliée, touche le sol. Le corps nu, musculeux, légèrement déhanché à droite, est pratiquement de face. La tête, droite, se tourne vers la gauche. Un manteau court, maintenu par une fibule, est drapé sur l'épaule gauche. Il retombe le long du bras, autour duquel il s'enroule. Les deux bras, quelque peu écartés du corps, sont pliés, le gauche davantage que le droit. La main gauche enserre la poignée d'un glaive rangé dans son fourreau. Pointée vers le haut et dirigée vers l'extérieur, l'arme repose sur l'avant-bras. La main droite tenait elle aussi un objet, aujourd'hui perdu, comme le signale un tenon placé le long du pouce tendu[2].

Le visage est dominé par une coiffure formée de mèches ondulées partant de l'occiput et ramenées vers l'avant. Le regard est soutenu par un léger plissement du front et un discret froncement de sourcils. Autour des yeux, paupières inférieures et supérieures sont marquées, de même que pattes d'oies et cernes, peu profondes. L'extrémité du nez, fort, pointe vers le bas. Les joues, pleines, sont mises en évidence par les plis nasaux-labiaux. La bouche, mince, s'abaisse aux commissures des lèvres. Le menton saillant est souligné par les plis du cou. Le tout signale un âge mûr et confère au personnage gravité et dignité.

Corps et tête, malgré la relative petitesse de celle-ci et en dépit d'une cassure au niveau du cou, forment indéniablement une unité. Ce type d'amalgame, où une tête empreinte de réalisme prend place sur un corps idéalisé, est répandu dans la sculpture romaine, surtout à l'époque impériale.

## Découverte et venue à Genève

Jean-Louis Maier a retracé les aléas de la venue de l'œuvre à Genève, à la fin du XIXe siècle, documents d'archives à l'appui[3].

En 1841, sur le site antique d'Ostra Vetere, situé à une trentaine de kilomètres d'Ancône, les membres de la famille Brunetti découvrent notre pièce, au lieu-dit *Le Murracie*. La statue est remarquablement bien conservée: en manquent seulement la partie inférieure, en-dessous des genoux – la partie supérieure du tronc d'arbre, qui assure l'équilibre de l'ensemble, est antique –, une partie du bas de la draperie, et quelques fragments. En 1865, alors propriété de Gregorio Lazzarini de Castignano, la statue se trouve à Bologne, dans l'atelier du sculpteur Salvino Salvini, professeur à l'Académie royale des Beaux-Arts d'Émilie. Le 12 août, on sait qu'elle est examinée – et fort appréciée – par une commission de cette même institution. En 1867, Lazzarini cède la statue, entièrement restaurée, à Gaetano Girotti, de Bologne. En 1880, ce dernier tente à son tour de la vendre, comme le laisse penser, d'après Maier, la publication en brochure, financée par Girotti, d'une lettre de Giovanni Battista Sezanne à son ami, le peintre et professeur Francesco Cogorno, écrite en décembre 1868. La missive dresse un historique de la découverte de l'œuvre et en donne un commentaire élogieux; dans sa forme publiée, elle est agrémentée d'un schéma du site antique indiquant le lieu de trouvaille et d'une photographie de la sculpture. À la mort de Girotti, la statue est entreposée dans le sous-sol de la maison du fils du défunt, Giovanni Mario. C'est là que la voit un citoyen genevois, Louis Franzoni-Beaumont (1856-1932). À son retour à Genève, sur les conseils d'Étienne Duval, il en propose l'acquisition au Musée Rath qui exposait alors la grande sculpture des collections de la Ville. L'accord est donné en 1892: Franzoni, au nom du Conseil administratif de la Ville de Genève, achète ainsi la pièce. En raison d'importants travaux au Rath, la statue n'y est pas exposée avant 1894[4]. Elle demeure dans l'édifice de la place Neuve pendant une quinzaine d'années, pour rejoindre ensuite les collections du Musée d'art et d'histoire à son ouverture, en 1910. Depuis, elle est toujours exposée en belle place. Elle fait aujourd'hui l'objet d'une présentation soignée, non loin des magnifiques portraits de Plotine et d'Auguste, dans la salle des antiquités romaines récemment réaménagée.

En automne 2010, une nouvelle pièce a été versée au dossier. Une équipe du Musée d'art et d'histoire, composée de Marc-André Haldimann, Matteo Campagnolo, conservateurs, et de moi-même, accompagnée d'un vidéaste indépendant, David Richard, s'est en effet rendue sur le site d'Ostra Vetere. Ce déplacement était motivé par un projet de médiation culturelle visant à remonter la piste des provenances de certaines antiquités du musée. En même temps qu'elle renouait des contacts avec les responsables du lieu, l'équipe s'est donc attachée à la réalisation d'un film présentant le site antique et retraçant l'histoire de la venue à Genève de la statue[5]. À l'occasion de notre visite, les archéologues italiens nous ont fait part d'une découverte capitale pour le sujet qui nous occupe. En effet, lors de fouilles récentes sur le site d'Ostra, un fragment sculpté de draperie a été mis au jour dans l'une des couches de remblais du théâtre. Marbre, travail et dimensions correspondent de prime abord à notre œuvre. Cette pièce à conviction de toute première importance devrait évidemment être confrontée directement à notre sculpture avant d'autoriser toute hypothèse; mais si elle correspondait, nous aurions la confirmation que la statue ornait l'un des principaux édifices publics du site, comme le laissait assurément présager sa prestance.

**2** Denier. 112-113 apr. J.-C. Glasgow HCC 169. Tiré de Woytek 2010.

**3** *Aureus*. 112-114 apr. J.-C. Londres, British Museum, BMC 505. Tiré de Woytek 2010.

## Iconographie

### Le portrait : Marcus Ulpius Traianus ou Marcus Ulpius Traianus Pater ?

Depuis sa découverte, le portait a été diversement identifié. C'est tout d'abord l'empereur Trajan lui-même que l'on a reconnu[6]. Georges Nicole a réfuté cette proposition[7], préférant voir dans le personnage un « général ou un fonctionnaire romain », interprétation prudente adoptée depuis par certains[8]. Waldemar Deonna, après s'être lui aussi prononcé pour Trajan, s'est fait l'écho de Vagn Poulsen, qui y voyait Marcus Ulpius Traianus Pater, le père naturel de l'empereur[9]. Se reposant vraisemblablement sur l'autorité de l'archéologue genevois, ses successeurs n'ont pas remis en cause cette identification[10]. Seule Isabelle Rilliet-Maillard a contesté l'avis général[11] : se prêtant au jeu des comparaisons avec d'autres portraits de Trajan, elle reconnaissait l'empereur, sans même évoquer la possibilité d'identifier son père.

Est-il possible de lever l'ambiguïté ? Eu égard aux documents figurés, rien n'est moins sûr. En effet, le père du *princeps* est connu[12] en premier lieu par des monnaies, dont les inscriptions ne laissent pas de doute quant à l'identité du personnage représenté. Ainsi sur les deniers de Glasgow (fig. 2) et du Musée national de Rome[13], émis entre 112 et 113 où, au revers du portrait de Trajan couronné, apparaît l'inscription *DIVVS PATER TRAIANVS* qui entoure un personnage assis sur la *sella curulis*, tenant patère dans une main et sceptre dans l'autre. Signalons encore les *aurei* du British Museum[14] (fig. 3), frappés entre 112 et 114, dont les revers portent, cette fois-ci, les portraits de profil de l'homme, accompagnés de la même légende. En se basant sur ces représentations, les commentateurs ont reconnu notre personnage sur les portraits sculptés du Louvre (fig. 4), du Cabinet des Médailles, du Capitole et de Belgrade[15].

L'examen de ces documents nous semble toutefois interdire toute certitude. Ils présentent certes des ressemblances avec notre œuvre, mais leur premier point commun, la maigreur du visage[16], est bien loin de caractériser le portrait de Genève. En tout état de cause, la prudence est de mise car, comme le souligne Kate de Kersauson à propos du portrait du Louvre : « le style de l'œuvre est rude comme il convient à une image de soldat ; on y perçoit cependant l'influence des portraits de Trajan, et pas seulement dans la disposition des cheveux et la composition des traits du visage – il y a une ressemblance entre le père et le fils – mais aussi dans le traitement linéaire de l'œuvre, conçue comme un masque vivant placé sur un crâne cubique, reflet de l'image impériale, plus qu'affirmation d'une personnalité indépendante, comme cela aurait pu se faire hors des ateliers officiels »[17].

Et les portraits de Trajan ? Notons d'emblée qu'eux-mêmes ne sont pas sans poser divers problèmes aux archéologues[18]. Sans reprendre les parallèles proposés par Rilliet-Maillard, nous nous tournerons vers plusieurs effigies de l'empereur qui, même si elles trahissent des divergences avec la statue de Genève, présentent également d'indéniables ressemblances : ainsi le portrait du Louvre (fig. 4)[19] où la chevelure, comme d'autres éléments – menton saillant, travail autour des yeux – est similaire. Dans la même perspective, trois portraits de Copenhague[20] méritent mention ; eux aussi entretiennent certains rapports avec notre œuvre. Dans la typologie des portraits de Trajan, ces documents appartiennent au groupe des *Decennalia* – allusion aux festivités en l'honneur des dix ans de règne du *princeps* –, attesté de 108 à la fin du règne de l'empereur. Oserons-nous insérer notre portrait dans cette série ?

**4** Buste du père de Trajan (?). Provenance inconnue, vers 110-115 apr. J.-C. Marbre, haut. du buste : 69 cm. Musée du Louvre, inv. MA 1252.

PAGE DE DROITE
**5** *Diomède*. Cumes, copie romaine d'un original du 3e quart du Ve s. av. J.-C. Marbre, haut. 177 cm. Naples, Musée National, inv. 144978.

## Le *Diomède* de Crésilas

À propos du corps de notre statue, Chamay et Maier ont parlé d'une « inspiration libre » du *Diomède* de Crésilas, sculpteur originaire de Crète, officiant à Athènes dans le troisième quart du Ve siècle av. J.-C.[21]. Le *Diomède* est connu par plusieurs copies, dont les plus fameuses sont celles de Cumes, au Musée de Naples (fig. 5)[22], et à la Glyptothèque de Munich (fig. 6)[23]. Le héros de Crésilas a aussi été reconnu sur les vases, dont l'amphore panathénaïque de Naples, découverte à Ruvo, et sur une série de pierres gravées[24]. Crésilas avait représenté le héros alors qu'il venait de dérober, en compagnie d'Ulysse, le « Palladion », statuette sacrée d'Athéna abritée dans le sanctuaire de la déesse, à Troie. Ce rapt constituait l'une des conditions *sine qua non* pour que la cité tombe aux mains des Grecs. Les documents figurés qui reflètent l'œuvre de Crésilas montrent un jeune homme nu, au corps athlétique, le poids sur la jambe droite, l'autre fléchie, légèrement déhanché à droite. La tête du héros, au menton rentré, est ornée d'une barbe fine et porte les oreilles tuméfiées – signe de son excellence à la lutte. Elle se tourne vers la gauche. Son épaule gauche est drapée dans un court manteau ; quelques copies conservent également le baudrier, insigne martial par excellence et allusion certaine à la remise de ce trophée à Diomède par Achille, à la suite de sa victoire lors des jeux funéraires en l'honneur de Patrocle (*Iliade*, XXII). Dans la main droite, Diomède brandissait son épée, alors que la gauche arborait le fameux talisman. Crésilas avait ainsi représenté le héros qui, une fois le rapt commis, apparaissait dans un des derniers mouvements de sa course, de retour dans son camp et prêt à défendre son butin. Jean-Marc Moret, citant Furtwängler, a parfaitement décrit le moment représenté[25] : « En fuite avec le Palladion, le Diomède de Crésilas suspend brusquement sa marche et se retourne ; la tête baissée, le menton tendu vers l'épaule, il flaire, littéralement, le danger, attentif à chaque bruit et à chaque mouvement ».

La comparaison de notre sculpture avec les copies du *Diomède* de Crésilas est éloquente : attitude, pondération,

rotation de la tête, manteau sur l'épaule gauche, tous ces éléments sont communs. Et ce n'est pas tout. À y regarder de plus près, en effet, le type du *Diomède* de Crésilas a été adopté par un nombre important des plus hauts dignitaires de Rome[26], à commencer par Auguste lui-même. Les empereurs s'en sont également emparés, de Trajan à Alexandre Sévère (fig. 7), en passant par Hadrien et Antonin le Pieux[27]. Caterina Maderna a relevé que ces statues présentaient deux changements majeurs par rapport au *Diomède* de Crésilas : d'une part, une frontalité accentuée du corps, d'autre part, la tête relevée[28]. Dans cette perspective, la sculpture de Genève ne fait assurément pas exception. Ainsi, plus que d'une « inspiration libre », pour reprendre l'expression précitée, on dira que notre statue s'inscrit dans une solide tradition iconographique, attestée qui plus est dans l'imagerie des plus hautes sphères du pouvoir romain[29].

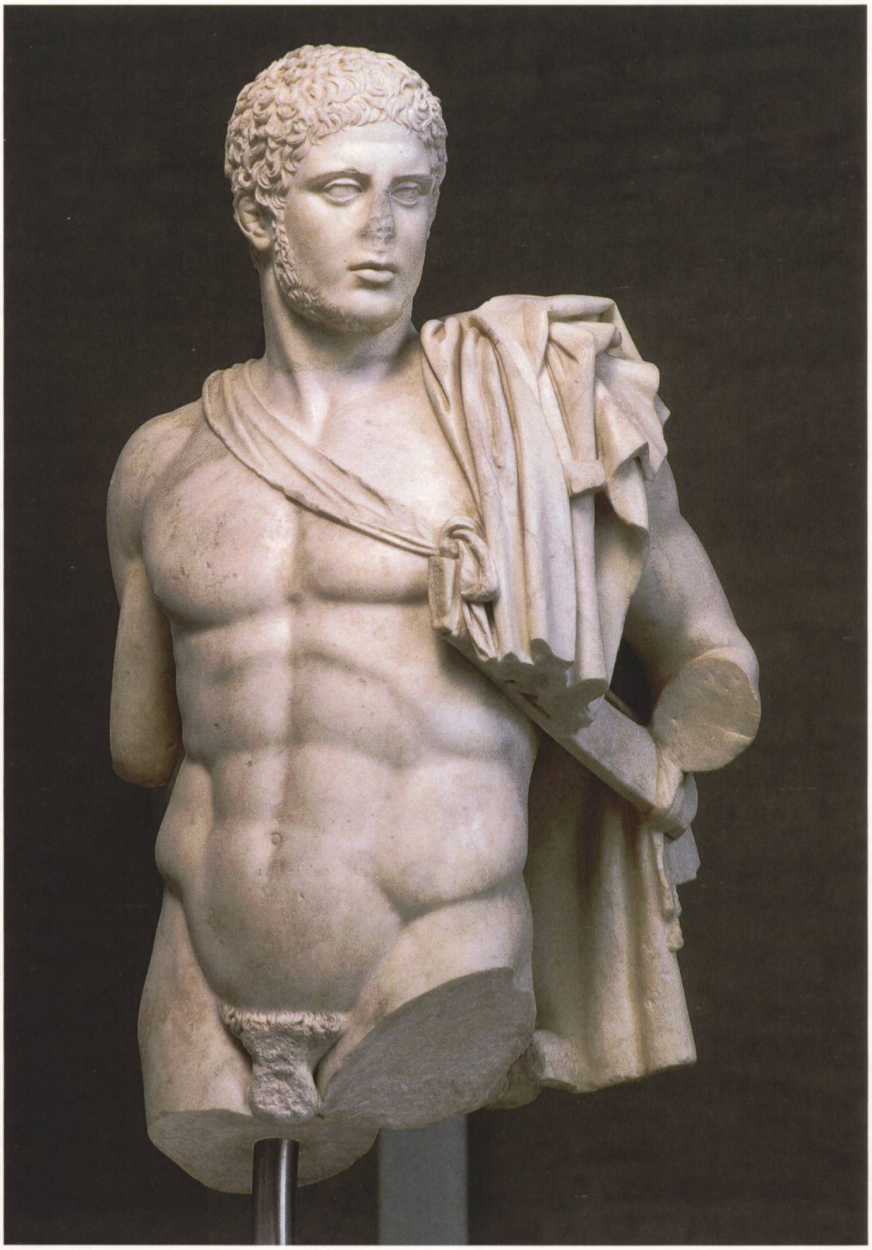
## Le glaive retourné

Indépendamment du manteau court[30], en l'occurrence le *paludamentum* qui, de toute évidence, met en exergue le pouvoir militaire de l'empereur – comme le baudrier sur certaines répliques –, le glaive retourné sur l'avant-bras gauche est récurrent sur les reflets du *Diomède* de Crésilas[31], qui portait le Palladion à cet emplacement. L'absence systématique de l'effigie, sur les copies, est tout sauf anodine. L'orientation du glaive est, à cet égard, significative : axée vers l'extérieur, l'arme est placée exactement comme la statuette sur le bras de Diomède. Que signifie donc le motif et, plus précisément, le remplacement de l'idole par l'épée ?

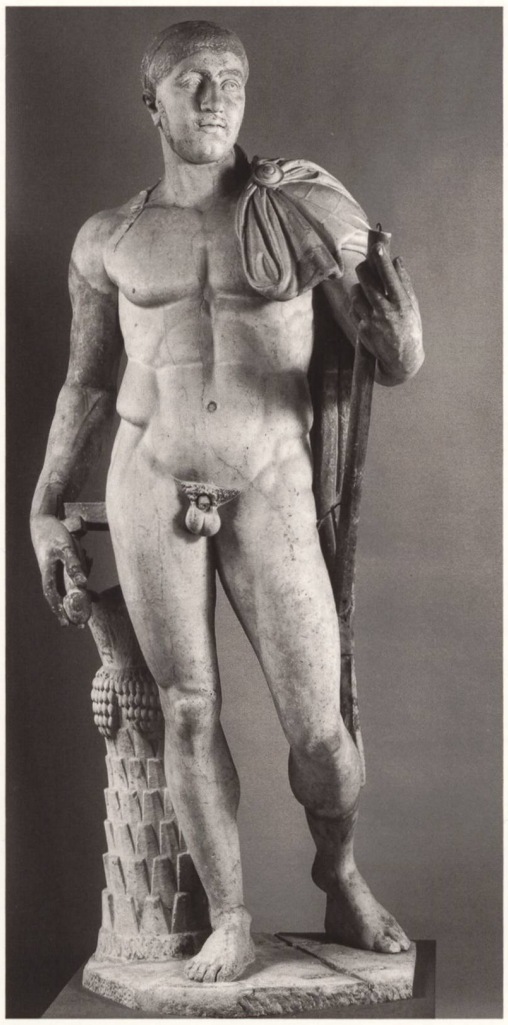
À cette étape de l'enquête, un détour par les sources littéraires s'impose. À propos du Palladion tout d'abord. Les textes témoignent en effet du rôle crucial que l'effigie joue à Rome[32]. Abritée dans le temple de Vesta, comme le signalent par exemple Ovide (*Fastes*, 433-436) ou Tite-Live (*Histoire romaine* 26, 27, 14), elle figurait aux côtés des autres *sacra* assurant la préservation de Rome[33]. Quand il y fait allusion, alors qu'il évoque le sauvetage de l'idole par le grand pontife Lucius Metellus, Cicéron en parle comme d'un « gage de salut » et d'un « protecteur de l'Empire » (*Plaidoyer pour Scaurus* 48, 4). Ailleurs, il assure que le salut de la statuette assurera celui de Rome (*Philippiques* 11, 10, 2). Et Diomède ? Quel lien entre Rome et lui ? À en croire les sources antiques, confortées par les témoignages délivrés par les documents figurés, le héros serait le fondateur d'un certain nombre de villes en Italie, en particulier sur la côte adriatique et dans le sud de la Péninsule. On ignore à quel moment cette tradition mythologique s'est fixée, mais elle est assurément en place quand Rome affronte Carthage, au IIIe siècle av. J.-C. Et on peut aller plus loin dans ce contexte. En effet, l'une des traditions

dominantes[34] de la venue du Palladion à Rome rapporte que c'est Diomède lui-même qui en a été le protagoniste, en restituant la figurine sacrée à Énée[35], fondateur légendaire de la Ville éternelle. Ainsi chez Silius Italicus, auteur du Ier siècle de notre ère (*Guerre punique*, XIII, 51-78) : « Fils d'Anchise [...] unissons nos mains désarmées, voici la déesse qui recevra nos serments », chez Solin, (*Recueil de curiosités* II, 14) : « Énée [...] reçut de Diomède le Palladium », aux IIIe-IVe siècles, ou encore chez Procope, au VIe (*Histoire de la guerre contre les Goths*, XV, 2) : « On dit que Diomède y conféra avec Énée fils d'Anchise, et qu'il lui donna par ordre de l'Oracle, l'image de Pallas, qu'il avait enlevée avec Ulysse du milieu de Troie durant le siège ».

Au vu de ce qui précède, le remplacement d'attribut sur les répliques impériales du *Diomède* de Crésilas trouve une explication. Le Palladion, nous l'avons vu, était conservé dans le temple de Vesta, aux côtés d'autres objets sacrés. Comme le rappelle Denys d'Halicarnasse (*Antiquités romaines* II, 66, 3), ceux-ci sont : « interdits à la plupart des gens et [...] seuls les vierges et les pontifes [en] ont connaissance ». De son côté, Plutarque (*Vie de Camille*, 20) parle de « choses sacrées,



**6** *Diomède*. Provenance inconnue, copie romaine d'un original du 3e quart du Ve s. av. J.-C. Marbre, haut. 102 cm. Munich, Glyptothèque, inv. 303.



placées dans l'intérieur du temple, que les vierges [...] vestales ont seules la liberté de voir». Dans le même passage, signe du secret entourant l'idole d'Athéna, il fait état d'un «bruit commun» quant à sa présence en ces lieux. Dans ces circonstances, le Palladion, objet auréolé de mystère s'il en est, ne pouvait pas être montré aux yeux de tous sans qu'une sorte de «sacrilège»[36] soit commis. En outre, en le remplaçant par l'épée, l'empereur ne se faisait plus représenter comme celui qui avait dérobé jadis le Palladion, mais bel et bien comme celui qui le protégeait et, par là même, veillait sur l'Empire[37].

## En guise de conclusion

En 115 de notre ère, la ville d'Ancône dédie un arc monumental à l'empereur Trajan. L'inscription précise que c'est notamment pour les travaux dans le port de la cité, financés par les fonds du *princeps* lui-même (*EX PECVNIA SUA*), que l'ouvrage est élevé. Ne serons-nous pas tentés de croire qu'à une trentaine de kilomètres de là, à l'intérieur des terres, la cité d'Ostra rendait un hommage similaire à son empereur, en faisant de lui un nouveau Diomède, en le célébrant comme un héros, fondateur, bâtisseur, et peut-être, surtout, comme le premier garant du salut de Rome? |

**7** Alexandre Sévère. Naples, IIIe s. apr. J.-C. Marbre, haut. 3,79 m. Naples, Musée National, inv. 5993.

Notes

1 Nicole 1914, col. 11, n° 1903; Deonna 1924, pp. 106-108, n° 131; Rilliet-Mailllard 1978, pp. 46-49, n° 14; Chamay *et al.* 1982, p. 243, pl. 55, 55a, 55b; Maier 1982; Chamay/Maier 1989, pp. 13-14, n° 14, pl. 25-26; Maderna 1988, pp. 57-58 et p. 201, cat. D 6.

2 Sur ce détail qui, curieusement, intrigua Nicole (il y voyait une difformité): Deonna 1914.

3 Maier 1982.

4 Voir à ce sujet l'article du *Journal de Genève* du 17 août 1894, signé par Al.-St. Van Muyden. À propos des années 1892-1894, voir également les *Comptes rendus de l'Administration municipale de la Ville de Genève* de l'année 1892 (p. 84), 1893 (p. 69) et 1894 (p. 85). Consulter: http://www.ville-ge.ch/archives/.

5 Celui-ci est à la disposition du public, en salle; il apparaîtra courant 2013 dans une application numérique dédiée à la collection romaine, déployée sur tablettes tactiles interactives.

6 Par ex.: Sezanne 1880, p. 4: «*l'Imperatore Traiano sotto le bellicose forme di Marte*»; Deonna 1908, p. 172: «Statue de Trajan».

7 Nicole 1914, col. 11.

8 Dähn, p. 106, n° 82; Maderna 1988, p. 201.

9 Deonna 1950, col. 2. Cf. Piccard 1952, p. 322.

10 Babelon 1962, p. 53; Maier 1978, p. 83 et p. 86, note 5, accepte l'identification au père du *princeps*. De même Chamay *et al.* 1982, p. 243; Chamay/Maier 1989, pp. 13-14.

11 Rilliet-Maillard 1978, *loc. cit.*

12 *RE* Suppl. 10, col. 1033-1035, s. v. «M. Ulpius Traianus» [Gross]; *EAA* VII, pp. 965-966, s. v. «Traiano Padre» [Gross].

13 Woytek 2010, p. 393, n° 401a et b, pl. 84.

14 Woytek 2010, p. 396, n° 407, pl. 85.

15 Louvre: Kersauson 1996, pp. 98-99, cat. 37; Cabinet des Médailles: Babelon 1962, pl. VII; Capitole: Budde 1966, p. 75, fig. 15-16; Belgrade: Budde 1966, fig. 4, 5 et 11.

16 Babelon 1962, p. 53, note par ailleurs un front bas et carré, caractéristiques absentes de notre tête.

17 Kersauson 1996, p. 98.

18 Voir par exemple: Fittschen 1997, p. 816; Traversari 1998, p. 163.

19 MA 1154: Kersauson 1996, pp. 80-83, cat. 29. Voir aussi MA 4861: Kersauson 1996 pp. 86-87, cat. 31.

20 Poulsen 1974, respectivement: cat. 543a (I.N. 2571): vol. II/1, pp. 63-64, n° 34, vol. II/2, pl. LV-LVII; cat. 671 (I.N. 1723): vol. II/1, pp. 66-67, n° 37, vol. II/2, pl. LXIII-LXIV; cat. 673 (I.N. 1477): vol. II/1, pp. 67-68, n° 38, vol. II/2, pl. LXV.

21 Sur le Diomède de Crésilas: Furtwängler 1893, pp. 311-325; Boardman, p. 402, n° 38; Landwehr 1992, dont la thèse est réfutée par Moret 1997, pp. 201-214. Cf. Rolley 1999, pp. 42-43 et 149-152, qui suit malgré tout Landwehr.

Suite des notes

22 Fuchs 1979, p. 91, fig. 83.
23 Vierneisel-Schlörb 1979, pp. 79-99, pl. 38-46.
24 Vase H 3235, du groupe éponyme : Moret 1975, pl. 32-33 ; pierres gravées : Moret 1997, cat. n^os 55, 113, 123, 290. Voir aussi l'empreinte de Délos (inv. 75/1517 Bb (3)) : Moret 1997, p. 214 et fig. 27.
25 Moret 1997, pp. 212-213.
26 À l'époque hellénistique déjà, le type de Crésilas est repris (Moret 1997, p. 208, note 91. Cf. Landwehr 1992, à propos d'une effigie de Juba II en Diomède). Cf. Moret 1997, p. 214.
27 Auguste : Vatican, Sala a Croce Greca, n° 565 ou n° 181 : Niemeyer 1968, pp. 62 et 108, n° 100, pl. 36 ; Maderna 1988, pp. 199-200, cat. D 4, pl. 18/3. Alexandre Sévère : Naples, Musée National 5993 : Maderna 1988, pp. 207-208, cat. D 16, pl. 21/3. Hadrien : Tunis, Bardo Musée Alaoui n° C 932 : Niemeyer 1968, p. 62 et pp. 108-109, n° 101, pl. 37/1. Voir aussi Vaison la Romaine, Musée Municipal : Niemeyer 1968, pp. 62 et 110, n° 110, pl. 41 ; Maderna 1988, pp. 201-202, cat. D 7, pl. 20/2. Antonin le Pieux : Rome, Musée National, jadis Musée des Thermes, inv. 135.845 : Maderna 1988, p. 216, cat. UD2.
28 Maderna 1988, pp. 59-60 ; Moret 1997, p. 213.
29 Maderna 1988, p. 56 « *Das statuarische Schema des Diomedes Cumæ-München wurde … überaus häufig für Portraitstatuen verwundet und gehört zu den beliebsten Übernahen eines griechischen Meisterwerkes für römischen statuarische Idealporträts* ».
30 Maderna 1988, pp. 60-61.
31 Sur une quinzaine de copies : Maderna 1988, pp. 62 et 75.
32 Gross 1935, pp. 69-95, Maderna 1988, pp. 70-73 ; Moret 1997, pp. 281-294.
33 Gross 1935, pp. 117-125.
34 Ovide, dans les *Fastes*, vv. 433-436, cristallise la problématique : « Fut-ce par le gendre d'Adraste [Diomède], par l'expert en ruses Ulysse, ou par le pieux Énée – la tradition veut que l'effigie a été enlevée. S'il y a incertitude sur l'auteur, la statue appartient à Rome : elle est sous la protection de Vesta qui voit tout grâce à sa lumière perpétuelle ». Sur ces différentes traditions : Assenmaker 2010.
35 Ainsi dans l'*Énéide*, Diomède refuse de se battre contre Énée (Virgile, *Énéide*, XI, 225-295). Sur la « réhabilitation » de Diomède à l'époque augustéenne et dans l'épopée en question : Assenmaker 2010.
36 Le terme est de Maderna 1988, p. 75.
37 Voir Maderna 1988, *passim*, en particulier pp. 74-76.


## ADRESSE DE L'AUTEUR

David Matthey, médiateur culturel, Musée d'art et d'histoire, Genève, david.matthey@ville-ge.ch



## REMERCIEMENTS

Je remercie mon professeur, Jean-Marc Moret, pour ses relectures et ses suggestions.


## BIBLIOGRAPHIE


**Assenmaker 2010**. Pierre Assenmaker, « La place du Palladium dans l'idéologie augustéenne : entre mythologie, religion et politique », in : Baglioni Igor (a cura di), *Storia delle religioni e archeologia : discipline a confronto*, Rome 2010, pp. 35-64.

**Babelon 1962**. Jean Babelon, « Note sur un buste de Trajan Père conservé au Cabinet des Médailles », *Revue des Études anciennes* LXIV, 1962, pp. 47-53.

**Boardman 1986**. John Boardman, s. v. « Diomedes I », in : *Lexicon iconographicum mythologiæ classicæ*, III, 1986.

**Budde 1966**. Ludwig Budde, « Die Bildnisse des Marcus Ulpius Traianus Pater », *Pantheon* XXIV/2, 1966, pp. 69-77.

**Chamay *et al.*1982**. Jacques Chamay *et al.*, *Le monde des Césars*, Genève 1982.

**Chamay/Maier 1989**. Jacques Chamay et Jean-Louis Maier, *Art romain. Sculptures en pierre du Musée de Genève*, Mainz am Rhein 1989.

**Dähn 1973**. Avelke Dähn, *Zur Ikonographie und Bedeutung einiger Typen der römischen männlichen Porträtstatuen*, Marburg/Lahn 1973.

**Deonna 1908**. Waldemar Deonna, « Marbres antiques des collections de Genève », *Revue archéologique* 1908, pp. 153-173.

**Deonna 1914**. Waldemar Deonna, *Études d'archéologie et d'art*, Genève 1914, pp. 46-49.

**Deonna 1924**. Waldemar Deonna, *Catalogue des sculptures antiques*, Genève 1924.

**Deonna 1950**. Waldemar Deonna, « Portraits romains », *Musées de Genève* 7, 1, janvier 1950.

***EAA* VII**. *Enciclopedia dell arte antica*, vol. VII, Rome 1966.

**Fittschen 1997**. Klaus Fittschen, « Traiano », in : *Enciclopedia dell'arte antica, Suppl. 2*, Rome 1997, vol. V, pp. 816-818.

**Fuchs 1979**. Werner Fuchs, *Die Skulptur der Griechen*, Munich 1979².

**Furtwängler 1893**. Adolf Furtwängler, *Meisterwerke der griechischen Plastik*, Leipzig-Berlin 1893.

**Gross 1935**. Karl Gross, *Die Unterpfänder der römischen Herrschaft*, Berlin 1935.

**Kersauson 1996**. Kate de Kersauson, *Catalogue des portraits romains. Tome II. De l'année de la guerre civile (68-69 après J.-C.) à la fin de l'Empire*, Musée du Louvre. Département des Antiquités grecques, étrusques et romaines, Paris 1996.

**Landwehr 1992**. Christa Landwehr, « Juba II. als Diomedes ? », *Jahrbuch des Deutschen archäologischen Instituts* 107, 1992, pp. 103-124.

**Maderna 1988**. Caterina Maderna, *Iuppiter, Diomedes und Merkur als Vorbilder für römische Bildnisstatuen*, Heidelberg 1988.

**Maier 1982**. Maier Jean-Louis, « Les aventures modernes d'un ‹ général › antique », *Genava* n.s. XXX, 1982, pp. 83-86.

**Moret 1975**. Jean-Marc Moret, *L'Ilioupersis dans la céramique italiote*, Rome 1975.

**Moret 1997**. Jean-Marc Moret, *Les pierres gravées représentant le rapt du Palladion*, Mainz am Rhein 1997.

**Nicole 1914**. Nicole Georges, *Sculptures grecques et romaines du Musée de Genève*, Genève 1914.

**Niemeyer 1968**. Hans Georg Niemeyer, *Studien zur statuarischen Darstellung der römischen Kaiser*, Monumenta artis 7, 1968.

**Piccard 1952**. Charles Piccard, « Chronique de la sculpture étrusco-latine (1940-1950) », *Revue des Études latines* 30, 1952, pp. 318-372.

**Poulsen 1974**. Vagn Poulsen, *Les portraits romains, vol. II : De Vespasien à la Basse Antiquité*, Copenhague 1974.

**Rilliet-Maillard 1978**. Isabelle Rilliet-Maillard, « Les portraits romains du Musée d'art et d'histoire », *Genava* n.s. XXVI, 1978, pp. 5-79.

***RE* Suppl. 10**. *Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, Supplément 10, Stuttgart 1965.

**Rolley 1999**. Claude Rolley, *La sculpture grecque. 2. La période classique*, Paris 1999.

**Sezanne 1880**. Giovanni Battista Sezanne, *Sovra una statue dell'Imperatore Traiano rinvenuta tra'ruderi dell'antica Ostra*, Bologne 1880.

**Traversari 1998**. Gustavo Traversari, « Il ritratto aulico e privato in età traianea », in : Grigore Arbore Popescu (dir.), *Traiano ai confini dell'Impero*, Milan 1998, pp. 163-165.

**Vierneisel-Schlörb 1979**. Barbara Vierneisel-Schlörb, *Glyptothek München. Klassische Skulpturen*, Munich 1979.

**Woytek 2010**. Woytek Bernhard, « Die Reichsprägung des Kaisers Traianus (98-117) », Moneta Imperii Romani 14, Vienne 2010.


## CRÉDIT DES ILLUSTRATIONS

MAH, Genève, B. Jacot-Descombes (fig. 1).
Tirée de Woytek 2010, pl. 84 (fig. 2) ; pl. 85 (fig. 3).
Musée du Louvre, Dist. RMN / Département des Antiquités Grecques Étrusques et Romaines (fig. 4).
Musée Archéologique de Naples, L. Spina, su concessione del Ministero per i Beni e le Attività culturali – Soprintendenza Speciale per i Beni Archeologici di Napoli e Pompei (fig. 5, 7).
Munich, Glyptothèque, R. Kühling (fig. 6).


## SUMMARY

### Trajan and Troy, Diomedes and Rome

One of the centrepieces of the Musée d'Art et d'Histoire's Roman collection is the Imperial period statue listed as number 8938 in the museum inventory. This sculpture, composed of a realistic portrait placed on an idealised body, offers numerous possible fields of investigation, beginning with the context of its discovery and the identity of the subject. Long thought to be the father of Emperor Trajan, a closer look reveals that it could be the Princeps himself. Similarly, the statue of Diomedes by Kresilas has been evoked with regard to the body of the Geneva sculpture. This theory can surely be pursued further, especially as several emperors have used that very model. On Kresilas' original, Diomedes is represented with the just-stolen "Palladium" statuette of Athena in Troy, the theft being the indispensable condition for the fall of the city. The Roman copies of Kresilas' Diomedes carry an upturned sword in place of the statuette. Considering the crucial importance played by the Palladium in guaranteeing the safety of Rome, could it not be that the Trajan in Geneva, and the statues of the other emperors held in museums elsewhere, were represented as the protectors of the idol and, therefore, of the Empire ?