

Analyse stylistique de quelques scènes du temple d'Esna

Déborah Moine-Bianchi † *

Docteur en archéologie antique de l'Université Libre de Bruxelles, collaboratrice scientifique de l'Université Catholique de Louvain, Belgique

S'IL NE FAUT PLUS présenter le temple d'Esna, l'étude de ses reliefs mérite néanmoins un bilan, voire un nouveau regard. Les particularités du temple ont influencé la conception de son décor. Cet édifice, inachevé, se résume à une gigantesque salle hypostyle. La décoration est donc répartie pour le faire fonctionner symboliquement comme un temple « complet »¹.

Le programme iconographique a été réalisé sur une très longue période, des Lagides, aux Césars du Bas Empire. Cette caractéristique est précieuse pour l'étude de la stylistique : évolution, particularité propre à chaque période et écoles de style peuvent se manifester.

L'analyse de quelques reliefs permettra de vérifier ces théories.

La façade ptolémaïque

Il s'agit du mur nord et de la zone la plus ancienne du temple. Ptolémée VIII y est figuré présentant le signe de la campagne à Khnoum et à sa parèdre [fig. 1].

Cette offrande a souvent pour récipiendaires les divinités tutélaires du temple. La zone liturgique et par extension le pays leur sont présentés afin qu'ils accordent leurs bienfaits au roi pieux. Le pharaon porte les *regalia* souvent associées à ce don : double couronne et pagne *shendyt*.

Certains détails stylistiques sont typiques d'Esna et survivront à travers les différentes périodes de décoration. Ainsi, le personnage présente une oreille en forme de coquillage, un cou court, de longs bras très fins qui vont en s'atrophiant vers le poignet, des mains aux doigts effilés, sans pouce détaillé, des épaules rondes, un coude en parabole, avec l'articulation de l'humérus et du bras rendue en angle aigu, un ventre légèrement ballonné, une rupture de la ligne de contour pour suggérer le massif fessier, une carrure rectangulaire, un angle pour suggérer le genou et le mollet (on observe cela à même époque à Dendérah).

* Déborah Moine-Bianchi (1981-2017) nous a fait l'honneur de déposer l'un de ses derniers travaux dans notre revue. Elle avait soutenu en 2013, à l'Université libre de Bruxelles, une thèse sur les représentations des Julio-Claudiens en Égypte. Membre de plusieurs associations en Belgique, elle était fort appréciée du grand public pour ses exposés sur Cléopâtre et la période gréco-romaine de l'Égypte.

¹ Sur le fonctionnement symbolique du temple, voir S. SAUNERON, *L'écriture figurative dans les textes d'Esna*, Esna VIII, Le Caire, 1982. Sur les fouilles, voir <http://www.ifao.egnet.net/ifao/recherche/rapports-activites/>, rapports des activités de l'IFAO mis en ligne.

Si l'on compare cette scène avec celles d'époque romaine, on constate une certaine continuité dans le style. Les détails énumérés ci-dessus se retrouvent dans les représentations des Césars. Néanmoins, chez ces derniers, le dessin est plus anguleux, en particulier à l'époque julio-claudienne.



Fig. 1. Ptolémée VIII offre le signe de la campagne. Mur nord.

La montée au trône

À l'angle nord et à l'angle sud, des reliefs montrent l'empereur dans une scène de montée au trône [fig. 2-3]. Les occurrences de ce thème se limitent durant l'époque romaine à la Haute et à la Moyenne Égypte. Le souverain ici représenté est Domitien. Il porte une tiare composée d'un disque encadré d'*uræi* et de plumes d'autruche, coiffe fréquente dans ce type de scène. Il sort du palais et marche vers Mehyt, un prêtre *sem* le précédant. La divinité accueillant le pharaon n'est pas conservée au sud. On remarquera que la déesse, léonine, est orientée vers les points géographiques du désert. Le hiérogammate a donc respecté la grammaire du temple liée au mythe de la Lointaine ².

La représentation de Domitien présente des coudes en angle aigu, la saignée du bras très marquée, les épaules rondes et la chair de l'avant-bras rendue par volumes. Ces caractéristiques se retrouvent très souvent à l'époque romaine à Esna, en particulier le rendu anguleux des articulations. Les jambes un peu raides, avec le genou à peine rendu et le volume de la cuisse indiqué sont, quant à eux, des détails que l'on retrouve fréquemment en Haute Égypte.

Sous Domitien, il y a une procession de génies économiques. Ce thème est particulièrement récurrent sous le règne d'Auguste (Temple d'Opet, Dendour) mais va en se raréfiant dans les règnes suivants.

² Serge Sauneron remarque que Menhyt agit fréquemment en lieu et place de Neith ou de Ouadjet à Esna. Si c'est le cas ici, l'autre scène montrerait plus volontiers une déesse liée à la couronne rouge.



Fig. 2. Sortie du pharaon du palais, angle sud.



Fig. 3. Sortie du pharaon du palais, angle nord.

Le sacrifice de l'oryx

Le mur sud, côté ouest, est décoré des thèmes rarement représentés à l'époque romaine : le pharaon tuant la tortue (avatar de Seth) ou sacrifiant l'oryx. Ce sont des scènes apotropaïques que l'on trouve souvent sur les pylônes des temples (Philae). À Esna, vu la morphologie du temple, la scène se trouve sur le mur extérieur sud, à l'ouest. On a gardé la disposition de la scène à l'extérieur ; sur un mur doté d'une porte afin de conserver sa valeur apotropaïque. Le pharaon, ici l'empereur Domitien, porte le *pschent* et sacrifie l'oryx³ devant Tefnout (donc

³ Sur ce sacrifice, voir Ph. DERCHAIN, *Le sacrifice de l'oryx*, Bruxelles, 1962.

une déesse cosmique) [fig. 4]. Ce type d'antilope symbolise les forces du chaos que le pharaon doit repousser afin de maintenir le système de fonctionnement du monde. Le biotope de cet animal, le désert, est souvent perçu comme le *noun*, chaos primordial entourant l'univers.

La scène est intéressante car elle est présente sur des *ægyptiaca* telle la *Mensa Isiaca* [fig. 5]. Comme sur cet objet, le roi maintient la bête par les cornes mais le rendu est un peu moins « naturaliste » : l'acte d'abattage est suggéré par un couteau à peine posé sur le cou de l'animal.



Fig. 4. Sacrifice de l'oryx : Esna.



Fig. 5. Sacrifice de l'oryx : Mensa Isiaca.

Des scènes récurrentes

Parmi les scènes d'Esna, on retrouve des thèmes répandus dans sa zone géographique : la purification et l'offrande de la cruche *khenem* [fig. 6].

Tibère purifié par Thot et Harsîésis devant Menhyt est représenté au mur d'entrecolonnement, Sud, scène 3, façade de la salle hypostyle. Il y a des traces de polychromie rouge et bleue au dessus de l'image ⁴.

Ce type de scène de purification est fréquent dans de nombreux temples d'époque romaine en particulier en Basse Égypte dans le Dodécaschène.

Ces occurrences sont-elles dues à une « mode théologique », ou à un motif de cahiers de modèles circulant dans le pays ou encore un atelier itinérant ? ⁵



Fig. 6. Mur sud externe, scène 3.

Le personnage présente un petit menton rond, une petite bouche et des arcades sourcilières arrondies, détails que l'on retrouve souvent sur les représentations de Tibère. Les gestes sont assez figés et les articulations peu représentées. Le relief est peu saillant, entouré d'une profonde et large ligne de contour. Le ventre est un peu gras, les doigts sont longs et les épaules rondes. L'oreille est placée plus haut que nature. Ces caractéristiques se retrouvent souvent dans les images d'Esna. Le mollet et le genou sont rendus avec beaucoup de soin par des nuances de volume. Ces « jeux » rendant la chair du personnage sont également visibles sur l'abdomen, la joue et au niveau de la carrure, on observe souvent cela en Haute Égypte.

Les orteils sont détaillés, dotés d'ongles (détail que l'on retrouve souvent en Moyenne et Haute Égypte), la voûte plantaire est indiquée, le genou rendu par un angle (courant en Haute

⁴ J.-Cl. GRENIER, « Notes sur l'Égypte romaine (I, 1-7) », *ChronEg* LXIII/125, 1988, p. 57-59.

⁵ G. Andreu-Lanoë (éd.), *L'art du contour. Le dessin dans l'Égypte ancienne. Exposition du 19/4 au 22/7/2013, Musée du Louvre*, Paris, 2013.

Égypte sous les Julio-Claudiens) et la malléole du pied a été représentée (avec moins de succès que pour la représentation de Domitien dansant).

Tibère porte une sorte de calotte, d'où retombe un fanon, qui coiffe souvent les deux premiers Césars, en particulier en Haute Égypte et dans ce type de scène. Le tombé de l'étoffe du fanon est très bien rendu. Cet ornement est courant chez les Lagides, Auguste et Tibère puis se raréfie. L'empereur est vêtu du pagne à queue de taureau, souvent porté dans le contexte de la purification. Il porte un pectoral garni de granulations sur les bords, bijou souvent représenté à Esna.

Notons que la jambe droite de l'empereur est taillée en haut relief et non pas entourée d'une ligne de contour. Faut-il y voir un emprunt à l'iconographie romaine ? Les parties de membres inférieurs rendues de cette façon sont souvent observables en Haute Égypte.

Thot et Horus, portant des vases *hesi* d'où jaillissent des signes *ankh*, sont représentés debout sur des estrades. Derrière Horus, se tient la déesse-lionne Mehyt. Les divinités léonines, redoutables, venues du désert (ce qui explique la représentation côté sud), apparaissent souvent dans les entrées de temple, (rôle de protection) alors que leur forme apaisée, Hathor et ses avatars, apparaît à l'intérieur, comme c'est le cas ici. Une autre scène de la paroi sud joue sur la même thématique : Domitien (ou Trajan, l'état de conservation des cartouches empêche de trancher) est représenté entre Khnoum et Horus. Ce dernier lui tend un signe *ankh* au niveau des narines. Derrière Horus, se tient Neith, dont la coiffure est mutilée. Il y a donc un certain suivi de la part des Antonins vis-à-vis du programme de décoration débuté sous les Julio-Claudiens. Le relief de Tibère serait le pendant de ces scènes de purification du mur sud et de couronnement au mur nord. On retrouve les mêmes attributs : les deux maîtresses, le *pschent*, l'idée d'héritage légitime incarnée par le dieu-fils.

Des scènes rares...

Les reliefs d'Esna comptent des scènes fréquentes à l'époque classique ou ptolémaïque mais raréfiées à l'époque romaine.

Sur une des colonnes de l'hypostyle, la dix-septième, à la face sud, l'empereur Domitien exécute une danse [fig. 7]. C'est une des étapes du rite de fondation du temple⁶. Cette scène est courante sous les Lagides (en particulier sous Ptolémée VIII) mais très rare sous les Julio-Claudiens.

Ptolémée VIII est le véritable fondateur d'Esna, pourtant, c'est un souverain postérieur qui est représenté (néanmoins dans le style lagide d'Esna avec un rendu tout en courbes). L'emplacement de l'image est particulier, car elle est habituellement placée dans les cours ou sur les murs externes. Le décorateur devait se douter que seul l'hypostyle serait érigé et y a fait figurer les scènes principales nécessaires au fonctionnement symbolique du temple. Il a donc non seulement reconstruit la grammaire du temple mais aussi sa « chronologie » (si l'on devait respecter la réalité « archéologique », un Ptolémée et non un empereur romain devrait être représenté).

Le roi porte le long pagne cérémoniel, un pectoral à granulations sur les bords (le bijou est représenté de cette façon durant toute l'histoire artistique d'Esna), la barbe cannelée (rarement

⁶ Voir sur la danse du pharaon, P. MONTET, « Le rituel de fondation des temples », *CRAIBL* 104/1, 1960, p. 172-180 ; S. SAUNERON, *Le temple d'Esna*, Esna V, 1962, *passim* ; et Fr. LABRIQUE, *Stylistique et théologie à Edfou*, Besançon, 1992.

représentée chez les Julio-Claudiens) et un diadème par-dessus sa perruque crépue (coiffure portée par les Lagides et très rarement chez les Julio-Claudiens). L'artiste a rendu un jeu très subtil de transparence dans le pagne royal. Ce jeu sur les étoffes est courant chez les Ramessides (référents principaux des empereurs romains) mais rare chez les Lagides (quelques cas à Edfou) et les Julio-Claudiens.



Fig. 7. Pharaon dansant.

Quant à sa plastique, on retrouve des « canons » du style de Haute Égypte : épaules rondes, longs membres et la voûte plantaire rendue presque anatomiquement. L'artiste a été jusqu'à rendre la malléole du pied. Les gestes sont fluides, la ligne courbe et peu anguleuse (voir les coudes), la joue et le ventre peu charnus et le genou rendu par un jeu de volumes subtils. Sous la figure de Domitien, on peut lire une inscription avec de nombreux hiéroglyphes déterminatifs, pour la plupart inédits, en rapport avec le thème de la danse. Le hiérogrammate a « joué » avec les signes : le déterminatif du danseur s'agrippe au signe du lasso.

Sous l'inscription, il y a une frise de végétaux (lotus et papyrus) au rendu très « botaniste » entrecoupés d'*uræi*. Ces derniers sont rendus avec beaucoup de naturalisme : détails des écailles, motifs de lignes horizontales sur le corps, gorge gonflée pour rendre le sifflement du serpent (il est cabré donc en position d'attaque, ce qui explique son rôle de gardien)... Cette façon de représenter le cobra est très en vogue à l'époque romaine, surtout en Haute Égypte. On la retrouve également sur des *ægyptiaca* comme la *Mensa Isiaca*. Le message de cette frise est simple : il symbolise la royauté sur les deux terres (présence des deux végétaux du *sema taouy*) et le pouvoir royal protecteur (le cobra).

L'impératrice d'Esna

À la paroi sud, face externe, on observe un relief représentant Septime Sévère (145-211) et sa famille [fig. 8]. L'empereur est représenté recevant le souffle de vie de Khnoum, accompagné par sa famille divine. Aux côtés du souverain se trouvent son épouse Julia Domna (170-217) et leurs fils, les princes Caracalla (188-217) et Geta (189-211). Il s'agit d'un des rares reliefs représentant une impératrice romaine.



Fig. 8. La famille de Septime Sévère, dont Julia Domna, devant le panthéon d'Esna.

Pourtant, l'Égypte ne manque pas de figures royales féminines, d'importances diverses. La période lagide n'a pas hésité à représenter les reines, simples épouses ou véritables figures politiques. C'est d'ailleurs la période de l'histoire de l'Égypte où les souveraines sont le plus représentées.

À l'époque romaine, il y a un véritable hiatus des représentations féminines royales. Or, les Julio-Claudiennes jouaient, selon les sources romaines, un rôle privé et politique. Elles sont représentées sur les monnaies⁷ ou exécutent des travaux de mécénat. Elles sont également connues en Égypte : Livie, Drusilla et Poppée possèdent des domaines privés οὐσίαι à Eumeria, Karanis, Oxyrrhynchus et Tebtynis⁸. À Athribis, une série de dédicaces⁹, datées de 23 après J-C, célèbrent Livie, veuve de l'empereur Auguste. Il est donc stupéfiant de ne pas rencontrer ces dames sur les reliefs de temple. Mais peut-être faudrait-il s'interroger davantage sur l'omniprésence des reines lagides...

Parmi les rares figurations de dames romaines, on mentionnera une image de Drusilla (sœur-épouse de Caligula) très mutilée signalée par Adolphe Reinach à Coptos¹⁰ ou des

⁷ Sur ce point, voir D.E.E. Kleiner, S.B. Matheson (éd.), *Claudia I. Women in Ancient Rome*, Austin, 1996.

⁸ G.M. PARASSOGLU, *Imperial Estates in Roman Egypt*, ASP 18, Amsterdam, 1978, p. 71-73.

⁹ G. WAGNER, « Épigraphie grecque d'Égypte : à propos d'une nouvelle inscription d'Akôris » dans N. Fick, J.-Cl. Carrière (éd.), *Mélanges Étienne Bernand*, Paris, 1991, p. 387-392.

¹⁰ Mentionnée dans *Coptos, L'Égypte antique aux portes du désert*. Lyon, musée des Beaux-Arts, 3 février – 7 mai 2000, Paris, 2000, *passim* ; et Cl. TRAUNECKER, *Coptos. Hommes et dieux sur le parvis de Geb*, OLA 43, Louvain, 1992, ce relief aurait rejoint le legs Reinach au musée des Beaux-Arts de Lyon. Le seul bloc pouvant

personnages féminins portant le cartouche de Cléopâtre (*spolia* ou erreur de graveur) sur des reliefs de Tibère à Bigeh, Médamoud (porte dite de Tibère) ou el-Dakka ¹¹.

On remarquera que, dans le cas qui nous occupe, Julia Domna figure aux côtés de son époux et de ses fils. Sa représentation ne fonctionne donc pas de façon indépendante, elle fait partie d'un tout et doit être interprétée dans ce contexte.

La composition rappelle beaucoup celle des reliefs des *theoi sunnaoi*, les ancêtres divinisés de la dynastie des Ptolémées ¹². La tiare de Julia Domna avec plumes d'autruches, *modius* et disque solaire encadré de cornes est très proche des coiffes isiaques des reines lagides ¹³. Elle porte des bijoux et une longue robe similaire à celles des reines ptolémaïques. Le vêtement est indiqué par le col et l'ourlet tombant sur les chevilles.

Il s'agit pourtant d'une création d'époque sévère, la scène ne montre aucun signe d'une *spolia* d'un relief ptolémaïque préexistant. De plus, le style est plus anguleux et graphique, comme les autres reliefs de l'époque romaine à Esna, alors que les images ptolémaïques ont un tracé tout en rondeurs.

La présence de l'impératrice peut s'expliquer par plusieurs facteurs. Tout d'abord, parce que le rôle des dames de la famille impériale est déterminé par une législation dès Faustine l'Ancienne (100-140, épouse d'Antonin le Pieux) ¹⁴. Willrich pense que les impératrices julio-claudiennes avaient un rôle moins officiel : elles étaient définies en temps que parentes (sœur, épouse, mère ou fille) de l'empereur. Le rôle politique de l'impératrice est défini légalement seulement à l'époque antonine, en particulier avec Sabine, épouse d'Hadrien (100-136 après J-C).

La personnalité de Julia Domna elle-même peut justifier sa représentation sur un temple égyptien. L'impératrice était de souche orientale, issue d'une famille sacerdotale d'Émèse en Syrie. Ces prêtres étaient serviteurs d'un culte solaire.

La documentation papyrologique mentionne que Julia Domna accompagna son époux en Égypte en 175 et qu'elle visita les campagnes ¹⁵. Il y a donc eu contact « physique » avec la population, une sorte « d'épiphanie ».

Il convient de signaler que des éditions monétaires romaines associent l'impératrice à Isis en 201 [fig. 9]. Le droit présente le profil de l'impératrice ; le revers, une représentation de la déesse, debout, le pied sur la proue d'un navire (iconographie fréquente à Rome), tenant dans ses bras Horus sous les traits d'un nourrisson et une corne d'abondance. Néanmoins, il est difficile de rapprocher cette monnaie du relief égyptien, le culte d'Isis étant devenu très

correspondre à la description est une image de jeune femme, sans aucun cartouche, portant peut-être une tiare isiaque, découverte dans une zone du temple décorée par Caligula. Il est donc assez peu probant d'y reconnaître Drusilla.

¹¹ Pour Bigeh : A.M. BLACKMAN, *The temple of Bigeh*, TIN, Le Caire, 1915. Pour el-Dakka : G ROEDER, *Der Tempel von Dakke I*, TIN, Le Caire, 1930. Pour Médamoud : D. VALBELLE, « La porte de Tibère dans le complexe religieux de Médamoud » dans J. Vercoutter (éd.), *Hommages à la mémoire de Serge Sauneron 1927-1976 I. Égypte pharaonique*, Le Caire, 1979, p. 74-85, pl. XIII.

¹² Sur les reliefs d'ancêtres lagides, voir notes prises lors de la communication de R. PREYS, *Le temple et la nécropole. Le culte des ancêtres divins dans les temples ptolémaïques* lors des Journées d'introduction à la période gréco-romaine organisées par Egyptologica, 25/8/2006.

¹³ J.Gr. MILNE, *A History of Egypt under Roman Rule*, Londres, 1924³, p. 60.

¹⁴ H. WILLRICH, « Caligula », *Klio* 3, 1903, p. 93.

¹⁵ J.-Cl. GRENIER, « Remarques sur les datations et titulatures de trois stèles romaines du Bucheum », *BIFAO* 103, 2003, p. 271.

répandu à Rome à l'époque antonine.



Fig. 9. Denier de Julia Domna publié vers 201.

Ces liens avec l'Orient et le milieu religieux ont peut-être influencé les hiérogammes dans leur choix de représenter l'épouse impériale. Une grande interrogation reste en suspens : pourquoi Julia Domna est-elle représentée à Esna en particulier et non sur d'autres temples ?

L'impératrice ne figure pas dans une scène de façon indépendante (par exemple, seule, officiant devant les dieux). Elle n'est pas « active » : elle ne fait pas d'offrande ou ne joue pas de sistre. Elle est représentée derrière son mari, avec les princes héritiers à sa suite. La présence de Julia Domna s'expliquerait par celle de ses fils. Elle est figurée dans le rôle par excellence des grandes épouses royales de jadis : mettre au monde l'héritier du trône. Elle est donc présente en tant que principe féminin (ce qui se démontrerait également par sa couronne, qui est celle d'Isis-Hathor). La situation même de Septime Sévère peut expliquer ce message de légitimité : pour la première fois, l'empereur n'est pas originaire d'Italie, il est né en province, en l'occurrence à Leptis Magna. Il doit donc assurer sa place sur le trône après la période d'instabilité qui a suivi la chute de la dynastie antonine.

Ce message de légitimité, d'union et de continuité de la famille impériale du relief d'Esna est à mettre en parallèle avec des documents tels que le *tondo severiano* (de la collection Antikensammlung de Berlin (numéro d'inventaire 31329), probablement découvert à Djemila, Algérie actuelle [fig. 10].

Il représente Septime Sévère, ceint de la couronne impériale, Julia Domna et les deux princes Caracalla et Geta. Ils sont représentés associés au pouvoir et continuité de la souveraineté de leur père : ils ont tous deux la même coiffe que ce dernier. Comme sur le relief égyptien, la figure de Geta est martelée. Il y a donc, à travers ce relief d'Esna, un suivi des messages de propagande émis par le pouvoir central.

Un autre détail de l'image d'Esna prouve ce suivi de la politique romaine : la mutilation de la figure de Geta. Le prince a subi le même sort sur le *tondo severiano* ainsi que sur d'autres parois d'Esna. Au nord et au sud du temple, les princes impériaux sont représentés offrant des aiguères, des bouquets montés ou du vin aux dieux d'Esna. Geta y est entièrement effacé, seul subsiste un orteil. Il s'agit d'un cas de *damnatio memoriae*. Cette pratique consiste à marteler le nom d'un souverain pour le remplacer par celui de son successeur, avec une volonté de le faire disparaître des mémoires. Geta a été tué en 211 par Caracalla qui s'empara

du trône impérial. Il fit détruire toutes les représentations de son frère à travers l'empire ¹⁶.



Fig. 10. *Tondo severiano* (vers 190).

D'autres exemples de *damnatio memoriae* sont visibles dans le temple : les cartouches de Philippe l'Arabe (244-249) remplacés par ceux de son vainqueur et successeur, Dèce (249-251) ¹⁷.

L'observation de cette pratique suscite chez Ph. Derchain ¹⁸ l'hypothèse que les prêtres connaissaient encore la portée des actes liturgiques. On serait donc très loin des poncifs concernant l'art égyptien d'époque romaine : un art gratuit, abâtardi, dont le seul but est de maintenir une tradition religieuse moribonde.

Le temple d'Esna n'est pas une simple « machine à mettre en branle le cosmos ». Il y a un véritable suivi de la politique à Rome et une volonté de transmettre le message du pouvoir impérial. Même si la réponse risque de rester lettre morte, il serait intéressant de connaître le cadre de conception du relief et les liens entre le clergé d'Esna et la cour sévère.

¹⁶ Le nom de ce prince est également martelé au temple d'Akôris en Haute Égypte. Voir É. BERNAND, *Inscriptions grecques d'Égypte et de Nubie. Répertoire bibliographique des IGRR*, ALUB 286, Paris, 1983, p. 8.

¹⁷ Ph. DERCHAIN, *La vie des temples en Égypte romaine*, Sorèze, Londres, 1992, p. 16.

¹⁸ *Ibid.*, p. 11-12.

Conclusion

Sauneron se demandait face aux reliefs d'Esna représentant des empereurs portés par la Fortune à la pourpre impériale (Septime Sévère) s'ils soupçonnaient être considérés comme des ordonnateurs des rites dans la lointaine province égyptienne ¹⁹.

En effet, les temples romains d'Égypte ne sont pas seulement des machines à faire fonctionner le cosmos, sans plus aucune portée politique. Leur art n'est pas « mécanique », il a son style propre, l'agencement des scènes n'est pas gratuit et la théologie est encore bien comprise.

Il serait intéressant de savoir qui élaborait leur décoration et comment fonctionnaient les relais du pouvoir impérial. Était-ce le préfet qui supervisait la décoration des temples ou l'ordre émanait-il de Rome même ? Des exemples comme les stèles de Parthénios ou les inscriptions du Panéion du Wâdi Hammâmat laissent entendre que le clergé et l'armée romaine jouaient un rôle certain dans la création d'édifices. La prosopographie des troupes auxiliaires stationnées en Basse Égypte (à travers les *papyri* Berlin 6.866 et Londres 1196-Fay. 105) révèle que Grecs et Égyptiens y servaient. Les premiers recevaient la *civitas* à leur entrée en service, les autres à leur congé. Les Égyptiens ainsi « hellénisés » qui devenaient, à brève échéance, citoyens romains, constituaient des relais de pouvoir idéaux, étant à la fois sous la coupe de l'Empire romain et issus de la population locale. L'administration romaine paraît avoir « planifié » cette possibilité en leur permettant d'acquérir rapidement des droits de citoyens romains ²⁰. Les archives de l'oasis de Bahariya pourraient répondre à la question de l'identité des relais de pouvoir en Égypte romaine : des familles comptent à la première génération des militaires de souche égyptienne, devenant citoyens romains en fin de carrière et ayant pour descendants à la troisième génération des membres du clergé ²¹.

L'étude de l'Égypte romaine mérite donc un regard neuf se dégageant des poncifs esthétiques et davantage de recherches interdisciplinaires.

¹⁹ S. SAUNERON, *Les prêtres de l'ancienne Égypte*, Paris, 1998, p. 43.

²⁰ R. MARICHAL, *L'occupation romaine de la Basse Égypte. Le statut des auxilia. P. Berlin 6.866 et P. Lond. 1196-Fay. 105*, Paris, 1945.

²¹ www.drhawass.com/blog/bahariya-oasis.