"Bronzes hellénistiques" et "romains" : problèmes de chronologie

Autor(en): **Braemer, François**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Cahiers d'archéologie romande**

Band (Jahr): **17 (1979)**

PDF erstellt am: **23.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-835569

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

«Bronzes hellénistiques» et «romains». Problèmes de chronologie

François BRAEMER

Le thème du Colloque amène naturellement à poser un certain nombre de questions que j'aurais aimé soulever plus tôt, mais celles des rencontres antérieures m'avaient porté à étudier d'autres sujets et à renvoyer à plus tard le problème chronologique que certains collègues m'ont incité à traiter dans le cadre d'aujourd'hui.

«Bronzes hellénistiques», «bronzes romains»! «sculptures classiques», «sculptures hellénistiques», «sculptures romaines»! évoquent les titres des catalogues qui reflètent les préoccupations d'histoire de la sculpture antique, chères à une lignée de savants exceptionnels du 19e et de la première partie du 20e siècle, qui firent faire des progrès considérables à l'étude de son évolution, de A. Furtwängler à G. Lippold et à C. Picard. Certes l'enthousiasme des savants du 19e siècle, devant certaines «œuvres grecques», paraît excessif maintenant que nous avons fait des progrès dans la connaissance de la technique de la sculpture en pierre. Et telle œuvre considérée alors comme un original grec a été rabaissée au rang de document d'époque romaine retravaillé au 18e, quand ce n'est pas au 19e siècle.

Ces progrès ont fait peu à peu abandonner aux spécialistes de la sculpture romaine ces dénominations, notamment lors du tournant que son étude a connu autour des années 1960-1965, à l'occasion du Congrès international d'archéologie classique de Paris, de la création du *Corpus Signorum Imperii Romani* et du Comité international des marbres et des autres pierres de l'Antiquité, ainsi que des expositions de Paris 1963, Bologne 1964, Cologne 1967[1], etc., lorsqu'on «s'est proposé de considérer les sculptures non seulement comme des œuvres d'art, mais surtout comme l'expression de la culture et des tendances artistiques des diverses régions du monde romain», selon l'expression du CSIR[2]. Parmi les critères extérieurs d'étude, la provenance, les circonstances de trouvailles (notamment les données stratigraphiques) ont alors pris le pas sur toute autre considération; parmi les critères internes, ceux concernant les procédés techniques de fabrication doivent être aujourd'hui étroitement associés aux critères stylistiques et iconographiques. Obtenir une vue d'ensemble d'une production régionale et étudier son évolution parut possible, dans le domaine de la sculpture en pierre, à partir du moment où la datation devint de plus en plus sûre à l'intérieur de la période romaine, tout au moins pour Rome et certaines provinces.

Mais il ne faut pas oublier que dans les régions qui ont connu, avant l'arrivée des Romains, un très haut degré de civilisation, les problèmes de datation demeurent extrêmement difficiles à résoudre; il suffit d'assister à une amicale conversation entre un spécialiste de la sculpture hellénistique et un autre de la sculpture romaine, devant un objet dont la date d'exécution est difficile à établir, pour comprendre la difficulté de ce genre d'exercice, qui fait appel à des arguments techniques bien souvent contradictoires et pouvant éventuellement se retourner avec une facilité déconcertante et n'être d'aucun secours lorsque le lieu de provenance est inconnu, et que le matériau lui-même ne peut pas venir en aide, comme par exemple dans le cas des marbres du type du Pentélique ou des Cyclades, utilisés couramment durant toute l'Antiquité.

Que peut-il alors en être pour la sculpture de métal, qu'il soit à l'état pur comme l'or, l'argent ou le cuivre, ou sous forme d'alliage, comme le bronze, ou encore combiné à d'autres matériaux à l'aide de technique diverses?

Les premières constatations font ressortir le beaucoup moins grand nombre de critères utiles. Certes le métal en propose de différents, mais ceux qui sont les plus aptes à favoriser l'étude de la pierre sont, pour la plupart, pratiquement inutilisables dans le domaine des métaux.

La provenance des objets de métal est généralement plus délicate à assurer (sauf bien entendu dans le cas des fouilles systématiques), en raison notamment du plus petit volume et du plus faible poids — qui ont d'ailleurs facilité les vols dès l'Antiquité — de la plus grande partie des œuvres de métal qui nous sont parvenues, et dont il est difficile de suivre les changements de lieux de conservation et leur histoire depuis l'époque de leur découverte. Même dans le cas de sculptures de grandeur naturelle, il faut posséder la sagacité de Tobias Dohrn pour avoir retrouvé l'origine de l'Arringatore au bord du lac Trasimène[3]. Il est inutile d'insister sur le fait qu'un quart seulement des statuettes observées dans les collections des régions de l'Europe occidentale ayant appartenu à l'Empire romain possède une provenance relativement sûre, et est d'époque romaine, et que 1/10 seulement d'entre elles provient de fouilles. Les trois autres quarts se divisent en un tiers possédant une origine imprécise et des caractères suspects ou non romains, et les deux autres tiers sont d'origine inconnue et la plupart d'entre eux modernes.

Aussi les trouvailles anciennes doivent-elles être passées à nouveau au crible d'une critique très vive, qui fasse appel à l'examen direct des documents. Les rassemblements occasionnés par des expositions comme celle que le Musée cantonal d'archéologie et d'histoire présente aux membres du Colloque, sont des moments privilégiés qui permettent de faire de fructueuses comparaisons entre les documents et de les replacer plus aisément dans leur contexte historique et géographique. Les rapprochements mettent en relief les qualités et les faiblesses des œuvres et facilitent l'élimination des objets que leur nouvel examen rend suspects. C'est ainsi qu'ont été, par exemple, écartées, en 1963, de l'exposition de *L'Art dans l'Occident romain*, un certain nombre de pièces célèbres, et que quelques autres auraient aussi été rejetées si un second catalogue avait pu paraître à la suite de cette manifestation.

Les petites dimensions de la plus grande partie des pièces pourraient laisser penser que les rares objets pourvus d'une provenance précise, et dont on connaît les circonstances de découverte, sont facilement localisés dans la succession des couches stratigraphiques, à partir du moment où elles sont suffisamment épaisses. Malheureusement, en dehors des sites privilégiés, abandonnés à une période connue, la stratigraphie est rarement utile. Dans la plupart des cas, dans la partie nord-ouest de l'Empire romain, elle indique seulement une utilisation antérieure à la destruction de la seconde moitié du 3e siècle, comme par exemple, sur le site de Saint-Marcel, pour une statuette de Mercure, récemment découverte[4]. On commence seulement à pouvoir se servir de déprédations plus localisées que l'on a attribuées, dans plusieurs cas, à la période d'Antonin ou de Marc Aurèle. La date de fabrication ne peut d'ailleurs guère être précisée, en raison de l'attraction exercée, par exemple, par des bibelots considérés comme des objets de culte ou d'art et ayant pu avoir des destinations successives sur divers sites et terminer leur carrière dans des tombes, comme nous le rappelions, M.E. Marien à la réunion de Bruxelles pour les *tumuli* de la Belgique[5], et moi-même lors du dernier Colloque pour les tombes de Meroé[6].

Les cataclysmes naturels ont été, dans le passé, d'un plus grand secours que les événements historiques. Mais les tremblements de terre et les ras de marée du golfe de Corinthe n'ont pas été d'une grande utilité, en raison d'alluvionnements postérieurs, dans la région d'Heliké, où nous n'avons trouvé qu'un petit vase d'argent accroché à la paroi verticale du rivage[7]. Certes, les éruptions du Vésuve ont rendu d'énormes services aux archéologues, grâce aux fouilles systématiques des savants italiens au cours du dernier demi-siècle. Mais outre que le problème de la conservation d'objets bien antérieurs à 79 — peut-être importés — se pose de la même manière que dans des cas de destructions humaines, les données des fouilles campaniennes anciennes restent, comme partout ailleurs, difficiles à interpréter. Ces bouleversements fournissent néanmoins la date infiniment utile de la fin de la période julio-claudienne, mais il est hors de doute que les archéologues préféreraient avoir affaire à une éruption de cent vingt années plus ancienne.

Les naufrages devraient aussi donner des indications utiles, s'ils étaient datés avec précision. Malheureusement, la totalité des découvertes d'objets d'art en bronze a été faite à une grande profondeur et à une époque où le scaphandre autonome n'existait pas encore. Aussi s'est-il avéré, la plupart du temps, impossible de connaître les circonstances de disparition et de savoir si elles étaient attribuables à un naufrage et, dans ce cas, à une seule épave, quand on sait, maintenant qu'on a pu les explorer avec le scaphandre autonome, que les parages de la pointe de la Kynosoura, du rocher de la Chrétienne, ou de l'île Lavezzi, par exemple, sont de véritables cimetières de bateaux[8]. Aucun élément ne permet de dater la noyade d'œuvres isolées[9], comme l'éphèbe de Marathon, et le cas de statues trouvées ensemble et attribuables à des époques différentes fait irrésistiblement penser à des acheminements qui n'ont rien à voir avec le commerce antique des œuvres d'art et songer à des transports bien postérieurs, non

seulement à la création des types, mais aussi à la fabrication d'œuvres qui peuvent s'échelonner depuis l'Antiquité jusqu'à la période moderne et avoir été, par exemple, le fruit de pillages.

Le cas d'Anticythère, dont les éléments ont été réexaminés par M.C. Boll [10], doit retenir néanmoins l'attention. Mais la diversité qui règne entre la statue de l'athlète [11] et la tête du philosophe [12] dont la qualité exceptionnelle apparaît, malgré les restaurations, dans le traitement des mèches et des yeux, et les grandes statuettes, moins bien conservées [13], ainsi que les statues de marbre, que le mauvais état de conservation de la plupart d'entre elles, — tributaires de modèles hellénistiques —, empêche d'examiner en détail, mais sur lesquelles on note néanmoins la pratique de la taille en plusieurs morceaux [14] (dont il sera question plus loin), ne sont pas en contradiction avec la date du naufrage, qui a été placée à la fin de la République grâce aux données chronologiques fournies par des spécialistes de disciplines diverses [15]. Les objets remontés du fond de la mer seraient ainsi antérieurs à cette époque, mais il ne paraît pas possible de séparer nettement la date de la conception du type de celle de la fabrication des documents de bronze qui nous sont parvenus du fait des problèmes que nous connaissons.

En raison du plus grand nombre et de la diversité des bronzes, ainsi que des critères de datation, il convient de s'arrêter plus longuement sur le naufrage de Madhia. Bien que gisant par quarante mètres de profondeur, les restes se laissèrent rapidement identifier à une seule épave échouée au large du Cap Africa. Le fait que le bateau a dû couler à pic en raison de l'énorme poids d'une cargaison mal équilibrée, permit de retrouver une grande partie de ses éléments, tant de son chargement que de sa vaisselle de bord et de ses agrès, au cours de campagnes successives de recherches qui s'échelonnèrent de 1907 à 1913, sous la direction de A. Merlin. Ils facilitèrent une première datation du naufrage [16].

Parmi les objets de bronze extraits de la cale du navire, certains prirent naturellement leur place dans l'histoire de la sculpture au fur et à mesure de l'évolution de la pensée archéologique. Et on s'est accordé peu à peu pour préciser, à l'intérieur de la période hellénistique, la date d'un certain nombre de types, comme celui de l'Agon appuyé sur un Hermès [17], portant la signature de Boêthos de Chalcédoine [18], ainsi que des statuettes du satyre penché [19], de deux autres satyres [20], de l'Hermès [21] et des deux lampadéphores [22], que l'on a attribués à la deuxième moitié du 2e siècle. Mais bien qu'ils soient d'une facture bien supérieure à celle des «moyens bronzes», comme des statuettes, découverts dans la province de Proconsulaire et pouvant être attribués à la période allant de la conquête de 146 à la fin de l'Antiquité [23], nos exemplaires ne permettent pas, comme pour une très grande partie des objets en bronze qui nous sont parvenus, de dire avec certitude s'ils sont contemporains ou de peu postérieurs à leurs modèles, à la seule vue de leurs caractères.

Outre l'opposition entre la lourdeur du corps de certaines figures, comme l'un des lampadéphores *(pl. 9, fig. 1)* [24], et l'élégante silhouette de son acolyte *(pl. 9, fig. 2)* et surtout des satyres qui pourrait faire penser à divers ateliers et même à des époques différentes (si l'on s'en tenait au vieux critère de la qualité stylistique), ou l'énergie farouche du satyre penché, dont la queue et les mèches en ronde bosse se redressent, pour ne parler que des statuettes, le rendu technique, visible malgré des restaurations, tend à séparer les documents. Le traitement au burin du détail de certaines mèches, à partir de la masse moulée des mèches principales, peut être interprété diversement, et le travail assez simple de la queue de la chevelure de la statue de grandeur naturelle de l'Agon montre la précarité de ce genre de jugement pour étayer une datation. L'absence de lèvre d'attente sur le crâne du premier lampadéphore *(pl. 9, fig. 3)* ferait dire aussi à certains qu'il pourrait être plus tardif ou simplement une copie, faite dans un même atelier, du second dont la tête est pourvue d'une lèvre d'attente de largeur régulière *(pl. 9, fig. 4)* qui fait penser à de bons exemples comme ceux que je vous ai présentés au précédent Colloque et dont les plus anciens d'époque romaine remontent précisément à la fin du 2e siècle av. J.-C. [25]. Cette coïncidence est à rapprocher de la technique des yeux, pourvus non seulement de globes indépendants, comme dans le cas de l'Agon, mais aussi d'iris également indépendants sur les têtes bachiques des corniches [26] — pourtant d'un traitement lourd et peu détaillé — qui étaient en faveur à la même époque et qui le sont restés beaucoup plus tard sur les pièces de cette dimension et sur un nain [27], et de celle de l'iris gravé d'un autre nain [28] qui est à rapprocher de celui d'une statue de la trouvaille du Pirée dont Mme S. Karouzou va nous entretenir. Et notons que la qualité des ornements de lit [29] se retrouve aux époques suivantes.

Fort heureusement, nous pouvons faire appel à d'autres éléments de la cargaison, notamment aux sculptures de pierre qui, comme d'habitude, fournissent des datations plus précises. Aux données de l'iconographie et du style qui font penser, également pour les modèles de certains documents, à la seconde moitié du 2e siècle, s'ajoutent des critères techniques. Citons notamment les figures féminines qui ne seraient néanmoins pas d'un grand secours si les procédés utilisés pour la taille des exemplaires qui ont été repêchés au Cap Africa n'étaient pas encore facilement visibles malgré l'état de conservation médiocre qui empêche d'étudier le

passage de l'outil. Outre la présence d'un poignet indépendant[30] qui ne peut être d'aucun secours du fait que ce procédé a été utilisé pour des raisons diverses (facilité de transport, désir d'opposer les chairs aux vêtements, etc.) à l'époque impériale romaine (et notamment durant le Bas-Empire) au moins autant que précédemment, en raison du goût marqué par les Romains pour les marbres de couleurs dont ils étaient beaucoup plus friands que leurs prédécesseurs, il convient de noter la fabrication de bustes et de têtes[31] en plusieurs morceaux, dont la pose a été facilitée par la présence d'une partie épannelée entourée d'une lèvre d'attente polie sur l'Aphrodite[32], et le maintien en place par des tenons, selon des formules largement utilisées pour l'exécution de répliques à l'époque hellénistique durant laquelle elles ont pu être taillées, et d'une très grande rareté à l'époque impériale romaine où elles ne se rencontrent que dans des cas exceptionnels, le plus souvent dans des régions où le marbre n'était pas d'un usage courant[33], ou en raison de transformations ou de réparations.

Sans parler du problème du trajet du navire qui a été l'objet de brillantes démonstrations dès l'époque de sa découverte de la part de A. Merlin, en raison d'autres éléments de la cargaison, mais que la présence de vaisselle de bord, comme une amphore de type tardif de Cos et une autre de celui de Dressel 1A à lèvre oblique (du type de la Chrétienne, contenant un bouchon au nom d'un commerçant pompéïen, dont le nom était écrit en caractère osque[34]), qui viendrait compliquer le trajet trop bien établi jadis en montrant qu'il était l'aboutissement d'un cabotage qui s'était au moins une fois arrêté vraisemblablement dans un port pouvant «offrir» des récipients de modèle italique, comme d'ailleurs la présence de saumons de plomb pourvus de noms italiens[35] dont il conviendrait de faire l'analyse pour tenter de déterminer l'origine, il faut noter que ces observations nouvelles, ainsi que l'usage d'une lampe d'un type de la fin du 2e siècle et le modèle des éléments d'ancres, bien mieux connus maintenant, en bois recouvert de plomb, qui sont les exemplaires les plus grands et les plus lourds recensés[36], continuent de faire penser à un naufrage antérieur à la fin du premier quart du 1er siècle av. J.-C.[37].

Mais quels que soient les arguments avancés, anciennement ou aujourd'hui, et que de nouvelles recherches en cours pourraient encore permettre de préciser, nous devons confesser que devant ce groupe d'objets de bronze, que leur rassemblement et leur nombre auraient pourtant dû aider à dater, aucune donnée décisive ne permet de le faire et l'on est obligé de se contenter de la datation des types reproduits.

Nous ne pouvons tirer qu'une leçon de modestie, confirmée par la découverte sous terre d'ensembles de figurines qui ont été attribuées — souvent avec beaucoup de difficultés — à des dates différentes en raison de leur style, en l'absence de données techniques qui auraient permis de dater différemment du modèle, des répliques, des «variantes» ou des «dérivés» s'ils avaient été en pierre.

Face à cette constatation qui gêne considérablement toute recherche destinée à faire une place à la tradition comme au renouveau (thème du Colloque) — en passant par les «nouveautés» — après avoir séparé ce qui appartient au modèle et ce qui est tributaire de la «réalisation» qui nous est parvenue et que nous cherchons à interroger sur sa date et éventuellement sur son lieu de fabrication, comme nous le ferions pour une statue de marbre, de calcaire ou de grès, une réaction ne s'impose-t-elle pas?

Mais avant d'essayer de tirer parti de l'étude des procédés techniques, ne faut-il pas essayer d'appliquer d'autres critères, qui ont récemment facilité la datation de sculptures de pierre, mais qui risquent parfois de rendre plus aléatoire celle des documents en métal?

Il n'est pas inutile de songer aux méthodes iconographiques et d'évoquer le cas des portraits, qui posent pourtant des questions délicates en raison du très petit nombre de ceux qui nous sont parvenus par rapport à celui des effigies en pierre — de l'ordre de 1% pour les effigies impériales[38] — en même temps que de l'absence de types aussi caractérisés que ceux qui se rattachent, par exemple, pour les portraits impériaux ou de personnages de premier rang, aux types successifs datés par les monnaies, que l'on peut séparer en gros, pour les iconographies les mieux fournies, en portraits de jeunesse, d'accession au trône, du décennaliat ou correspondant à des émissions monétaires postérieures, comme c'est le cas pour Marc Aurèle. En dehors des effigies exécutées au repoussé, comme le Marc Aurèle en or d'Avenches, le Lucius Verus en argent de Marengo[39] ou le Magnence du lit de la Saône[40], dont les restaurations ont pu altérer les traits, en portant le restaurateur à une interprétation fautive pouvant engendrer des erreurs de jugement et même de datation, comme celle dont avait été autrefois victime le personnage masculin de la maison au buste d'argent de Vaison[41], les traits peuvent être amollis ou durcis par le toreute qui façonne sa plaque de métal ou qui complète sa fonte à l'aide du burin. La simplification du détail de la chevelure peut, par exemple, empêcher de rattacher une effigie à un type connu et par conséquent de le dater, comme c'est le cas pour les deux empereurs déjà cités, ainsi que pour l'Antonin moulé des Fins d'Annecy[42] ou les effigies de Septime Sévère, de Claude le Gothique et de Probus, de Brescia[43], qui sont probablement, l'une comme les autres,

sorties d'ateliers d'Italie du nord, vraisemblablement à une époque postérieure à celle de l'empereur, au moins pour le Septime Sévère *(pl. 10, fig. 5)* qui a pu être exécuté sèchement, en même temps que les deux exemplaires de Claude le Gothique et de Probus[44].

Il ne peut être question de négliger le problème posé par les groupes familiaux de personnages officiels pour la datation desquels on s'est souvent donné le mal de rechercher une époque de fabrication, ou pour le moins de conception, pouvant convenir à la totalité des personnages, alors qu'il est clair que l'on est en présence de groupes honorifiques destinés à glorifier une dynastie et dont la date de fabrication de chacun d'eux, qui peut ne pas coïncider avec celle de l'élévation du monument, ne peut être obtenue que grâce à la connaissance des procédés techniques successifs utilisés dans la pierre et des conceptions du portrait aux diverses époques, que l'on peut mieux définir au moyen des données précédentes qui pourront être utiles pour la datation des effigies de métal. Il suffit de songer aux visages de César ou du fondateur de l'Empire, idéalisés, classicisés, héroïsés, ou déifiés, dont les traits on été simplifiés ou rajeunis, et des innombrables portraits de personnages helléniques — poètes, philosophes, historiens, hommes politiques — reproduits à des centaines d'exemplaires à l'aide de modèles contemporains ou créés spécialement bien plus tardivement, aux diverses époques de l'Antiquité comme de la période moderne, en pierre, en métal, ou en peinture et en mosaïque, souvent identifiés par une inscription, sans parler des pièces suspectes exécutées dans le but de tromper, comme le couple augustéen de Neuilly-le-Réal[45], attribuable à l'époque du néo-classicisme napoléonien.

Il n'est pas sans utilité de rappeler le cas de Caton, dont l'effigie en bronze de Volubilis a été, dans les années qui ont suivi sa découverte, l'objet de diverses propositions de datation, résumées par C. Boube-Picot qui a penché pour une époque tardive[46] et qu'il est bon de revoir en s'appuyant sur des critères évoqués par les premiers exégètes ainsi que sur d'autres fournis par les méthodes modernes de classement et de datation, et en le plaçant dans un cadre plus large.

Repérés grâce à l'inscription en caractères d'argent incrustés dans le buste de la Maurétanie Tingitane, les traits, dont le profil très caractérisé est accentué par un épais bourrelet sourcilier et un nez pointu qui s'oppose à une lèvre inférieure en retrait et à un menton effacé, sont connus par ce portrait comme par un second de type différent. Leur comparaison est de nature à illustrer notre propos.

Si l'allure générale du personnage, retrouvé dans la maison du Cythareste qui livra deux effigies de bronze et trois de marbre[47] à Pompéï, dont la date de destruction ne fournit qu'un indice imparfait de datation, fait penser à un homme du 1er siècle av. J.-C., le style du document, la forme de la chevelure s'avançant au milieu du front, la finesse des mèches, le contour du buste comportant une légère indication des épaules, et le traitement invitent à dater cette représentation de l'époque tibérienne qui a été marquée par un retour aux sources républicaines qui étaient de mise pour figurer un personnage du siècle précédent.

La rectification du défaut du profil du visage devenu plus souple *(pl. 10, fig. 6)*, la diminution de la longueur du crâne, l'adoucissement des traits trop particuliers *(pl. 10, fig. 7)*, comme les pommettes fortement saillantes, l'agrandissement des petits yeux, la moins grande différence entre le volume des lèvres et surtout la simplification de la coiffure, terminée maintenant par une frange régulière chargée d'auréoler un visage devenu ovale, sont la marque d'un désir d'idéalisation qui, sans être absent du buste de Pompeï, comme on pouvait s'y attendre à la suite du classicisme augustéen, est particulièrement vif à Volubilis et pourrait faire penser à une reconstitution tardive du portrait du personnage, s'il n'était pas marqué par la présence d'un bourrelet qui «casse» la frange frontale. Certes sa faible épaisseur fait plus penser aux années 40 qu'à l'influence du portrait de Claude. Mais, comme l'avait remarqué F. Poulsen[48], l'ampleur du buste conduit à une période plus récente, que le mouvement en vagues — certes encore à peine perceptible —, jamais remarqué, des mèches ramenées en avant ne saurait contredire et que trahit l'argument paléographique qui n'a pas encore été utilisé. La forme des caractères et spécialement du T *(pl. 10, fig. 7)* ne saurait être antérieure au milieu du 1er siècle, comme a bien voulu me le confirmer mon ami J. Mallon, et pourrait encore se concevoir au 2e siècle, au cas où les lettres auraient été encastrées à une époque postérieure à la fabrication du buste. Mais rien n'empêche de penser que, dans un cas comme celui de cette réplique qui a profité des modes successives du bourrelet mince, du buste large et même des vagues, s'est écoulé un laps de temps assez important entre cette reconstitution du portrait de Caton et sa fabrication qui a été suivie de la pose de l'inscription qui pourrait n'être que du 2e siècle. Il n'était d'ailleurs pas obligatoire de descendre à une époque aussi basse pour se convaincre qu'il était nécessaire, depuis que l'on connaît mieux les techniques antiques, d'abandonner définitivement toute référence à une soi-disant collection de Juba à Volubilis[49], comme à Cherchel où l'examen, même rapide, des sculptures de marbre, montre d'une manière éclatante que la

plus grande partie d'entre elles a subi l'empreinte des procédés techniques en usage au 2e siècle apr. J.-C.[50]

Rien n'empêche d'ailleurs de penser que cette effigie de série, portant une inscription qui facilitait l'identification au visiteur le contemplant plusieurs siècles après sa disparition, a pu faire partie d'une galerie de portraits, comparable, par exemple, à celle de Chiragan à Martres-Tolosane, à la limite de la Narbonnaise et de l'Aquitaine[51], et, toutes proportions gardées, à celles des «Césars» et des «hommes illustres» de la Renaissance et des temps plus modernes. Comme les groupes familiaux destinés à jouer un rôle politique, ces séries commémoratives pouvaient être composées de portraits exécutés à des périodes différentes d'après des modèles d'époques diverses, pouvant être bien postérieures à celles des personnages représentés. A partir du moment où nous pourrons dater les différentes étapes de la conception et de la confection des œuvres, ainsi que de leur rassemblement, nous aurons fait de grands progrès dans la connaissance de l'histoire du goût antique comme dans celle de l'étude de la « tradition et du renouveau».

Il convient de citer, parmi d'autres, un cas supplémentaire qui se réfère directement aux études d'iconographie par l'intermédiaire des modes des coiffures et de l'armement des combattants. Certes les guerriers, et même les gladiateurs isolés, ne sont pas d'un grand secours pour notre propos, à moins qu'ils n'aient été trouvés dans un contexte daté ou qu'ils ne portent des armes reflétant des modes passagères. Et les ornements de meubles ou de char, surtout s'ils sont votifs, n'apportent pas non plus beaucoup d'éléments, sauf si l'une des figures est d'une conception très différente des autres comme dans le cas du groupe de Senlis *(pl. 11, fig. 8)*[52], où une fine nymphe, dont l'étroite poitrine est barrée d'un soutien-gorge et qui fait penser au 3e siècle apr. J.-C., s'oppose au type traditionnel du satyre la dévoilant. Elle est un bon exemple de la coexistence et de l'amalgame de types d'esthétiques différentes.

Le groupement de figures, comme les vents d'Angleur[53], est déjà plus significatif, et celui des éléments de *baltei* qui s'avèrent avoir été découverts en assez grand nombre sur les sites antiques dès qu'on les recherche systématiquement dans les musées et les dépôts de fouilles, peut être infiniment plus intéressant, à partir du moment où la datation de certains éléments permet de dater le groupement d'une époque postérieure au modèle le plus tardif.

La chance a voulu qu'en dehors de pièces plus ou moins isolées comme les Barbares de type traditionnel, relativement modifiés, de Saint-Bertrand-de-Comminges[54], et les cavaliers romains de Massana[55] ou d'Orange[56], soient mis au jour des groupes comme ceux de Monteu-da-Pô[57] où voisinaient le Barbare traditionnel et un cavalier que le type de la coiffure permet de dater, malgré son type militaire courant, du début du 2e siècle, ou d'Aoste, daté jadis de l'époque de Marc Aurèle, en raison du style des Barbares qui avaient été rapprochés de ceux de la colonne de Marc Aurèle[58]. Mais ils ne sont en réalité que la reproduction de types antérieurs, et le cavalier romain porte de longues mèches successives formant des vagues et un bourrelet frontal *(pl. 11, fig. 9)*, antérieurs de plus d'un demi-siècle. Et sous la frange, coupée par une raie médiane, les traits d'un visage imberbe *(pl. 11, fig. 10)* sont proches de ceux de Nerva[59].

On est en droit de se demander si les figurines centrales de cavaliers — sans parler des cavaliers romains casqués d'Aoste et de Velia[60] — n'ont pas été copiées dans des établissements spécialisés dans la fabrication des harnachements, pendant de longues périodes, sur des modèles, auxquels les artisans se contentaient de faire subir des modifications de détails pour les mettre éventuellement au goût du jour dans le domaine de l'armement. Leur témoignage deviendrait alors moins utile que celui des gladiateurs dont on aurait davantage suivi l'évolution des jeux. On doit remarquer d'ailleurs que sauf à Aoste, les Barbares, notamment ceux dont les chevaux s'effondrent, obéissent à un canon assez lourd et ont été traités d'une manière relativement plate, que l'on retrouve sur l'ensemble — probablement tardif — des figurines de Starigrad[61]. Ces défauts s'expliquent par le mode de confection de ces objets de parade où pouvaient être groupés des types — de proportions, de styles et de dates fort différents — qui ont dû être échangés ou même remplacés par des figurines dérivant d'autres conceptions en raison de l'évolution des esprits et des choses, ou plus simplement en cas de perte.

Si la question qui se pose est celle de savoir à quelle étape de sa transformation correspond l'état de l'objet qui nous est parvenu, le problème est le même pour les chars ou pour tout autre instrument ou harnachement ornés de documents divers ou composés de plusieurs parties, pour lesquelles les découvertes récentes des provinces danubiennes devraient permettre de faire des progrès sensibles. Et il est impossible de classer dans le temps des figurines devenues elles-mêmes traditionnelles du fait de leur facilité de reproduction et de combinaison et ne fournissant aucun des éléments techniques qui permettent de dater les personnages, pourtant souvent répétés, eux aussi, des sarcophages de scènes mythologiques, de chasses ou de batailles, même si nous ne possédons pas de personnage central dont le type dominateur rappelle celui des *baltei* et si nous sommes gênés par des habitudes d'ateliers qui pouvaient utiliser tantôt le même

marbre — en Attique ou en Proconnèse par exemple, aux 2e et 3e siècles —, tantôt des matériaux différents, comme en Provence au Bas-Empire.

Le cas de ces figurines, reproduites indéfiniment, rejoint celui des types divins à grand succès, vendus notamment dans les sanctuaires. Quelques particularités permettent néanmoins de dater certains exemplaires. La présence de coiffures de la basse époque romaine limite, par exemple, la durée de la période de fabrication et d'utilisation. Le Mercure d'Ursins[62], dont le pétase et la fibule sont couverts d'argent, fournit un premier exemple caractérisé par sa double frange de larges mèches frontales et l'iris du 4e siècle *(pl. 12, fig. 11)* auxquels s'ajoutent des particularités iconographiques, comme la forme du pétase, ou stylistiques, comme les pieds, ou techniques, visibles dans les longs muscles du cou *(pl. 12, fig. 12)* ! Le dieu de Strasbourg que la frange de larges mèches frontales *(pl. 12, fig. 13)* s'alliant au style massif *(pl. 12, fig. 14)* permet de dater de la fin du 3e siècle[63] ou peut-être même du début du 4e fournit un repère solide. Citons aussi, outre le *Sol* de Montdidier[64] façonné en deux parties *(pl. 13, fig. 15)*, le dieu trouvé à Landouzy-la-Ville[65] *(pl. 13, fig. 16)*, également dans la province romaine de Belgique, dont le modèle banal, utilisé pour diverses divinités, a été complété par une roue qui l'identifie, comme dans le cas des *Abondance* qui deviennent *Fortuna*[66]. Son visage circulaire est entouré d'une coiffure plate et d'une barbe en usage à partir du 3e siècle et qui sont demeurées courantes dans les régions rurales, en dépit des modes impériales fugitives du troisième tiers du siècle. Aussi, même dans un cas comme celui de ce dieu particulier, la datation resterait-elle imprécise si nous ne pouvions pas ajouter un critère technique que nous allons évoquer dans un instant.

Quelques têtes permettent aussi de proposer des dates pour la fabrication de copies de modèles reproduits à un très grand nombre d'exemplaires. En dehors des coiffures se rattachant au 1er siècle qui serviraient de jalons entre la création du type et la période d'utilisation au Haut-Empire signalé, par exemple ci-dessus, à Saint-Marcel, le réalisme exceptionnel pour une divinité — sur laquelle la dureté des traits n'est en général que le fait d'un toreute malhabile travaillant à petite échelle — de la face *(pl. 13, fig. 17)* comme un profil du visage, caractéristique du Mercure assis, découvert à Sainte-Beuve-la-Rivière[67], à l'extrémité nord-ouest de la province romaine de Lyonnaise, permet d'évoquer les formes à la mode dans la représentation des divinités à l'époque de Commode, aux traits duquel il se réfère *(pl. 13, fig. 18)*[68], selon le désir de copier le prince, habituel aussi bien sous Napoléon III, Victor Emmanuel ou Wilhelm II que dans l'Antiquité pour laquelle cette habitude est parfois plus difficile à reconnaître que pour les périodes modernes en raison de la manie d'identifier tout personnage antique à un empereur ou à un homme célèbre, qui a sévi durant tout le 19e siècle et perturbe encore la recherche des particuliers coiffés selon la mode mise en honneur par leur suzerain dont ils ont parfois imité les traits de la physionomie.

L'utilisation du même thème mercurial sur la statuette d'Ottenhusen[69], à propos de laquelle il convient de poser[70] à nouveau le problème de l'identification et celui de la date de la tête dont la coiffure est tributaire de la mode claudienne caractérisée par son bourrelet frontal, fait regretter que le système (très différent de celui de l'Alexandre à la lance, créé pour lui), consistant à s'approprier un type connu pour l'amalgamer à un portrait d'un empereur héroïsé, n'ait pas encore fourni dans le métal, autant d'exemples que dans le marbre pour lequel les fouilles récentes de Pergé ont été bénéfiques[71].

A l'utilisation de l'iconographie, il convient d'ajouter d'autres critères. Parmi ceux qui ont le moins retenu l'attention, citons, par exemple, l'évolution des formes architecturales qui se rencontrent non seulement dans les ustensiles de cuisine — en métal pur ou en alliage — mais dans leur représentation, notamment comme attribut d'un personnage. Si la répétition de formes de perles et de pirouettes sur un laps de temps assez long, couvrant notamment la deuxième moitié du 2e et une partie du 3e siècle, ne permet pas de dater avec précision certaines vaisselles, il en est d'autres comme celles de Macon ou d'Ambleteuse qui ne peuvent avoir été fabriquées avant le milieu du 3e siècle en raison des proportions des perles. Mis en parallèle avec les dates d'utilisation fournies par la forme des caractères des graffiti (indiquant souvent le poids ou la propriété), que l'on regrette de ne pas rencontrer aussi sur les sculptures martelées, ces critères permettent de mieux apprécier cette durée, avant un enfouissement volontaire éventuel que l'on a trop souvent tendance à placer, dans le nord-ouest de l'Empire romain, durant la seconde moitié du 3e siècle. Par l'intermédiaire des lettres incrustées du Caton, la paléographie a fourni un apport non négligeable, et il peut s'avérer encore plus précis dans le cas d'une inscription fondue ou tout au moins incrustée dans le métal moulé comme sur l'un des personnages de Neuvy-en-Sullias[72], dont la silhouette est particulièrement allongée.

Grâce à leur méthode de fabrication, les métaux fournissent, en effet, un certain nombre de critères qu'il n'a malheureusement pas été facile d'utiliser tant qu'il n'a pas été possible de faire des examens techniques du même genre que ceux exécutés sur les documents de pierre. En

donnant des indications sur les procédés de fabrication et de montage, ainsi que sur les réparations sommaires ou importantes, comme le changement de tête du grand «petit bronze» de l'enfant de Reims qui a facilité la datation des diverses opérations entre le 2e et le 3e siècle[73], ou les restaurations camouflées par des patines modernes, aussi bien que sur la composition des alliages qui, bien que ne fournissant pas d'éléments aussi utiles que ceux donnés par l'identification des gisements de pierres pour l'étude de la sculpture et du génie local, peuvent néanmoins faciliter, comme pour ces derniers, des groupements plus topographiques qu'historiques, les examens de laboratoire sont d'un grand secours.

Citons les techniques du globe de l'œil en pâte de verre et celle de l'iris indépendant, qui ont été jumelées, dans certains cas, avec la fabrication à part des têtes[74], et qui remontent à une période ancienne. Rappelons aussi celle de la couverture de statuette de bronze par des feuilles de métal plus précieux, qui diffère du façonnage sur une âme de bois, chère aux artisans de l'époque médiévale, et du simple cuivrage et de l'argenture d'une partie des personnages comme le globe de l'œil, les lèvres ou un attribut, telle une nébride. Elle a été appréciée dans certaines zones rurales de l'Empire, comme la Lyonnaise, au 2e et au 3e siècle[75], en même temps que la damasquinure l'était dans des œuvres semi-officielle comme l'arc de triomphe dédié à Caracalla, à Volubilis[76].

L'argenture au pinceau sur la face antérieure de la plaque de bronze martelée représentant Magnence, trouvée dans le lit de la Saône, et celle par bain qui paraît avoir été utilisée pour le Jupiter exécuté en fonte pleine — selon un procédé particulièrement en honneur durant le Bas-Empire[77] — demeurée brute de Landouzy, qui pourrait de ce fait lui être contemporain, indiqueraient qu'elles se sont substituées, peut-être lentement, à la fabrication par martelage de statues d'or ou d'argent, comme le Marc Aurèle d'Avenches ou le Lucius Verus de Marengo, pour ne citer que des œuvres fournissant un point de repère chronologique — même s'ils sont quelque peu postérieurs au personnage représenté — en même temps que changeait la technique de fabrication des monnaies. Pour des raisons d'économie compréhensibles, le Bas-Empire a cherché à suppléer à la disette de métaux précieux dans la partie occidentale de l'Empire où l'artisanat était, entre-temps, passé par la technique du recouvrage du bronze par des plaques d'argent, qui, en raison du poids et de l'éventuel difficulté d'enlever cette chape pour la transporter sous un faible volume, a pu rendre plus difficiles les vols dont le mobile allait perdre de l'intérêt à partir du moment où l'art officiel lui-même se contenterait d'une mince pellicule de métal précieux avant de fleurir à nouveau, un peu plus tard, sous la forme du portrait masculin en or de la future Sainte-Foy-de-Conques.

Certes les études techniques demandent des moyens importants qui ne peuvent pas toujours être réunis sur une grande échelle dans divers lieux de conservation à la fois, mais étant donné que le rôle des congrès et des colloques internationaux qui, dans le passé, ont jeté des bases de projets comme ceux du CSIR et du Comité des marbres et des autres pierres de l'Antiquité, pour ne parler que du domaine de la sculpture, est de préparer l'avenir, il serait souhaitable d'établir un système international qui permettrait de faire profiter des méthodes les plus sûres, au fur et à mesure des découvertes, les objets mis au jour dans un contexte archéologique et qui sont les seuls à faire avancer la solution du problème posé par les organisateurs du Colloque. On devrait rapidement aboutir à un accord sur des critères et des procédés communs d'examen, faciles à introduire, le cas échéant, dans une banque de données, comme le Laboratoire des Musées de France — dorénavant opérationnel sur le terrain et à longue distance — en a déjà fait l'expérience. L'utilisation des divers critères externes, en fonction des lieux de découvertes et des données historiques et stratigraphiques qui s'inscrivent dans des limites pour le moment malheureusement moins précises que dans le domaine de la sculpture en pierre, marquée par la fin de la République, l'éruption du Vésuve, les invasions de la deuxième moitié du 3e siècle et éventuellement par des événements locaux ou internes qui obligent à tenir compte des différences entre les techniques utilisées et à faire des comparaisons avec celles employées pour les autres matériaux de la sculpture qui ont tendance parfois à se rapprocher, par exemple dans le cadre du martelage et de l'utilisation de la pierre tendre et du bois ou bien du bronze moulé et de la pierre dure, incite à réfléchir sur des problèmes comme ceux du regroupement d'œuvres issues d'un modèle commun qui ne veut pas dire qu'elles sortent obligatoirement d'un même atelier de bronzier ou de tailleur de pierre, même si elles peuvent être rattachées à la même période. Les données de style, décriées aujourd'hui, et les données techniques trahissent au contraire la conception de l'œuvre et la main du toreute.

A partir de quelques critères évoqués ici, le thème du Colloque incite à poser des problèmes comme l'abandon d'expressions telles que «bronzes de style hellénistique» ou «bronzes de style romain» qui font songer aux étiquettes «style Louis XIV», «Louis XV», «Louis XVI», trop souvent employées et assez mensongères pour cacher notre incompétence. Il serait souhaitable qu'au fur et à mesure des découvertes faites dans un contexte stratigraphique

indiquant aussi bien la période de fabrication que celle de l'utilisation, ces expressions soient remplacées par «bronzes du 2e» ou du «1er siècle av. J.-C.» ou «du 1er, 2e, 3e siècle» (ou mieux par «fin de la République, époque augustéenne, antonine», etc.) et éventuellement «d'après un modèle classique, hellénistique ou romain de telle époque», comme pour des bronzes du 19e siècle décorant un meuble du 17e siècle, quand nous en sommes sûrs.

De même que pour la sculpture de pierre qui les a adoptées depuis longtemps, les données historiques devraient fournir un cadre commode. On songe naturellement à des dates comme celles du passage de chaque région du monde antique sous la tutelle de Rome sans tenir compte de considérations plus ou moins subjectives sur l'époque du début de la romanisation. A partir de ce point fixe, c'est aux archéologues de cerner, dans le domaine des bronzes, la profondeur ou la puissance des traditions qui ont retardé, sinon empêché, la romanisation de certaines régions du bassin oriental de la Méditerranée, de voir comment Rome a cherché à adopter, à amalgamer, à supplanter ou à faire disparaître les modes antérieures, et de mesurer si l'évolution s'est opérée de la même manière et au même rythme que pour la grande statuaire de pierre dans les mêmes lieux.

Ils devront s'assurer au contraire que l'ouverture des mines métalliques sur une grande échelle dans d'autres régions comme la péninsule ibérique, la Transylvanie ou les chaînes alpines et pyrénéennes a favorisé une transformation aussi rapide que celle accélérée par l'exploitation des gisements régionaux de marbre dont on peut maintenant suivre sans peine les étapes du 1er siècle av. J.-C. à la fin de l'Antiquité[78]. On pourrait ainsi mieux cerner le génie local et se faire une idée plus précise du commerce des œuvres d'art jusqu'aux régions de la Germanie et de l'Orient parthe et éventuellement des cas de pillage et de guerre, comme celui qui a vraisemblablement permis la conservation du buste de Magnence dans le lit de la Saône.

Pour mieux connaître l'histoire de l'art et celle du goût dont l'évolution peut être différente, non seulement de l'histoire événementielle coupée par la conquête romaine mais aussi l'une de l'autre, il est indispensable de posséder des données archéologiques qui reposent davantage sur des objets de la vie courante, comme la vaisselle de bord d'un navire, qui oblige à élargir le champ de nos investigations, que des œuvres d'art qui toutefois peuvent éventuellement apporter des indications chronologiques utiles.

Les quelques exemples choisis pour illustrer le thème chronologique du Colloque auraient aussi bien pu mettre en valeur les différences locales qui n'ont pas manqué de se faire jour et que nous comptons évoquer une autre fois, malgré les facilités de transport d'objets, pour la plupart de petites dimensions, non seulement entre les provinces méditerranéennes et les autres, mais même à l'intérieur de chacune d'entre elles, et spécialement visibles dans les cas comme celui de la Tarraconnaise qui s'étendait sur une profondeur de 1500 km, et faire apparaître les problèmes de concurrence qui étaient inconnus des archéologues dans le domaine de la pierre voici seulement quelques années et ont fait passer des données historiques aux cadres géographiques. Ils doivent dorénavant être réunis, pour étudier «la tradition et le renouveau» à travers la longue période de huit siècles d'Antiquité choisis comme thème de ce Colloque.

Notes

[1] F. Braemer, *L'art dans l'Occident romain, trésors d'argenterie, sculptures de bronze et de pierre* (1963). *Arte e civiltà romana nell'Italia settentrionale della repubblica alla tetrarchia* 1 (1964) et 2 (1965). *Römer am Rhein* (1967).

[2] Association internationale d'archéologie classique, *Corpus des sculptures du monde romain,* circulaire préliminaire (1965) 1.

[3] *Der Arringatore, Bronzestatue im Museo archeologico von Florenz* (1968) 5 s.

[4] G. Picard, Informations archéologiques, *Gallia* 32, 2, 1974, 311.

[5] Objets de bronze comme «antiquités» dans les mobiliers de *tumuli* belgo-romains, *3es journées internationales consacrées à l'étude des bronzes romains, Bruxelles-Mariemont 1974, BMAH* 46, 1974, 9 s.

[6] F. Braemer, Observations sur des grandes statuettes et des petits «grands bronzes» représentant des types répandus à travers l'empire romain, *in*: *4e colloque international sur les bronzes antiques, Lyon 1976* (*Annales de l'Université Jean Moulin*, 1976) 49.

[7] F. Braemer - J. Marcadé, Céramique antique et pièces d'ancres trouvées en mer à la pointe de la Kynosoura (baie de Marathon), *BCH* 77, 1, 1953, 139.

[8] Outre Braemer-Marcadé *l. c.* (*supra* n. 7) 142, cf. F. Braemer, Le commerce italien en Occident au début de la conquête romaine d'après les enseignements des premières recherches sous-marines systématiques, *Bull. du Centre d'études sous-marines* 3, 1954, 17, et Fouilles sous-marines et recherches terrestres en Corse, dans le détroit de Bonifacio, et repérage de routes maritimes datées (*Rapport au Ministère...*, Paris, 1952).

[9] F. Braemer, L'archéologie sous-marine, *Bull. du Centre d'études sous-marines* 1, 1952, 4.

[10] *Die Skulpturen des Schiffsfundes von Antikythera* (1972), après J.N. Svoronos, Die Funde von Antikythera, *in*: J.N. Svoronos, *Das Athener Nationalmuseum* 1 (1908) 1 s.

[11] Boll *op. c.* (*supra* n. 10) 18, pl. 6-9.

[12] *Ibid.* 24, pl. 10-11.

[13] *Ibid.* 11 s., pl. 1-5.

[14] *Ibid.* 47, n° 38, pl. 24, et 48, n° 23, pl. 24-25.

[15] *Ibid.* 108.

[16] Sur les fouilles et les premières interprétations, cf. outre les comptes rendus successifs (*CRAI* et *BCTH* 1908 s.), A. Merlin, Les fouilles sous-marines de Madhia, tant dans *Association française pour l'avancement des sciences, Congrès de Tunis, 1913*, que dans la *Revue Tunisienne*, 1913.

[17] Parmi les plus importantes prises de position, citons chronologiquement *Musée Alaoui*, suppl., fasc. 2 (1908) 129-130, F 106-107, pl. 65-67 (par I. Drappier); A. Merlin - L. Poinssot, Bronzes trouvés en mer près de Madhia, *MMAI* 17, 1909, 31, pl. 2-4; L. Curtius, *AA* 1909, 208, fig. 4; *Musée Alaoui, suppl.* 2, fasc. 1 (1921) 125, pl. 11 (par A. Merlin); C. Picard, Boêthos de Calchedon et l'Agon de bronze du Musée du Bardo, *Karthago* 3, 1951-52, 83; M. Bieber, *The Sculpture of the Hellenistic Age*[2] (1961) 82, fig. 286-9; W. Fuchs, *Der Schiffsfund von Madhia* (1963) 12, n° 1, pl. 1-6, 7-8.

[18] Picard *l. c.* (*supra* n. 17) 96, fig. 9-10. J. Marcadé, *Recueil des signatures des sculpteurs grecs* 2 (1957) 29. La date reste difficile à assurer.

[19] A. Merlin - L. Poinssot, *MMAI* 18, 1910, 15, pl. 5. *Musée Alaoui, suppl.* 2, fasc. 1 *op. c.* (*supra* n. 17) 126, F 209, pl. 12, 2. Fuchs *op. c.* (*supra* n. 17) 19, n° 10, pl. 19.

[20] *Musée Alaoui, suppl.* 2, fasc. 1, *op. c.*, 128, F 221. Fuchs *op. c.* 14, n° 2, pl. 9.

[21] *Musée Alaoui, suppl.* 2, fasc. 1, *op. c.*, 126, F 108, pl. 14. Fuchs *op. c.* 20, n° 11, pl. 20.

[22] *Musée Alaoui, suppl.*, fasc. 2, *op. c.* (*supra* n. 17) 130, F 109, pl. 69, 1. Merlin - Poinssot *l. c.* (*supra* n. 17) 52, fig. 4. Curtius *l. c.* (*supra* n. 17) 263, fig. 2. Fuchs *op. c.* 15, n° 4, pl. 13.
Musée Alaoui, suppl. 2, fasc. 1, *op. c.*, 128, F 216. Fuchs *op. c.* 15, n° 4, pl. 12.

[23] En dehors de petites statuettes d'un traitement sommaire, trouvées notamment à Carthage, citons les «moyens bronzes» de Bacchus et d'Hercule provenant de Thibar (Musée du Bardo, inv. 2779 et 2778, reproduits notamment par M. Yacoub, *Musée du Bardo, musée antique* [1970] 90 et 93, fig. 100 et 104).

[24] *Musée Alaoui, suppl.*, fasc. 2, *op. c.*, 130, F 109, pl. 69, 1. Fuchs *op. c.* 15, n° 4, pl. 13.

[25] Braemer *l. c.* (*supra* n. 6), notamment 49.

[26] *Musée Alaoui, suppl.*, fasc. 2, *op. c.*, 130, F 108, pl. 68. Merlin - Poinssot *l. c.* (*supra* n. 17) 50, fig. 3. Curtius *l. c.* (*supra* n. 17) 214, fig. 7. Fuchs *op. c.* 15, n° 3, pl. 10-11.

[27] *Musée Alaoui, suppl.* 2, fasc. 1, *op. c.*, 123, F 214, pl. 13, 3. Merlin - Poinssot *l. c.* (*supra* n. 17) et *l. c.* (*supra* n. 19) 10, pl. 3. Fuchs *op. c.* 16, n° 6, pl. 15.

[28] *Musée Alaoui, suppl.* 2, fasc. 1, *op. c.*, 127, F 215. Merlin - Poinssot *l. c.* (*supra* n. 17) et *l. c.* (*supra* n. 19) 12, fig. 3. Fuchs *op. c.* 17, n° 7, pl. 16.

[29] Notamment les têtes de mules, *Musée Alaoui, suppl.* 2, fasc. 1, *op. c.*, 134, F 270-272; Fuchs *op. c.* 32, n° 39, pl. 48, 1. Voir surtout la tête de cheval de grande qualité, *Musée Alaoui, suppl.* 2, fasc. 1, *op. c.*, 134, n° 269, pl. 14,3; Fuchs *op. c.* 32, n° 39, pl. 48,2.

[30] *Musée Alaoui, suppl.* 2, fasc. 1, *op. c.*, 41, C 1176. Fuchs *op. c.* 40, n° 53, pl. 64,3.

[31] Par exemple, *Musée Alaoui, suppl.* 2, fasc. 1, *op. c.*, 43, C 1186; Fuchs *op. c.* 37, n° 47, pl. 58; ainsi que, *Musée Alaoui, suppl.* 2, fasc. 1, *op. c.*, 43, C 1185; Fuchs *op. c.* 36, n° 45, pl. 55.

[32] *Musée Alaoui, suppl.* 2, fasc. 1, *op. c.*, 42, C 1183, pl. 5. Fuchs *op. c.* 35, n° 44, pl. 54.

[33] Voir, par exemple, dans la province romaine de Lyonnaise, au nord de la zone granitique et gréseuse du Morvan, le cas de statues découvertes au Montmarte (E. Espérandieu, *Recueil général des bas-reliefs, statues et bustes de la Gaule romaine* [1907 s.] n° 2236 entre autres. Cf. plus récemment, à la suite de la communication de C. Rolley à la S.F.A.C., les remarques de F. Braemer, *RA* 1, 1978, 167). C'est plus généralement un appendice, comme le chignon du portrait féminin de Schwarzrheindorf, en Germanie Inférieure (Espérandieu *op. c.* n° 6308) qui est façonné à part.
Le cas de la statue découverte récemment à Avenches par H. Bögli (Ein bedeutender Neufund aus Aventicum, *AW* 3, 1972, 49) dont la tête et une partie des membres sont indépendants, est à isoler. On peut le mettre en parallèle avec ceux des figures de métal dont les mêmes parties ont été exécutées à part, et on songe notamment, en particulier, à la divinité provenant du Menez-Hom, qu'a fait connaître, en même temps, R. Sanquer (La grande statuette de bronze de Kerguilly en Dineault, Finistère, *Gallia* 31, 1, 1973, 61). Ils posent certes des problèmes techniques, mais se rattachent, l'un et l'autre, davantage à celui des personnages dont les chairs et les vêtements étaient différents, qu'au manque de matériau. Les praticiens se sont le plus souvent contentés d'escamoter les volumes, notamment le visage et la pointe du crâne (cf. F. Braemer, Un groupe de portraits de la vallée de la Garonne en marbre de Carrare, *in*: *Hommages à Marcel Renard* [*Coll. Latomus* 103, 1969] 109), comme d'ailleurs sur certaines statuettes de bronze de caractère rustique, par exemple les Sucellus de Chalon-sur-Saône (L. Armand-Calliat, *Le Chalonnais gallo-romain* [1937] 64, pl. 13; et *Musée de Chalon-sur-Saône, cat. coll. archéologiques, menus objets divers des collections orientales et de la salle Niepce* [1950] 44, n° 352; et Braemer *op. c.* [*supra* n. 1] 76, n° 317) et d'Augst (conservé au Römermuseum, inv. 1961.128; A. Kaufmann-Heinimann, *Die römischen Bronzen der Schweiz*, 1, *Augst und das Gebiet der Colonia Augusta Raurica* [1977] n° 91; I.A.-Manfrini, *Bronzes romains de Suisse, Lausanne* [1978] 70, n° 91) de 0,09 m et 0,118 m, qui bien qu'issus d'un modèle général commun connu, sont d'un traitement, d'une main et d'un atelier différents.

[34] Braemer *l. c.* (1954 [*supra* n. 8]) 18-19, fig. 1-2.

[35] *Musée Alaoui, suppl.* 2, fasc. 1, *op. c.* (*supra* n. 17) 158, H 74-85.

[36] Braemer - Marcadé *l. c.* (*supra* n. 7) 147.

[37] Après A. Merlin (après 86), W. Fuchs avait proposé «vers 100» (*op. c.* [*supra* n. 10] 12).
Le naufrage est, de toute façon, antérieur à celui de la Madrague de Giens, près d'Hyères, qui contenait, outre des amphores du type tardif de Cos et des lingots également, un denier daté de 73 av. J.-C. et un important lot d'am-

phores du type Dressel 1 B, postérieur au 1 A de Madhia. Il a été daté de la fin du deuxième quart du 1er siècle av. J.-C. par A. Tchernia (R. Liou, Informations archéologiques, *Gallia* 33,2, 1975, 585), avec une préférence pour les années 60-50 à partir d'une fourchette initiale 75-30 (P. Pomey - A. Tchernia, *L'épave romaine de la Madrague de Giens [Var]* [Suppl. *Gallia* 34, 1978] 17).

[38] Il suffit de citer le cas des empereurs les mieux étudiés, comme, par exemple, ceux qui ont été l'objet de monographies dans *Das römische Herrscherbild*, dirigé par M. Wegner, ou dans l'*Iconografia romana imperiale* sous la direction de R. Bianchi-Bandinelli et L. Banti, en tenant compte des œuvres modernes ainsi que des découvertes plus récentes ou d'identifications nouvelles, pour s'apercevoir que sur un total d'environ 120 portraits recensés de Marc Aurèle, on dénombre une effigie martelée (Avenches), une moulée (place du Capitole à Rome), et une réduction moulée à usage militaire *(Carnuntum)*, sur une centaine d'Antonin, un seul en bronze, moulé (Fins d'Annecy), sur la même quantité de Septime Sévère, cinq en bronze, moulés (trois de Rome, un de Kythrea et un autre de Brescia) et un en or (Didymonteichon), sur quatre-vingts Lucius Verus, un en argent, martelé (Marengo), et un autre en bronze, moulé (British Museum 835). Certes, la proportion est plus forte plus tardivement: un bronze moulé (découvert à Radanovo) sur seize Gordien III; et surtout, au Bas-Empire, trois Constantin sur quinze, sans tenir compte des statuettes en pied qui répondent à d'autres besoins (R. Calza, *Iconografia romana imperiale da Carausio a Giuliano* [1972] 234 s., n° 145 et 147-48); et un Magnence (lit de la Saône à Chalon, en bronze martelé et argenté) sur quatre. Mais il faut songer que de très nombreux empereurs ne sont connus que par des portraits de pierre et que le petit nombre d'effigies parvenues jusqu'à nous fausse les statistiques. Les rapports sont d'ailleurs du même ordre au 1er siècle qu'au second. Ils ne sont pas donnés ici, uniquement du fait que les listes exhaustives sont plus rares et sujettes à variations en raison de découvertes et d'identifications récentes.

[39] Sur ces portraits, cf. F. Braemer, Sculptures en métal battu et repoussé de la Gaule romaine et des régions limitrophes, *in*: *Etudes de sculpture antique offertes à Jean Charbonneaux, RA* 2, 1968, 329 s., fig. 1-6, qui a réuni la bibliographie antérieure.

[40] Braemer *l. c.* (*supra* n. 39) 341 s., fig. 18 s.

[41] *Ibid.* 337, fig. 13 s.

[42] Conservé au Musée du Petit Palais, à Paris (W. Fröhner, *Collection Dutuit* [1897] n° 2, pl. 4).

[43] A.M. Mac Cann, *The Portrait of Septimus Severus* (1968) 134, n° 12, pl. 31 (pour Septime Sévère) et B.M. Felletti Maj, *Iconografia romana imperiale da Severo Alessandro a M. Aurelio Carino* (1958) 262, n° 351-352, pl. 51, fig. 171-172 et 173-174 (Claude le Gothique) et 278, n° 371-372, pl. 56, fig. 193-194 et 195-196 (Probus).

[44] Sur ces problèmes délicats, cf. F. Braemer, L'Italia settentrionale e le province limitrofe, *in*: *Arte e civiltà romana nell'Italia settentrionale dalla reppublica alla tetrarchia* 2 (1965) 432, et Mac Cann *op. c.* 90.

[45] Conservés au Musée du Louvre (A. de Ridder, *Bronzes antiques du Louvre* 1 [1915] 11, n° 28-29, pl. 5).

[46] *Les bronzes antiques du Maroc*, 1, *La statuaire* (1969) 80 s., pl. 7-12.

[47] A. de Franciscis, *Il ritratto romano a Pompei* (1951) 45 s., fig. 35-7. Sur le rapprochement des deux œuvres, cf. G.M.A. Richter, *Greek Portraits* 3 (*Coll. Latomus* 48, 1960) 47, fig. 209-210.

[48] Le buste de Caton trouvé à Volubilis, *CRAI* 1947, 597 s.

[49] J. Carcopino, *Le Maroc antique* (1943) 254 s., suivi par C. Picard, La date du buste de Caton d'Utique trouvé à Volubilis, Maroc, *in*: *Neue Beiträge zur klassischen Altertumswissenschaft, Festschrift B. Schweitzer* (1954) 335.

[50] Voir les remarques dans ce sens de F. Chamoux, A propos de quelques documents du Musée de Cherchel, *BSAF* 1962, 43, qui a reçu l'approbation de J. Charbonneaux.

[51] F. Braemer, Les portraits antiques trouvés à Martres-Tolosane, *BSAF* 1952-53, 143 s.

[52] Braemer *op. c.* (*supra* n. 1) 110, n° 489, pl. 35.

[53] Cf. en dernier lieu G. Faider Feytmans, Les bronzes mithriaques d'Angleur, *BSAF* 1975, 195, et *id.*, *in*: *3es journées internationales consacrées à l'étude des bronzes romains, Bruxelles-Mariemont 1974, BMAH* 46, 1974, 71.

[54] Braemer *op. c.* (*supra* n. 1) 64, n° 256-58.

[55] *Ibid.* 37, n° 123.

[56] *Ibid.* 52, n° 196.

[57] *Ibid.* 46, n° 170, 1-5.

[58] C. Carducci, Un *balteus* da Aosta, *ArchClass* 11, 1959, 36 s., et *Arte e civiltà romana nell'Italia settentrionale dalla republica alla tetrarchia* 2 (1965) 310, n° 440.

[59] Sur le portrait de Nerva, cf. G. Daltrop - U. Hausmann - M. Wegner, *Die Flavier* (1966) 43, 109, pl. 36-41.

[60] Carducci *l. c.* (*supra* n. 58) pl. 25, fig. 1.

[61] *Ibid.* pl. 26, fig. 2-4. Braemer *op. c.* (*supra* n. 1) 151, n° 694, 1-5.

[62] En dernier lieu I.A.-Manfrini *op. c.* (*supra* n. 33) 64, n° 82, qui le date de la fin du 2e siècle.

[63] J.J. Hatt, Observations sur quelques statuettes gallo-romaines en bronze du Musée de Strasbourg, *RAE* 12, 4, 1961, 311. Braemer *op. c.* (*supra* n. 1) 125, n° 568, pl. 41.

[64] Conservé au Musée du Louvre: de Ridder *op. c.* (*supra* n. 45) 129, n° 1059, pl. 62; Braemer *op. c.* (*supra* n. 1) 110, n° 490; *id.*, *l. c.* (*supra* n. 6) 42 (pour la date).

[65] A. Héron de Villefosse, Notice sur le Jupiter de Landouzy, *BSAF* 1874, 101; et *id.*, *RA* 1881, 1; Braemer *op. c.* (*supra* n. 1) 108, n° 479. Il est à noter que les formes sont beaucoup plus molles que celles de l'enfant de Laneuveville-devant-Nancy (*ibid.* 99, n° 436), dont la coiffure peut être datée des années 230-240, et avec lequel on peut le mettre en parallèle, en raison des caractères stylistiques et techniques.

[66] Cf. par exemple grâce à une roue du même genre, plutôt qu'à un gouvernail, l'exemple de Stobi, conservé au Musée National, à Belgrade (L.B. Popovic - D. Mano Zisi - M. Velickovic - B. Jelicic, *Antička bronza u Jugoslaviji* [1969] 95, n° 111).

[67] E. Espérandieu - H. Rolland, *Bronzes antiques de la Seine-Maritime* (Suppl. *Gallia* 13, 1959) 28, n° 20, pl. 9. Braemer *op. c.* (*supra* n. 1) 96, n° 422.

[68] Sur l'iconographie de Commode, cf. M. Wegner, *Die Herrscherbildnisse in antonischer Zeit* (1939) 66, 252, pl. 48-56; et sur le rapprochement et la date, cf. F. Braemer, Réflexions sur les sculptures antiques de la basse vallée de la Seine, *in*: *Centenaire Abbé Cochet 1975, Actes du colloque international d'archéologie, Rouen* (1978) 197, fig. 6-8.

[69] W. Deonna, *L'art romain en Suisse* (1942) n° 33.

[70] Voir les questions de I.A.-Manfrini *op. c.* (*supra* n. 33) 37, n° 42, qui conserve néanmoins l'identification Mercure-Trajan.

[71] Par exemple, J. Inan, Neue Porträtstatuen aus Perge, *in*: *Mélanges A. Mansel* (1974) 650, n° 3, pl. 200.

[72] Braemer *op. c.* (*supra* n. 1) 89, n° 383, pl. 30.

[73] Braemer *l. c.* (*supra* n. 6) 45, 48.

[74] *Ibid.* 48.

[75] Braemer *l. c.* (*supra* n. 38); *id.*, *RA* 1, 1969, 100, fig. 62; et, *id.*, A propos des statuettes de bronze couvertes de plaques d'argent, *in*: *Festoen opgedragen aan A.N. Zadoks-Josephus Jitta bij haar zeventigste verjaardag* (1976) 167, 170.

[76] C. Boube-Piccot, Trophée damasquiné sur une statue impériale de Volubilis, *BAM* 6, 1966, 191.

[77] En s'en tenant, par exemple, à la Gaule, il suffit de citer le Mercure d'Ursins, la divinité masculine de Strasbourg (déjà mentionnés *fig. 12-15*) et le cerf de Neuvy-en-Sullias (Braemer *l. c.* [*supra* n. 38] 92).

[78] F. Braemer, Industrialisation et romanisation des régions de montagne, *in*: *La communità alpina nell'Antichità, Centro di studi e documentazione sull'Italia romana, Atti* 7 (1975-76) 83, dans l'attente de ses: Marbres des provinces européennes de l'empire romain, *in*: *Colloque CNR Rome 14-15 février 1977*.

Liste des illustrations

Pl. 9, fig. 1: Large du Cap Africa, près de Madhia. Lampadéphore.
Pl. 9, fig. 2: Large du Cap Africa, près de Madhia. Lampadéphore.
Pl. 9, fig. 3: Large du Cap Africa, près de Madhia. Lampadéphore, détail.
Pl. 9, fig. 4: Large du Cap Africa, près de Madhia. Lampadéphore, détail.
Pl. 10, fig. 5: Brescia. Portrait de Septime Sévère. Face.
Pl. 10, fig. 6: Volubilis. Portrait de Caton. Profil droit.
Pl. 10, fig. 7: Volubilis. Portrait de Caton. Face.
Pl. 11, fig. 8: Senlis. Satyre et nymphe.
Pl. 11, fig. 9: Aoste. Figure centrale de *balteus*, détail. Profil droit.
Pl. 11, fig. 10: Aoste. Figure centrale de *balteus*, détail. Face.
Pl. 12, fig. 11: Ursins. Mercure, détail. Tête de face.
Pl. 12, fig. 12: Ursins. Mercure, détail. Tête, profil gauche.
Pl. 12, fig. 13: Strasbourg. Divinité masculine, détail. Tête face.
Pl. 12, fig. 14: Strasbourg. Divinité masculine, détail. Tête, profil droit.
Pl. 13, fig. 15: Montdidier. *Sol.*
Pl. 13, fig. 16: Landouzy-la-Ville. Divinité masculine.
Pl. 13, fig. 17: Sainte-Beuve-la-Rivière. Mercure, détail. Tête face.
Pl. 13, fig. 18: Sainte-Beuve-la-Rivière. Mercure. Profil droit.