

HISTOIRES DE MUSÉE: UNE APPLICATION DE MARKETING ÉMOTIONNEL

Maria Cristina Ronc

Avant-propos

Il y a quelques mois le MAR a fêté son troisième anniversaire; au cours de ces années le nombre de ses usagers a pratiquement triplé dépassant le seuil de 16 000 visiteurs. Les choix de *marketing émotionnel* adoptés lors de la définition de la mission du Musée Archéologique Régional¹ semblent donc atteindre les “clients” auxquels ils voulaient s'adresser par une nouvelle proposition du “produit” culturel.

Dès l'établissement du projet d'aménagement du MAR nous avons opéré des choix destinés à privilégier l'aspect didactique et la fonction de “conteur d'histoires” du musée. Le parcours de visite, chronologique et thématique, devrait tenir compte, d'une part, des dimensions réduites des espaces car l'exposition serait aménagée à l'intérieur d'un bâtiment historique qui posait des contraintes du fait de sa nature monumentale et des vestiges archéologiques sur lesquels il avait été construit et, d'autre part, du riche patrimoine de pièces exposées provenant non seulement de *Augusta Praetoria*, mais de la région tout entière.

Les neurosciences nous apportèrent alors - et elles nous apportent encore - une aide originelle et originale pour atteindre cet objectif. Il a été constaté, en effet, que cette discipline parvient à donner une base physiologique (et partant, en quelque sorte tangible) à des aspects qui paraissent souvent volatils, tels que l'éducation à la Mémoire et, en l'espèce, à la mémoire archéologique.

Les plus récentes recherches² des neurosciences révèlent en effet que «le cerveau humain se compose de trois parties qui agissent comme des organes séparés ayant une structure cellulaire différente et une différente fonction: le *cerveau nouveau* (la partie la plus récente sous le profil de l'évolution), responsable de l'élaboration des données rationnelles, le *cerveau moyen*, préposé aux processus émotionnels et aux sensations, et enfin le *cerveau ancien* (la partie la plus ancienne), qui revoit les inputs provenant des deux autres cerveaux et contrôle le processus décisionnel». S'il paraît brutal (surtout à cause de la concision obligée de cet avant-propos) de considérer la communication de l'archéologie comme une “niche de produit”, encore que culturel, le fait d'aborder de nouvelles perspectives par la stimulation de la partie la plus ancienne du cerveau, véritable décideur cérébral, a donné des résultats encourageants.

Selon Renvoisé et Morin, en effet, on peut définir six types de stimuli de cette partie du cerveau:

- stimuli qui concernent le bien-être, la survie, la reproduction et la sécurité personnelles;
- contrastes;
- stimuli familiaux, concrets et immuables;
- ce qui concerne le début et la fin d'une action (il ne se rappelle pas tout ce qui est au milieu);
- stimuli émotionnels (les émotions).

Ces auteurs préconisent, par ailleurs, l'exploitation de différents canaux d'apprentissage, depuis le visuel à l'auditif et au cénesthésique par le biais d'une histoire ou

d'une analogie pour “influencer” (terme typique du *marketing* auquel nous préférons évidemment celui d’“éduquer”) plus efficacement le public.

Et le MAR à travers les pièces exposées essaie de répondre aux stimuli écologiques et naturels du cerveau par une construction syncrétique d'entrecroisements sensoriels d'images, sons et expériences olfactives, tactiles et d'engagement global du corps (cf. dans le détail la liste des activités du Bureau de la didactique et de la valorisation, infra), et par la suggestion des paroles du récit énoncé sous une forme diachronique et/ou thématique.

Sono tutte congettura? est le titre que nous avons donné à un des textes jaillis d'une rencontre/visite guidée relative à l'histoire de la femme dans les Alpes occidentales, qui a commencé au musée et s'est ensuite développée dans un “voyage dans le temps” sur le territoire: quelques rencontres axées sur les pièces découvertes lors des fouilles et sur l'image de la femme dans les peintures des châteaux valdôtains.

Une histoire de femmes

Les quelques mots d'une épigraphe, la découverte d'aiguilles, peignes, pots à parfum, la déclaration d'amour gravée sur le mur crépi d'un château, le poêle de pierre ollaire “raccourci” à l'aide de fils métalliques, la terre battue remise au jour lors d'une fouille ne doivent-ils pas nous servir à reconstruire l'*animus* de nos ancêtres?

À *Jupiter, Junon et Minerve*

Antonia Aphrodisia, esclave affranchie de Marcus Antonius,

a offert comme don deux tasses, une statuette de Vénus et un miroir

Ce texte³ est gravé sur un petit autel de marbre blanc découvert à Aoste au début du XVI^e siècle près du temple du forum érigé dans le I^{er} siècle apr. J.-C.



1. MAR. La salle du memento mori et de la mémoire orale: les inscriptions nous parlent de la douleur du mari d'Aphrodisia et de la fille de P. Vinesius Firmus qui rappelle les succès de son père. (G. Avati)

La famille des *Antonii* est connue dans toutes les provinces romaines; à *Augusta Prætoria* nous apprenons que *Aphrodisia* était l'esclave de *Marcus Antonius*, qui lui légua son nom et son patrimoine.

Malheureusement les dons qu'elle offrit à la Triade divine ne sont pas parvenus jusqu'à nous, mais ils témoignent de la situation aisée de la donatrice, en sus de sa dévotion à Vénus, déesse de la beauté. Le miroir de bronze revêtu d'argent déposé dans le sanctuaire appartenait sans doute à notre *ancilla*, devenue désormais *domina*: *Aphrodisia* commençant peut-être à vieillir, cet hommage, associé à la statuette de Vénus, est-il une allusion à un temps amoureux dont elle devait se séparer?

Cet objet semble être lié à une histoire secrète, personnelle: en réfléchissant l'image de cette femme le miroir en a été le témoin silencieux ainsi que le dépositaire d'espoirs, illusions et désirs...

«Le miroir gardait à jamais le charme d'une forme (...) Le visage qu'il réfléchissait devenait quelque chose de divin, une déesse peut-être, dont l'inconsistance illusoire était une garantie d'éternité (...) Le miroir était un objet sacré, une pièce mythique, un témoignage de la complicité éternelle entre la beauté et les dieux».⁴

Les deux tasses d'argent appartenaient-elles peut-être à *Marcus* et à *Aphrodisia*?

Ce don scelle-t-il une consécration éternelle de leur amour?

La représentation d'une déesse de la Triade orne une applique de bronze provenant des fouilles effectuées en 1967 dans l'aire adjacente au théâtre romain d'Aoste. C'est une figure de femme avec la tête voilée et les bras levés; ses mains étreignent des attributs qui ont été malheureusement perdus. Elle est représentée de face et debout sur une biche en mouvement avec la patte antérieure soulevée. Tous ses traits correspondent «à un concept typiquement oriental de la *divina maiestas*»,⁵ identifiée à Junon, divinité associée à Jupiter Dolichenus, dont le culte typiquement militaire arrive à Rome de Syrie dans la deuxième moitié du I^{er} siècle apr. J.-C.

La statue valdôtaine est assez modeste du point de vue artistique: la tunique à manches courtes - typique de l'iconographie de cette déesse - présente un lourd drapé rigide. La torsion des mains et les bras lourds ne contribuent pas au rendu de la divinité, si ce n'est par leur position hiératique.

La découverte de cette applique à proximité du théâtre donne des indications trop faibles pour qu'on puisse penser à un *dolichenum* (aire du culte dont le nom provient de Dolique, ville de la Commagène, Turquie actuelle); il est intéressant de remarquer que bien que le culte et l'association avec Jupiter soient typiquement militaires, la déesse est représentée en sa qualité de protectrice de la vie conjugale et la biche, animal qui lui est consacré, symbolise sa nature génitrice.

Dans certaines représentations le sens symbolique du cerf est lié au concept du temps qui s'écoule rapidement: ce don a-t-il été choisi par une femme mariée comme protection pour son mariage? Par une jeune fille qui le dédie à son *miles* afin que le temps de leur chaste séparation passe vite?

Les dédicaces à Junon concernant des femmes sont assez fréquentes car cette déesse protège le mariage, la fidélité conjugale, la chasteté des épouses, la virginité des jeunes filles, l'accouchement...



2. Junon Dolichena, applique en bronze provenant du théâtre romain d'Aoste. (R. Monjoie)

L'autel de pierre calcaire trouvé au Sud du *decumanus maximus* et portant la dédicace de l'esclave affranchi *Symphorus* pour son maître *Titus Varenus*⁶ et pour sa fille *Varena Servilia* date du II^e siècle apr. J.-C.

Il dédie cet autel expressément aux dieux protecteurs de chacun.⁷

Vinesia Faustina est une autre *domina* qui vécut, elle aussi, à Aoste entre le I^{er} et le II^e siècle apr. J.-C.; sa condition sociale était sûrement élevée car elle était fille de *Publius Vinesius Firmus*. L'inscription funéraire qui les mentionne tous les deux rappelle aussi son frère *Publius Vinesius Fortunatus*. L'aisance matérielle de cette famille, qui habitait peut-être une des *domus* donnant sur les rues principales de la ville, était due au statut de commerçant du père, qui accéda ensuite à de prestigieuses charges municipales: trésorier de la colonie (*questor*), chef de la police urbaine (*œdilis*) et chargé de l'organisation des jeux publics (*duumvir munerarius*).

La famille des *Vinesii* était probablement d'origine indigène et il nous est facile d'imaginer la belle *Vinesia Faustina* qui assistait aux spectacles organisés par son père...

Ce sont surtout les pièces trouvées dans les fouilles des thermes de la ville et surtout dans les lieux de sépulture qui nous parlent des soins du corps et de l'attention consacrée à la beauté.

«La beauté était en effet le miroir des vertus et des qualités que la femme pratiquait au foyer, et le visage et la tête devaient les manifester à tout le monde. (...) Pendant la première période de l'Empire la coutume de se teindre les

cheveux paraît largement répandue non seulement pour masquer la présence précoce de cheveux blancs, mais aussi peut-être pour dépasser en beauté les femmes qui arrivaient à Rome des provinces vaincues. Et les cheveux blonds, typiques du monde au-delà des Alpes, eurent un tel succès qu'ils poussèrent plus d'une femme à changer de couleur»,⁸ même si cela était jugé inapproprié pour une femme respectable...

Jusqu'à ce qu'elle soit en âge de se marier *Valeria Faustina* aura assisté aux spectacles, suivant la coutume de l'époque, et elle aura participé à la vie sociale d'*Augusta Prætoria* la tête nue, les cheveux bien coiffés, dénoués ou enserrés dans une résille. Après les noces même la coiffure devait exprimer le nouveau statut de la femme: celle-ci devait cacher ses cheveux sous un couvre-chef et sous des voiles, véritables accessoires de l'habillement; elle pouvait également porter le *nimbus* qui, placé sur le front, exaltait les traits du visage.

Plusieurs épingles à cheveux (*acus discriminialis*) principalement en os, celles qui étaient utilisées quotidiennement, furent découvertes lors des fouilles des thermes. Les nécropoles occidentales de la ville livrèrent des mobiliers funéraires riches en onguents, petites spatules de bronze et bâtonnets de verre servant à mélanger, peignes en os, petites amphores réservées aux huiles et onguents, fioles à parfum, dont nombreuses parfaitement conservées, ce qui fait supposer, à la fin du I^{er} siècle apr. J.-C., une production locale d'objets en verre qui évoquent les modèles, plus connus, de porte-parfum en forme de colombe.



a)



b)



c)

3. MAR.

a) Objets de toilette: petites spatules en bronze et un miroir.

b) Peigne en os et épingles à cheveux.

c) Fioles à parfums, bouteilles à médicament et petites amphores pour huiles et onguents.

(L. Berriat)

Beauté et jeunesse furent enlevées à la fille de *Mettia Certa*, sœur de *Publius Mettius Viator*, dont les parents formulent le vœu que la terre lui soit légère, «*sit tibi terra levis*», ou à la «*coniugi incomparabili*» de *Iulius Eros*, qui n'avait que 17 ans, 3 mois et 25 jours - comme le rappellent les deux inscriptions d'Aoste du II^e-III^e siècle apr. J.-C.

De nombreuses dédicaces mentionnent des épouses bien aimées, très fidèles, très dignes, des mères très tendres: *Ofilia Aphrodite*, *Terentia Prisca* - mère de trois enfants -, *Valeria Mansueta* - mère de *Valeria Severa* -, *Valeriana*, *Petilia Severa*, *Camillia Firmina*...

Les fouilles de l'église paléochrétienne de Villeneuve⁹ nous ont livré une plaque avec une inscription du II^e siècle apr. J.-C., remployée comme dalle de couverture d'une tombe du Bas-Empire où figure le nom d'une autre mère: *Montana*.



4. Fragment d'épithaphe où figure le nom de MONTANA.

(Tiré de A.M. Cavallaro, G. Walser, *Inscriptions de Augusta Prætoria, Quart (AO) 1988, pp. 152-153*)

Ayant limité notre recherche aux aspects susceptibles d'être documentés iconographiquement et attestés par des pièces archéologiques ou picturales nous ne nous engagerons pas dans l'analyse de la femme fée/magicienne/sorcière/guérisseuse, un aspect connu et bien documenté dans tout l'arc alpin par les sources orales, par les légendes et par les actes des procès.¹⁰

D'une manière générale ces figures de femme étaient jugées particulièrement "redoutables" car leurs actions, souvent liées à des rituels plongeant dans la nature ou en tout cas liés à cette dernière,¹¹ relevaient d'une religiosité primitive ou païenne échappant au contrôle de l'Église catholique, qui préfère nous transmettre une image de la femme pieuse, sainte et mère.

À l'époque classique «maints cultes de déesses exigeaient des prêtresses et, en tant que telles, les femmes atteignaient le plus haut pouvoir légitime tant en Grèce qu'à Rome. Libres des contraintes auxquelles étaient soumises les femmes communes, les prêtresses partageaient les pouvoirs surnaturels accordées aux déesses ... Certaines femmes acquièrent un pouvoir spirituel et de guide religieux. Avant le I^{er} siècle apr. J.-C. les femmes remplissaient souvent les fonctions de prêtresse-magistrat alliant le pouvoir religieux et le pouvoir séculaire. Supprimées par le christianisme, pour lequel seuls les hommes pouvaient

être prêtres, les puissantes prêtresses disparurent, mais il en reste le souvenir non seulement dans les vestiges des temples et dans les statues, mais aussi dans les avertissements contre ceux qui laissent des fonctions aussi importantes aux mains des femmes». ¹²

Le Musée archéologique accueille le superbe sarcophage de *Octavia Elpidia*, prêtresse des impératrices (*flaminica*); il s'agissait peut-être d'une branche de la noble famille des *Octavii*, dont provenait l'empereur Auguste ¹³ et il est, donc, particulièrement passionnant de lier la figure de cette prêtresse au culte de l'impératrice Livia, veuve d'Auguste ou, du moins, à sa mémoire.

Octavia devait être veuve quand elle mourut, car dans le cas contraire le nom de son mari *Octavius Elpidius* aurait figuré sur le sarcophage, compte tenu de l'union qui devait distinguer ce couple. C'était le mari, en effet, qui accompagnait normalement la *flaminica* dans les rites: les deux membres du couple se complétaient réciproquement en représentant ainsi la perfection divine. La *flaminica* devait rigoureusement être *univira*, c'est-à-dire n'avoir qu'un seul mari dans sa vie, elle ne pouvait pas divorcer et son union était réglée par d'autres prescriptions intimes.

Cela vaut indicativement dans tout le monde romain, cependant le respect rigoureux de ces règles pouvait dépendre de facteurs qu'il ne nous est pas donné de connaître.

Nous savons aussi que ce couple avait un enfant, *Octavianus Elpidius*, qui fit graver une épitaphe sur la tombe de son père lorsque celui-ci mourut et passa par adoption de la gens *Octavia* à une autre famille.

Les *dominæ* que nous connaissons par le biais des fresques qui décorent les salles et les galeries des châteaux valdôtains les plus connus répondent aux modèles de vertu et de soumission: c'est la représentation de la femme idéale.

Vierges et saintes, mais aussi quelques figures intéressantes de femmes du peuple qui évoluent dans les scènes de marché illustrées dans les sept lunettes de la fin du XV^e siècle du château d'Issogne. ¹⁴

Interprétées comme «un acte de politique astucieuse de conciliation entre les classes sociales» ¹⁵ ces scènes représentent les commerçants qui collaborent avec les valets du feudataire; elles sont peintes à fresque sous le portique et illustrent des moments de la vie populaire et artisanale de l'époque. C'était en ce lieu que se réunissaient les vendeurs qui fournissaient les denrées alimentaires et les produits nécessaires au château. Les scènes sont pleines de vie et «l'intérêt des peintures est accru par le mouvement aisé de chaque figure, par l'humour dont sont imprégnés les caractères des différents individus, par les détails naturels et anecdotiques finement ébauchés avec une spontanéité paysanne». ¹⁶

Fourmillante de personnages, mais tranquille et ordonnée, la scène du marché des légumes nous fait pénétrer dans une atmosphère vibrante de dialogues faits de regards, de gestes, d'effleurements fugaces. Les mains des valets de Georges de Challant effleurent les courges dans le grand panier aux pieds de la marchande de légumes et, en même temps, se posent presque par hasard sur le genou de la femme qui continue de filer avec nonchalance, ou bien s'entrecroisent avec celles de la vendeuse de champignons, puis deviennent plus hardies lorsqu'un valet tente de poser sa main sur la poitrine de la jeune femme debout derrière le banc des fruits.

Même les costumes des personnages n'ont rien de fortuit et les livrées révèlent les différentes conditions des gens de maison, des petits fonctionnaires, etc.; l'habillement des *ancillæ* reflète le goût de l'époque. Robes ¹⁷ aux corsages adhérents, aux décolletés carrés avec, dessous, un chemisier; manches longues et bouffantes, manches qui arrivent aux coudes et manches de chemisier longues et larges, voiles aplatis sur le front, résilles qui tiennent les cheveux ou bien attachées à un bandeau qui entoure la tête et couvre, parfois, le front rasé.

La noble dame qui fait ses achats chez l'épicier arbore un beau profil avec un front très ouvert, haut et large, des sourcils foncés et arqués, un nez régulier et mince, la peau des joues rose, les cheveux retenus en arrière par un ruban autour d'un serre-tête (*cercine*) et réunis en une sorte de petite queue de cheval.

Dans la lunette de l'apothicaire l'arrière-fond est formé d'étagères de bois sur lesquelles sont placés des amphores, brocs, vases, huiles, sirops, herbes et racines. Des bougies, des éponges, des ex-votos en remerciement d'une guérison y sont accrochés.

Entre le XV^e et le XVI^e siècles les canons de la beauté féminine changent de nouveau: la femme mince, la nymphe médiévale fait place à la femme aux formes arrondies et l'attention pour le bien-être augmente grâce à la circulation accrue d'anciens manuscrits et à la diffusion de nouvelles recettes. ¹⁸

Les soins de beauté sont liés à un certain style de vie et rejoignent la sphère de la médecine: la pharmacopée de l'époque fait confiance non seulement à la botanique, ¹⁹ mais aussi à la magie et à ses rituels.

Le cycle de peintures de la "Salle basse" fut réalisé avant la fin de 1509, année de la mort de Georges de Challant, qui commanda ces fresques. Dans la partie de cette grande salle presque sûrement utilisée comme salle de justice, au-delà d'une fausse balustrade s'ouvrent des paysages idéalisés où évoluent des personnages qui racontent les voyages, les chasses et les pèlerinages des Challant dans des espaces parsemés de châteaux parmi lesquels on reconnaît celui de Verrès. Entre les colonnes de cristal, de marbre bariolé et d'albâtre sont peints des rideaux de brocart avec un motif très répandu pour les tissus dans la deuxième moitié du XV^e siècle: des fleurs et des fruits de grenadier entrelacés en vrilles. L'allégorie du grenadier ²⁰ est particulièrement chère à la culture de Georges; on la retrouve non seulement dans la fontaine de la cour, mais aussi dans de nombreux codices qu'il a commandés.

Le Jugement de Pâris est peint entre deux colonnes torsées: «les voiles transparents ne cachent pas, mais plutôt ils mettent en évidence, en en accentuant le relief par la ligne qui définit les contours, les corps nus des déesses, disposées comme les Grâces suivant un schéma classique qui s'inspire de la culture humaniste (...). Il est, dans cette interprétation, quelque empreinte propre de l'autre versant des Alpes non seulement dans les coiffures, qui évoquent la mode de Touraine à la fin du XV^e siècle (...) mais aussi dans le style, dans la manière quelque peu maladroite et lourde dont les corps ont été modelés et dans l'attitude des déesses». ²¹

Est-ce le prieur Georges de Challant l'homme armé qui s'apprête à juger?

Il est certain que la représentation des trois figures féminines s'éloigne du modèle de la femme-enfant: leurs flancs sont plus ronds, leurs cuisses robustes prouvent

que le passage du canon de la femme adolescente à celui de la femme faite a eu lieu.

Si les paysages de la salle ne sont pas véristes et ne décrivent pas le contexte géographique alpin (il y a des ports avec de grands voiliers, des citadelles fortifiées, une image de Jérusalem), l'allusion à la nature locale s'impose en ce qui concerne les espèces végétales et l'importance qu'avaient les plantes officinales au Moyen-Âge. La bande herbeuse aux pieds des sages dans la cour du château de Fénis²² permet une identification précise des plantes. Les espèces le plus souvent représentées sont la chicorée et le pissenlit (*Taraxacum Officinale*); viennent ensuite trèfle et plantain, *Achillea Millefolium*, violette, véronique, belladone, *Polmonaria Officinalis*, mélisse...

Abstract

The mission of storyteller of the MAR - Regional Archaeological Museum is part of the more complex and structured project of emotional marketing carried out by the education office in the field of edutainment to the archaeological heritage. The path dedicated to women was chosen as an example of storytelling, starting from the findings exhibited at the MAR and going on through the territory, in the castles, in a perspective of museum system.

1) M.C. Ronc, *Il Museo Archeologico Regionale - MAR*, dans BSBAC, 1/2003-2004, Quart (AO) 2005, p. 191; M.C. Ronc, *Le MAR et la Semaine de la Culture*, dans BSBAC, 2/2005, Aoste 2006, p. 328; M.C. Ronc, *Les activités et les outils didactiques*, dans BSBAC, 2/2005, Aoste 2006, p. 329; M.C. Ronc, C. Joris, *Un Museo per la scuola? Pare di sì*, dans BSBAC, 2/2005, Aoste 2006, pp. 330-332; M.C. Ronc, P. Salomone, *Un Museo in ascolto. Un approccio costruttivista*, dans BSBAC, 2/2005, Aoste 2006, pp. 333-335.

2) V. Neuro-marketing. *Il nervo della vendita*, Firenze, Le Lettere, 2006. Les auteurs P. Renvoisé et C. Morin soutiennent que la plupart d'entre nous procèdent à un achat dans un élan émotionnel et instinctif, puis justifient rationnellement les décisions prises. Il y a quelques années déjà A. Berthoz, dans *La scienza della decisione*, Torino, Codice edizioni, 2004, (traduction italienne de *La Décision* de 2003) écrivait que tout choix était bien plus irraisonné et émotionnel qu'on ne l'avait pensé jusque-là.

3) *Iovi lunon(i) Miner (væ) / Atonia M(arci) lib <o> (erta) / Aphrodisia scyphos II / Venerem speculum / donum dedit*. Dimensions: 24x30x43 cm, lettres 1,5/2 cm. Conservé au "Museo Civico" de Ivrea, actuellement en cours de restauration. Nous remercions les responsables du Musée qui nous ont fourni la documentation photographique.

4) N. Thomson de Grummond, G. Manganelli, *Etruschi, gli specchi*, dans "FMR", 35, Franco Maria Ricci, Villanova di Castenaso (BO) s.d.

5) R. Mollo Mezzena, *Documentazione sui culti aostani*, in *Archeologia in Valle d'Aosta dal Neolitico alla caduta Impero romano 3500 a.C. - V sec. d.C.*, Regione Valle d'Aosta - Assessorat du Tourisme, Urbanisme et Biens Culturels, Quart (AO), Musumeci, 1981, p. 163.

6) La *gens Varrena* figure dans un plaidoyer, qui a disparu, de Cicéron *Pro Vareno*, cité par M.F. Quintiliano, *Institutio oratoria*, 7, 2, 36, dans A.M. Cavallaro, G. Walser, *Iscrizioni di Augusta Prætoria*, Musumeci, Quart (AO) 1988, p. 48.

7) A.M. Cavallaro, G. Walser, *Iscrizioni...*, op. cit., pp. 48-49.

Dimensions: 60x31x17 cm, lettres 2,5/3.2 cm.

Dépôt Musée Archéologique Régional.

8) L. Sensi, *Mundus Muliebris*, dans *Civiltà dei Romani. Il rito e la vita privata*, Milano, Electa Editrice, 1992, p. 177.

9) Les fouilles, menées par la soussignée, ont mis au jour en 1984 un fragment de stèle de calcaire schisteux cassé en deux et difficilement lisible; cf. A.M. Cavallaro, G. Walser, *Iscrizioni...*, op. cit., pp. 152-153.

10) S. Bertolin, E.E. Gerbore, *La stregoneria nella Valle d'Aosta medio-vale*, Quart (AO), Musumeci, 2003; T. Gatto Chanu, *Il fiore del leggendario valdostano: enciclopedia dei motivi e dei personaggi della tradizione narrativa popolare*, Emme edizioni, Torino 1988; T. Gatto Chanu, *Leggende e racconti della Valle d'Aosta: storie di streghe e fantasmi, di*

diavoli e santi, di furbi contadini e di terribili draghi, nella tradizione popolare di un'isola alpina che affonda le sue radici in epoche remote, Roma, Newton & Compton, 1991; T. Gatto Chanu, *Leggende e racconti della Valle d'Aosta: storie di streghe e fantasmi, di diavoli e santi, di furbi contadini e di terribili draghi, nella tradizione popolare di un'isola alpina che affonda le sue radici in epoche remote*, Roma, Newton & Compton, 1996 et, encore, *Streghe: storie e segreti: la viva voce delle "schiate di Satana" in un intenso e appassionante resoconto di denunce, torture, processi ed esecuzioni*, Roma, Newton & Compton, 2001.

11) Nos connaissances au sujet des cérémonies célébrées dans l'Antiquité sont en général assez réduites, étant donné que ces rites étaient secrets ou accessibles seulement aux initiés. La Mère Terre personnifiant le genre féminin continua des siècles durant à être adorée et objet de rites propitiatoires. Au cours de ces cérémonies les femmes étaient considérées comme dotées d'un pouvoir particulier; suivant les cas elles devaient aller dans les champs ou en rester absolument éloignées... Les menstruations, par ex. «dans les rituels concernant le sang pouvaient être considérées comme une force susceptible de mettre la femme en contact avec les sources profondes du pouvoir: la terre, les saisons, le temps, la vie et la mort». Cf. B.S. Anderson, J.P. Zinsser, *Le donne in Europa. Nei campi e nelle chiese*, Bari, Laterza & figli, 1992, pp. 93-96.

12) B.S. Anderson, J.P. Zinsser, *Le donne...*, op. cit., p. 96. Sur l'aube de la vie monastique nous renvoyons à un article très intéressant, bien que quelque peu dépassé, de P.-L. Gatié, *Aspects de la vie religieuse des femmes dans l'orient paléochrétien: ascétisme et monachisme*, dans "Rito e la vita privata", Milano, Electa Editrice, 1992, pp. 51-62; J. Scheidi, *D'indispensables "étrangères". Les rôles religieux des femmes à Rome*, dans *Histoire des femmes en Occident. L'antiquité*, par les soins de P. Schmitt-Pantel, Paris, Éditions Plon, 1990, pp. 429-433.

13) Pour un approfondissement sur la divinisation de l'empereur cf. G. Bejor, *Il culto imperiale e i suoi monumenti*, dans *Civiltà dei Romani. Il rito e la vita privata*, Milano, Electa Editrice, 1992, pp. 51-62; J. Scheidi, *D'indispensables "étrangères". Les rôles religieux des femmes à Rome*, dans *Histoire des femmes en Occident. L'antiquité*, par les soins de P. Schmitt-Pantel, Paris, Éditions Plon, 1990, pp. 429-433.

14) E. Rossetti Brezzi, *La pittura in Valle d'Aosta: tra la fine del 1300 e il primo quarto del 1500*, Firenze, Le Lettere, 1989.

15) P. Fino, *Pittori di Giorgio di Challant*, mémoire de licence, Torino 1985-86; M.C. Ronc, D. Camisasca, *Un viaggio tra le antiche dimore della Valle d'Aosta*, Quart (AO), Musumeci, 1992, pp. 30-38.

16) N. Gabrielli, *Rappresentazioni sacre e profane nel castello di Issogne e la pittura in Valle d'Aosta alla fine del Quattrocento*, Aosta, Tipografia Itla, 1959, p. 24.

17) AAVV, *Costumi a Issogne. Aspetti del '400 nelle Lunette del castello di Issogne*, Regione Autonoma Valle d'Aosta - Sovrintendenza ai Beni Ambientali e Culturali della Valle d'Aosta, Chieri (TO), Grafica Chierese, 1985.

18) P. Rovesti, *Segreti nobilissimi dell'Arte Profumatoria*, Ferro Edizioni, s.l. 1968.

19) G. Romano, *I "Tacuina sanitatis"*, dans *Studi sul paesaggio*, PBE, Torino 1978, pp. 34-38.

20) Fruit qui fait allusion à la chasteté: cette signification vient de l'interprétation du *Cantique des créatures* où il est dit: «Tes bourgeons sont un jardin de grenadiers, avec des fruits plus délicieux». Par ses caractéristiques il évoque un sens de prospérité et de fertilité, si bien qu'il est considéré comme un symbole de Vénus. Il peut aussi exprimer le concept d'unité dans la diversité: allégorie de l'Église, capable de réunir en une seule foi maints peuples et cultures.

«Associée à l'allégorie de la Conversation - comme c'est le cas, peut-être, dans la salle de justice de Issogne (NdA) - elle suggère par contre que dans tout échange dialectique il est important que l'union et l'amitié entre les parties demeurent solides». Cf. L. Impelluso, *La natura e i suoi simboli. Piante, fiori e animali*, Milano, Electa Editrice, 2003, p. 145.

21) N. Gabrielli, *Rappresentazioni...*, op. cit., p. 42.

22) F. Corni, *Osservazioni botaniche sugli affreschi di Fénis, Manta e sulle vetrate di Ambronay*, dans B. Orlandoni, D. Prola, *Il castello di Fénis*, Quart (AO), Musumeci, 1982, p. 176.