

Synthèse

Objekttyp: **Chapter**

Zeitschrift: **Cahiers d'archéologie romande**

Band (Jahr): **34 (1987)**

PDF erstellt am: **18.09.2024**

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.

Synthèse

Dans la synthèse l'on trouvera d'une part un tableau d'ensemble des informations obtenues sur les hommes, l'espace et le temps ; d'autre part, le cas échéant, des compléments, voire de nouvelles questions.

Les hommes, ce sont bien sûr les bronziers. Nous examinerons donc en premier lieu l'aspect qu'ils ont prêté à Bacchus et comment se manifeste leur originalité, à travers la fréquence des classes, des types ou de certains détails – fréquences qui seront ensuite comparées avec celles d'autres catégories techniques. Les coïncidences ou les dissemblances observées révéleront dans quelle mesure le répertoire des bronziers est original³⁴⁰. Cette originalité se manifeste-t-elle dans le choix des types, des thèmes ou dans une plus ou moins grande préférence pour tel ou tel détail ? Tenter d'évaluer la spécificité de chacun des répertoires revient à poser le problème de la clientèle et de ses goûts, à évaluer parfois la « classicité » de cette culture – érudite, imitative, originale – dans différentes régions. Ce sondage dans les différents répertoires met l'accent surtout sur la statuaire et sur les terres cuites qui se caractérisent par la représentation de personnages isolés. La comparaison avec les mosaïques, les peintures et les sarcophages, où prime la narration, a toutefois souvent été nécessaire, pour montrer la perméabilité ou l'indifférenciation des répertoires des différents artisans dans certaines régions. Cette communauté du patrimoine iconographique est révélatrice du système de références culturelles de la clientèle et des bronziers.

Parler des artisans c'est aussi parler de la technique. Lors de l'examen de chaque type, nous avons tenté de repérer la trace d'utilisation de matrices, de moules partiels et de modèles. Il s'agira, dans la synthèse, de brosser un tableau d'ensemble et d'essayer de dégager les implications économiques et/ou socio-culturelles de ces pratiques.

Certains aspects du travail des bronziers n'ont pas été abordés dans la typologie. En effet, seule une vue d'ensemble du matériel étudié peut fournir la matière à quelques observations sur la plus ou moins grande spécificité des schémas utilisés pour représenter Bacchus, ou encore sur la fréquence de certains attributs. C'est aussi le cadre qui convient le mieux aux quelques remarques sur l'importance du thème « Bacchus » dans les bronzes et sur la possibilité d'évaluer la signification profane ou religieuse accordée à ces objets.

Le deuxième point de cette synthèse concerne l'espace, plus précisément l'activité des hommes dans l'espace. Il sera question ici de la tentative d'identifier des zones de production – plus que des ateliers en particulier – et, par la suite, de la possibilité d'attribuer une provenance à des objets qui en sont dépourvus. Le problème de la diffusion des objets clôt cette deuxième partie.

Le troisième et dernier volet de notre triptyque touche à la chronologie. Bien qu'une délimitation iconographique ne se prête guère à une étude systématique de la chronologie, les quelques rares indices, ou amorces d'indices, que notre enquête a fait apparaître seront relevés.

I. Les bronziers

I.1. ASPECTS DE BACCHUS ET ORIGINALITÉ DU RÉPERTOIRE DES BRONZIERS

Pour donner un aperçu général du « visage » en bronze de Bacchus, nous avons adopté le même classement que dans la typologie, c'est-à-dire qu'il sera d'abord question du dieu barbu, puis du dieu éphèbe, et enfin de Bacchus enfant. A l'intérieur de ces trois grands groupes, nous avons gardé les divisions morphologiques – statuettes debout en groupes, etc. –, de classes et de types.

Bacchus barbu

Bronze, statuaire et bas-reliefs

Malgré les lacunes inévitables de notre échantillonnage, il apparaît que le dieu éphèbe a indubitablement rencontré la plus grande faveur. Nous avons repéré une seule statuette de Bacchus barbu (*fig. 1*), et le type qu'elle reproduit n'est pas une création des bronziers, puisqu'il existe tel quel dans la statuaire et le bas-relief. Le répertoire des tailleurs de pierre est un peu plus varié puisqu'il compte un autre type, connu sous le nom de « Dionysos Sardanapale », absent dans les bronzes³⁴¹. Dans ce cas, le bronzier n'a pas fait preuve d'originalité et son répertoire est plus pauvre que celui du sculpteur.

L'identification de certains bustes, têtes et masques n'est pas sans problèmes. A la suite de R. Turcan³⁴², il nous a semblé que certains de ces bronzes représentaient plutôt Priape, dont la ressemblance avec Bacchus a été observée dans l'Antiquité déjà. Le même problème se retrouve dans la pierre. E. Espérandieu et V. S. M. Scrinari, par exemple, reconnaissent Bacchus dans de nombreuses têtes barbues qui sont dépourvues de tout attribut³⁴³. Ces identifications problématiques n'empêchent pas de constater que les bronziers semblent avoir fait preuve d'une certaine originalité attestée par le buste de la *Villa des Pisons* et celui de Pompéi (*fig. 2-3*), sans parallèle dans les autres techniques.

Terres cuites

Rare dans les bronzes et la statuaire, le dieu barbu semble l'être tout autant dans les terres cuites où les coroplastes ont modelé des têtes dont la barbe prend parfois la forme d'une grappe de raisin³⁴⁴. Ce thème semble leur être propre, car il n'a pas été repéré ailleurs³⁴⁵. Quant aux figurines en pied, elles paraissent absentes. En revanche, une série de masques présente une iconographie semblable à un type attesté dans les bronzes (*fig. 6-13*)³⁴⁶. Un type qui s'est transmis dans le temps et propagé dans l'espace, sans grands écarts par rapport au modèle.

Les emprunts, dans un sens ou dans l'autre, sont donc patents, en même temps que se manifeste une certaine spécificité des répertoires.

Monnaies et sarcophages

Un sondage superficiel dans les monnaies révèle que, le plus souvent, elles reproduisent uniquement la tête ou un type proche de celui du Cabinet des Médailles (*fig. 1*). Elles fournissent ainsi un indice sur l'origine vraisemblablement hellénistique de ce schéma. Sans analyser dans le détail le répertoire des sarcophages, il faut toutefois signaler que c'est dans cette catégorie que le dieu barbu est le plus souvent représenté. Encore faudrait-il être sûr qu'il ne s'agisse pas de Priape ou de Sérapis³⁴⁷.

Les bronzes reflètent donc la tendance générale : le dieu barbu est rare. Cette rareté et les provenances des témoignages en question amènent à constater qu'il s'agit d'un thème réservé à des milieux grecs ou imprégnés de culture grecque. D'où la proposition de voir dans la statuette du Cabinet des Médailles une production d'Italie centrale. Ce type de milieu voit souvent

une certaine perméabilité entre les répertoires des différents artisans. Une perméabilité qui traduit probablement une communauté du patrimoine figuratif et culturel propre aux artisans et à leur clientèle. Ce milieu qui favorise les emprunts d'un répertoire à l'autre, paraît également stimuler la fantaisie des bronziers – et la demande des usagers – qui créent alors des objets hors série comme, par exemple, le buste de la *Villa des Pisons* et celui de Pompéi (fig. 2-3).

Bacchus éphèbe vêtu

Bronze

Parmi les figurines en bronze représentant le dieu éphèbe, rares sont celles qui le montrent vêtu. Seules trois statuettes de Bacchus portant l'*himation* et une autre où il est vêtu du chitonisque ont été repérées (fig. 14-16, 17).

Statuaire

Qu'en est-il dans la statuaire? Le port de l'*himation* semble relativement un peu moins rare que dans les bronzes³⁴⁸; le chitonisque paraît aussi peu fréquent dans la pierre que dans le métal³⁴⁹. Quant au *chiton* long, il n'est attesté que par une statue du Dionyseion de Thasos³⁵⁰, et pas du tout dans les bronzes, alors que c'est un thème fréquent sur les sarcophages, par exemple³⁵¹.

Bas-reliefs

Le dieu au *chiton* court est souvent représenté sur les bas-reliefs des provinces de Thrace et de Mésie, alors qu'il est absent dans les provinces occidentales. Le port de l'*himation* n'est pas attesté³⁵².

Terres cuites et monnaies

Les terres cuites qui figurent le dieu vêtu du chitonisque n'abondent pas, tandis que le port de l'*himation*, auquel s'ajoute parfois une peau animale, semble être quasi la règle dans la production de *Myrina* et de Tarse³⁵³. Les monnaies montrent la même fréquence que la statuaire³⁵⁴.

L'image du Bacchus vêtu des bronziers ne diffère donc pas radicalement de celle des sculpteurs. Quant au thème du dieu au chitonisque, il illustre une fois de plus cette perméabilité entre les répertoires qui est propre aux régions de culture grecque, ou influencée par cette culture. En effet, tous les témoignages cités ici proviennent de la partie orientale de la Méditerranée ou de Rome. Cette survivance localisée paraît avoir connu une faveur plus grande dans certaines techniques que dans d'autres. Les bas-reliefs de Thrace et de Mésie en témoignent, alors que les bronzes des mêmes régions – à l'exception du Bacchus de Koklia (fig. 17) – ignorent ce thème. C'est du moins la constatation qui s'impose dans l'état actuel de nos connaissances.

Contrairement aux bronzes, aucune des catégories techniques considérées ici n'a fourni d'images de Bacchus vêtu en buste.

Bacchus éphèbe partiellement nu

Bronze

Bacchus debout

Les bronzes représentant le dieu partiellement vêtu ont été groupés en trois classes, puis en types. Il en ressort que les bronziers ont préféré le schéma représentant le dieu un bras levé, l'autre baissé. La classe A compte en effet soixante-six objets, pour vingt-trois dans la classe B et treize dans la classe C³⁵⁵.

Si nous considérons les types successivement, il apparaît que le type A1 est le favori, avec cinquante-neuf bronzes. Au sein de celui-ci dominant les statuettes représentant le dieu vêtu de la peau animale ; viennent ensuite celles où il est entièrement nu, et enfin les figurines où il porte une chlamyde.

Le type A11 vient en deuxième position ; comme dans le cas précédent, les statuettes portant la peau animale sont les plus nombreuses.

Les deux seuls types véritablement homogènes – A1_{1a} et A1_{2a} (fig. 44-48, 49-53) – comptent un nombre de statuettes relativement restreint.

Dans la classe B, aucun des types ne présente une très grande homogénéité, ce qui s'explique par le peu de spécificité des différents schémas qui correspondent à cette classe³⁵⁶. En ce qui concerne le vêtement, nous retrouvons une nette faveur pour la peau animale, mais la chlamyde semble relativement plus fréquente que dans la classe A.

La classe C enfin, la moins représentée, montre également une préférence pour le port de la peau animale. Notons toutefois que le seul type où elle est attestée comporte des objets dont l'antiquité est suspecte³⁵⁷.

Bacchus accompagné et assis

Il reste à examiner les statuettes où Bacchus est flanqué d'un compagnon, et celles où il est assis. Pour les premières, les remarques d'ensemble sont limitées, car ces groupes sont relativement peu nombreux et ne forment pas de séries. Nous avons constaté en effet que les compagnons – dans l'ordre de préférence : Satyre, Silène, Pan – ainsi que les attitudes du dieu, varient. Les bronziers semblent avoir emprunté des schémas existant parmi les statuettes isolées, se bornant à ajouter un compagnon.

Le petit nombre de bronzes figurant le dieu assis ne permet pas de tirer de remarques générales sur la fréquence d'un type, d'un détail vestimentaire ou d'un attribut.

Bustes

A la différence des figurines en groupes et assises, un certain nombre de types ont été établis. Les plus en faveur semblent être d'origine hellénistique et avoir connu une grande diffusion dans l'espace – type I vêtu (fig. 18-23), type C1 partiellement nu (fig. 142-149)³⁵⁸. Les bustes ornant les trépieds, groupés dans le type Ia (fig. 177-195) sont très nombreux, répandus dans tout l'empire mais probablement limités dans le temps³⁵⁹. Certains types présentent des problèmes d'identification dans la mesure où il n'est pas possible de déterminer de manière péremptoire si ces bronzes figurent Bacchus ou des Ménades³⁶⁰.

Il faut maintenant examiner l'aspect de Bacchus éphèbe partiellement nu, dans les catégories techniques choisies, afin de constater globalement quelles sont les ressemblances et les dissemblances entre les différents répertoires.

Statuaire

Bacchus debout

L'image de Bacchus que reflète le *Répertoire* de S. Reinach montre que pour les statues – provenant pour la plupart de Rome ou d'Italie – la classe A est, comme chez les bronziers, la plus reproduite, et la classe C la plus rare. Pour les types, contrairement aux bronziers, la faveur des tailleurs de pierre va aux schémas A11c et A11c. Dans la classe B, à l'inverse des bronzes les types B11a et B11c sont plus prisés³⁶¹. Alors que dans les bronzes, ce sont les schémas B1 qui sont plus en faveur.

Les bronziers ne semblent pas avoir inventé des types absolument nouveaux ; ils se sont plutôt bornés à modifier des schémas existant dans la ronde-bosse. Ainsi, lorsque nous disons d'un type qu'il est propre aux bronziers, nous entendons que les figurines en question présentent une combinaison de traits, sur un schéma connu, sans parallèles dans les autres techniques. Tel est le cas des figurines appartenant aux types A1_{1a} (fig. 44-48) et A1_{2a} (fig. 49-53)³⁶². Pour les autres types, moins originaux, il convient tout de même de nuancer. Les bronziers s'inspirent indubitablement du répertoire des sculpteurs, mais rares sont les cas où ils ont copié sans apporter de modification.

Les exemples d'emprunts fidèles sont peu nombreux mais ils existent. Les schémas des statuettes d'Erment, de *Veleia* (fig. 85, 102)³⁶³ ainsi que des Bacchus du type CIIc (fig. 117-119) et du type Narcisse (fig. 120-123)³⁶⁴ se retrouvent identiques dans la pierre. Ces similitudes sont propres à des objets retrouvés dans des zones fortement imprégnées par la culture grecque, ce qui invite à reconnaître des importations dans certaines figurines provenant des provinces occidentales. Le type Alc regroupe des statuettes présentant entre elles de nombreux écarts (fig. 58-71)³⁶⁵; de plus, elles sont souvent de grande taille et de bonne facture. Cette hétérogénéité suggère la référence à un modèle qui n'est pas propre aux bronziers, comme elle rend compte des libertés prises par les artisans par rapport à leur patrimoine imagier, deux attitudes qui s'expliquent sans peine dans le contexte « cultivé » d'où proviennent la plupart de ces bronzes. Ce mélange d'indépendance et d'emprunt caractérise aussi le Bacchus du Tibre et celui de la Collection Dutuit, tous deux trouvés à Rome (fig. 81-82)³⁶⁶. D'autres cas sont mentionnés dans la typologie. Les bronziers semblent avoir peu utilisé cette liberté pour représenter Bacchus debout, seule la statuette de Trébizonde illustre un schéma sans parallèle chez les sculpteurs (fig. 124)³⁶⁷.

La fréquence de reproduction des classes offre donc peu de divergences. Celle des types, en revanche, marque un premier écart, qui s'accroît encore si nous prenons en considération ce détail qu'est le port d'une peau ou d'une chlamyde, beaucoup plus rare dans la pierre que dans le bronze. Est-il possible d'expliquer cette dernière divergence? Si nous considérons les bronzes non plus globalement, mais par région, il apparaît que l'Égypte et l'Italie fournissent un pourcentage plus élevé de figurines dépourvues de tout vêtement. S'il ne s'agit pas là d'un résultat dû au hasard de l'échantillonnage, on peut en déduire que le port de la peau de bête est plus caractéristique des provinces n'ayant pas été soumises, ou moins fortement, à l'influence hellénistique, alors que la nudité serait plus spécifique des régions où survit cet héritage, comme l'Italie et l'Égypte. Dans ce cas, bronziers et marbriers refléteraient une tradition commune. Mais les bronzes trouvés en Grèce infirment cette supposition. En effet, sur les sept statuettes repérées pour cette région, quatre portent une peau. La supposition avancée plus haut se doit donc d'être plus nuancée. La nudité totale a peut-être été préférée à l'époque hellénistique – c'est du moins ce que laissent entendre les monnaies et la statuaire –, alors que la peau animale serait plus typique de l'époque romaine, ce qui n'implique pas que la peau n'ait jamais été portée avant cette époque, mais qu'elle a connu une faveur toute particulière à ce moment-là. Il faut donc supposer que les statuettes portant la peau, trouvées en Grèce, datent de l'époque romaine. C'est d'ailleurs la datation, fondée sur des critères extrinsèques, proposée pour les deux bronzes d'Ambelokipi. Ces propositions ne peuvent être vérifiées qu'à partir d'un matériel sûrement daté par des critères extérieurs, ce qui, actuellement, n'est le cas ni pour la sculpture, ni pour les bronzes, ni pour le plus grand nombre des terres cuites. La chlamyde, quant à elle, semble encore plus rare dans la statuaire que dans les bronzes. C'est donc là un détail qui paraît plus caractéristique du répertoire des bronziers, et peut-être plus particulièrement limité à l'Égypte³⁶⁸. Le port du double vêtement ne semble pas avoir rencontré plus de faveur chez les sculpteurs que chez les bronziers, contrairement à ce que nous constatons dans les terres cuites.

Jusqu'ici, nous avons établi une comparaison avec la statuaire trouvée principalement à Rome. La comparaison avec la ronde-bosse des provinces n'est pas aussi aisée. En effet, si l'on exclut toutes les sculptures présentant des problèmes d'identification, le nombre de statues comparables est très réduit. De nombreuses têtes isolées représentant Bacchus sont signalées dans le recueil d'E. Espérandieu; les statues existaient donc, mais elles ont disparu. Les torsos identifiés comme Bacchus sont le plus souvent problématiques, car ils pourraient avoir appartenu à Apollon; de plus, ils sont dans un état tel qu'il devient impossible de les insérer dans une classe plutôt qu'une autre. L'aspect du dieu éphèbe en Gaule nous échappe donc presque complètement.

Ailleurs, parmi les sculptures intactes, il faut signaler la statue en marbre local de Zollfeld³⁶⁹, près de *Virunum*, qui reproduit le schéma du type Alc. A Bonn, un haut-relief montre un personnage entièrement nu auquel manquent la tête et le bras droit; la main gauche tient une grappe de raisin et un pan de manteau est jeté sur l'épaule. La tête colossale trouvée à Cologne, dont il ne reste que le front couronné de lierre et de corymbes³⁷⁰, ainsi que des fragments d'une statue en pied à *Carnuntum* attestent l'existence d'effigies de Bacchus en pierre dans les provinces³⁷¹. A Adamclissi, une statue, fragmentaire et de mauvaise qualité, représente Bacchus vêtu d'une nébride en sautoir et reproduisant le type Ala. Deux torsos de Cyrène, problématiques, semblent suivre le schéma AIIIc. Une statue de Torrente, en Espagne, reproduit le type Alla, alors qu'une autre, trouvée à El Hadjeb, suit le schéma AIIIc³⁷².

Pour la classe B, le type BIIa semble assez fréquent à Cyrène, comme en témoignent cinq statues fragmentaires trouvées sur ce site³⁷³. Ailleurs, Bacchus nu est représenté par une

statuette trouvée en Grande-Bretagne et dont le bronze de Kassel reproduit exactement le motif, mais avec la nébride (*fig. 103*)³⁷⁴. La classe C n'est pas attestée dans la ronde-bosse provinciale.

Dans les provinces danubiennes, Bacchus est représenté surtout sur les bas-reliefs ; le Musée de Bucarest conserve toutefois une statue que son état ne permet malheureusement pas de classer : acéphale et sans bras, elle est vêtue d'une peau de bête et accompagnée d'un jeune enfant portant une outre³⁷⁵. Tout aussi inclassables sont les fragments conservés au Musée d'Aquileia³⁷⁶. Quant aux torsos répertoriés par E. Espérandieu, quatre d'entre eux portent une peau animale, mais il s'agit peut-être de Satyres, deux portent la chlamyde, six sont nus³⁷⁷.

Étant donné l'état du matériel, il n'est donc pas possible de se faire une idée de l'aspect de Bacchus debout dans la ronde-bosse des provinces. Établir une fréquence, même vague, de reproduction des classes ou des types serait tout à fait artificiel. Tout au plus pouvons-nous constater que les sculpteurs des provinces utilisent les mêmes schémas que ceux de la Capitale. Cette carence ne permet pas de savoir dans quelle mesure le répertoire des sculpteurs provinciaux se rapprochait plus de celui des bronziers, par la fréquence d'un détail, comme le port de la nébride par exemple, que de celui des sculpteurs romains.

Bacchus accompagné

Pour ce qui est des représentations de Bacchus en groupe, ses compagnons apparaissent avec la même fréquence dans la pierre et dans le bronze. Le répertoire des bronziers est tout de même moins riche que celui des sculpteurs, puisque nous n'y retrouvons ni les Eros, ni les Ménades ou Ariane, qui accompagnent parfois Bacchus³⁷⁸. Les contaminations de répertoire sont rares. Seul le bronze de la Collection Loeb et celui de Galjub reproduisent un schéma attesté dans la pierre (*fig. 127, 129*)³⁷⁹. Le premier, sans provenance, est pourvu de traits propres aux bronzes égyptiens. Ces emprunts s'inscrivent donc dans un contexte bien précis. Pour l'ensemble, il y a donc divergences thématiques et schématiques : les bronziers ont adapté de manière très libre un répertoire connu ailleurs.

Dans la ronde-bosse des provinces, les groupes semblent absents, à une exception près cependant. En effet, la région de Nachodki en Bulgarie a fourni un certain nombre de groupes en ronde bosse et demi-ronde-bosse figurant le dieu et ses acolytes. La plupart d'entre eux sont très détériorés, à un point tel qu'il est souvent impossible de reconnaître quel aspect revêt Bacchus. Le seul groupe où le dieu soit conservé presque intact le représente dans une attitude correspondant à notre classe C³⁸⁰, témoignant ainsi d'une fidélité à l'héritage grec qui n'a rien d'extraordinaire de la part des artisans thraces. Aucun groupe à trois n'a été répertorié dans les provinces. En effet, si les groupes de Nachodki, d'*Apulum*, ou encore de Grande-Bretagne, représentent bien plusieurs personnages, du point de vue de la composition, seuls Bacchus et le Satyre sont liés, alors que les autres acolytes sont juxtaposés de manière toujours semblable et très statique³⁸¹.

Bacchus assis

Le nombre de statues en pierre représentant Bacchus adulte assis n'est guère plus élevé dans la pierre que dans le bronze. Aux quelques exemples cités par S. Reinach s'ajoute une statuette de Cyrène, dont le type ne correspond à aucune de nos figurines³⁸². Ch. Picard reconnaît un autre Bacchus assis dans une statue très détériorée du Stibadeion de Délos³⁸³ dont il propose la reconstitution à partir du bronze trouvé à Manole (*fig. 137*). Dans ce cas, il y aurait donc coïncidence entre les deux répertoires ; une coïncidence qui s'explique par le contexte géographique.

Bacchus cavalier

Le dieu cavalier ne paraît pas avoir inspiré les sculpteurs qui, comme les bronziers, représentent peu ce thème. Le Bacchus de Sbeitla et celui du Palais Giustiniani reproduisent un type tout à fait différent de celui de la figurine de Nérès (*fig. 141*). Rare dans la statuaire, ce thème est en revanche très prisé par les mosaïstes, les peintres, et parfois aussi par les sculpteurs de sarcophages³⁸⁴.

Bas-reliefs

Bacchus debout

Les bas-reliefs à sujet bacchique sont nombreux en Bulgarie et en Roumanie, plus rares dans les provinces occidentales ; nous l'avons dit, le dieu vêtu du chitonisque connaît une grande faveur dans le répertoire des tailleurs de bas-reliefs de Thrace et des provinces voisines³⁸⁵. Ailleurs, il est représenté suivant le schéma A1 ; il semble que la nudité et le port de la peau soient reproduits avec la même fréquence que chez les bronziers³⁸⁶. Cette comparaison ne nous apporte aucune information supplémentaire, si ce n'est la constatation d'une préférence commune pour la classe A.

Bacchus accompagné

Sur les rares bas-reliefs à sujet bacchique trouvés dans les provinces d'Europe occidentale, Bacchus est toujours seul. Tel n'est pas le cas pour ceux qui ont été trouvés plus à l'est. A Hissar et Stobi, Bacchus est accompagné d'un Satyre ; à Komotovo, le compagnon est un Silène³⁸⁷. Mais le plus souvent, Bacchus est représenté avec un personnage féminin identifié comme *Libera*. Elle porte le *chiton* long et sa tête est ceinte d'une couronne de pampres ; son aspect est très proche de celui de son divin compagnon, et, n'était la présence de ce dernier, rien ne s'opposerait à ce que l'on reconnaisse le dieu vêtu du *chiton* long. Bacchus accompagné d'une parèdre sur les bas-reliefs de Bulgarie et de Roumanie est un nouvel indice de l'attachement à la tradition hellénistique que manifestent les tailleurs de pierre de cette région. Car Bacchus accompagné d'une femme est attesté dans le marbre ainsi que dans les terres cuites d'Asie Mineure, par exemple. Cette faveur particulière dans les bas-reliefs a probablement une explication religieuse : le culte de Bacchus, *Liber Pater*, est fréquemment associé à celui d'une parèdre désignée sous le nom de *Libera*³⁸⁸.

Bacchus cavalier

Les bas-reliefs ne semblent pas reproduire le thème du dieu assis alors que celui du dieu cavalier est attesté par une stèle, trouvée en Thrace et dédiée à Dionysos *Asdoules*. Elle représente le dieu vêtu d'une peau animale et d'embades. Il monte un cheval, précédé d'un Silène (?), dont Pan tient fermement la queue. Un rinceau de pampres entoure cette scène curieuse, dont la signification est encore mystérieuse³⁸⁹ et dont l'iconographie ne présente aucun trait commun avec les bronzes.

Terres cuites

Bacchus debout

Bacchus semble présent uniquement dans les terres cuites de la partie orientale de la Méditerranée. Pour l'Occident, nous avons déjà cité cette exception que constitue la figurine du dieu vêtu de l'*himation* trouvée à Cologne³⁹⁰.

Un grand nombre de Bacchus en terre cuite a été retrouvé à Tarse et à *Myrina*³⁹¹. Ces figurines sont souvent fragmentaires ; il est par conséquent souvent difficile de reconstituer le schéma ou le vêtement. Il semble toutefois qu'à Tarse, le dieu soit représenté vêtu uniquement de l'*himation* et suivant le schéma C. Un seul fragment montre le torse couvert d'une peau animale³⁹². A *Myrina*, le schéma le plus fréquent correspond plutôt à notre classe B : Bacchus est représenté accoudé à un pilier ; il est vêtu à la fois de l'*himation* et d'une peau animale³⁹³. F. Winter mentionne deux statuettes reproduisant l'une le type Ala, l'autre le type Alc³⁹⁴. Une terre cuite de la Collection Fröhner reproduit le type Alla, mais la peau est nouée sous le cou et couvre tout le dos³⁹⁵.

Sauf quelques rares exceptions, le répertoire des coroplastes se distingue donc nettement de celui des sculpteurs et des bronziers. Il faut cependant noter que toutes ces terres cuites proviennent de la partie orientale de la Méditerranée, région pour laquelle – à l'exception de la Grèce et de l'Égypte – les témoignages en bronze sont rares. Cette différence pourrait donc être

régionale et non pas spécifique d'une catégorie technique. Mais d'une part, les statuettes trouvées en Grèce et en Egypte reproduisent des schémas semblables, avec des fréquences et des détails qui diffèrent, aux bronzes trouvés ailleurs ; d'autre part certaines monnaies – provenant elles aussi d'Orient – de l'époque des diadoques, figurent le dieu entièrement ou partiellement nu³⁹⁶. La nudité, partielle ou totale n'était donc pas inconnue dans ces contrées ; cette constatation confirme le caractère spécifique du répertoire des coroplathes.

Bacchus accompagné

Dans les terres cuites, les groupes sont nombreux ; ils constituent en fait le thème le plus fréquent. Bacchus est le plus souvent accompagné d'une femme – identifiée comme Ariane ou une Ménade – ou encore d'un Eros. Le dieu est alors vêtu d'un manteau et d'une peau, vêtements qui caractérisent le dieu des coroplathes. L'attitude la plus fréquente correspond à notre classe C, qui est aussi celle que montre le plus souvent le Bacchus accompagné des tailleurs de pierre. Quelques groupes font exception, soit par le vêtement, soit par le compagnon. Une terre cuite trouvée à *Odessos* représente Bacchus vêtu du chitonisque et en compagnie d'Ariane. Le dieu portant le même vêtement est soutenu, à Kharayeb, par un Satyre³⁹⁷. Mais dans les terres cuites, les Satyres et les Silènes ne sont pas les compagnons préférés du dieu comme c'est le cas dans le bronze et la pierre ; de plus, le vêtement et l'attitude du dieu diffèrent aussi. Ce sont là de nouveaux indices qui confirment l'originalité du répertoire des modeleurs d'argile.

Dans les monnaies, Bacchus est le plus souvent accompagné par un Satyre³⁹⁸. La fidélité au répertoire des sculpteurs est confirmée.

Bacchus assis et cavalier

Le thème du dieu assis est relativement courant ; de plus Bacchus est toujours accompagné d'une femme, ce qui n'est jamais le cas ailleurs³⁹⁹. Le dieu cavalier est rare dans toutes les catégories techniques, à l'exception de la mosaïque et de la peinture⁴⁰⁰. Une seule terre cuite trouvée à Sousse reproduirait ce thème⁴⁰¹.

Bacchus enfant

Bronze

Bacchus enfant debout

Les statuettes sûrement identifiées représentent le dieu aptère ; aucune figurine ailée n'a pu être reconnue avec certitude comme Bacchus. Les bronziers semblent avoir préféré le schéma A1 ; ils ont donc adapté le type le plus fréquemment reproduit par les figurines du dieu adulte⁴⁰². Bacchus enfant est le plus souvent figuré sous les traits d'un enfant avec la coiffure caractéristique d'Eros. Seules quelques statuettes le représentent suivant un schéma et une coiffure qui caractérisent le dieu adulte.

Le port de la peau animale connaît la plus grande faveur, comme pour le dieu éphèbe. La chlamyde n'est pas attestée. Quant à la nudité, elle semble réservée aux produits de moindre qualité, du moins dans notre échantillonnage, la seule exception étant le Bacchus (?) de Thibaris (*fig. 245*)⁴⁰³. De nombreux bronzes identifiés comme le dieu enfant nous ont paru représenter plutôt des génies des Saisons ou des enfants bacchiques comme ceux qui sont figurés sur les sarcophages et les mosaïques.

Bacchus enfant assis et cavalier

Le même problème d'identification se retrouve pour les figurines où le personnage est assis ou chevauche un félin. La facilité avec laquelle les *putti* sont parés des attributs les plus divers, y compris ceux qui connotent une sphère bacchique, est telle qu'il devient artificiel de vouloir trancher.

Pour ce qui concerne la fréquence des motifs, quelques observations s'imposent : les enfants assis et cavaliers aptères sont plus nombreux que les enfants ailés pour lesquels certains motifs – comme celui de la position assise sur un siège – manquent ; enfin, les cavaliers en amazone sont plus fréquents que ceux qui chevauchent leur monture à califourchon.

Bustes de Bacchus enfant

L'image de Bacchus enfant en buste n'est guère plus précise. Parmi les bustes répertoriés ici, deux au plus représentent peut-être le dieu (*fig. 290-291*). L'indice sur lequel est fondée cette proposition est le bandeau frontal dont les deux bronzes sont pourvus. Cet attribut ne semble cependant pas être discriminant car il est présent sur une terre cuite figurant Eros ⁴⁰⁴.

Statuaire et bas-reliefs

Bacchus enfant debout

S. Reinach identifie Bacchus enfant dans plusieurs statues dont l'iconographie fait problème ; aucune d'entre elles ne trouve de parallèles dans le bronze ou la terre cuite. Ces identifications ne vont pas de soi, car les attributs sont loin d'être propres à Bacchus. Un de ces enfants tient une coupe et une grappe de raisin ; deux autres portent le *pedum* ; un quatrième est couvert d'une peau animale et tient une amphore. Une curieuse statue représente un enfant debout dans une cuve. Telle autre figure un enfant vêtu d'une tunique dont il relève un pan rempli de fruits. Un autre enfant dort sur un rocher, la tête appuyée sur une amphore, une main tenant un canthare ⁴⁰⁵. Une seule statue représente probablement le dieu enfant. Elle est trop fragmentaire pour qu'il soit possible de la rattacher à l'une des classes ou à l'un des types déterminés ici. Le serpent qui s'enroule autour d'un pilier en tendant sa tête vers une grappe de raisin est le seul trait qui permette de reconnaître Bacchus dans cette statue acéphale et sans bras ⁴⁰⁶, ce reptile est en effet souvent associé à Bacchus ⁴⁰⁷.

Les mêmes problèmes se posent dans la ronde-bosse des provinces. E. Espérandieu reconnaît Bacchus enfant dans quelques statues, le plus souvent très fragmentaires ; ici comme dans les exemples cités plus haut, les attributs ne sont pas suffisamment spécifiques ⁴⁰⁸. Un seul témoignage sûr a été retrouvé dans les ruines du théâtre de *Leptis-Magna* ⁴⁰⁹. Très détériorée, reconstituée à partir de plusieurs fragments, cette statue a été reconnue comme une image du dieu éphèbe. Mais le visage rond, légèrement souriant, et aux pommettes saillantes, correspond plus probablement aux traits des enfants tels qu'ils sont représentés dans l'art gréco-romain. Le marbre de *Leptis* porte les cheveux coiffés en chignon, sa tête est ceinte d'une couronne de lierre et une peau traverse le torse en diagonale. L'état de cette statue ne permet pas de la situer dans une classe ou dans un type précis ; l'amorce des bras suggère tout au plus une position correspondant aux types Alla, Bla ou Blla.

Malgré son piteux état de conservation, cette statue mérite de retenir l'attention, car elle est l'unique exemple d'une image de Bacchus enfant, sûrement identifiable comme tel, dans la ronde-bosse.

Il résulte de cette confrontation globale avec les sculpteurs que, contrairement au dieu adulte, le dieu enfant debout a davantage sollicité la créativité des bronziers. Les types Ala et Alc (*fig. 232-235 ; 236-238*) figurant Bacchus Eros, relativement homogènes, sont d'authentiques créations ⁴¹⁰. La figurine de Thibar est elle aussi sans parallèle (*fig. 245*) ⁴¹¹. Les adaptations de schémas propres au dieu adulte sont inexistantes dans la ronde-bosse. De plus, cette originalité des bronziers ne se manifeste pas uniquement dans des contextes « cultivés » ; l'impossibilité de faire la part des objets importés rend toute considération arbitraire. Il faut cependant noter qu'aucun de nos bronzes n'a été trouvé dans la partie orientale de la Méditerranée, hasard de l'échantillonnage ou réalité historique ? La question reste ouverte.

Le dieu enfant debout, et plus généralement le thème de l'enfance du dieu est complètement ignoré des tailleurs de bas-reliefs. Seul Mercure portant Bacchus est parfois représenté, mais dans une région géographiquement très limitée ⁴¹².

Bacchus enfant assis et cavalier

Aucune statue représentant avec certitude le dieu enfant assis n'a été repérée. C'est là un thème réservé aux bronziers, aux coroplathes, aux peintres, aux mosaïstes et aux tailleurs de sarcophages.

L'enfant cavalier est connu des sculpteurs, mais il est rare. Un groupe de la Collection Torlonia représente un enfant chaussé d'embades, brandissant une corne et chevauchant un bouc. Ni les attributs, ni la composition – très animée – ne sont des indices suffisants pour reconnaître Bacchus. L'association du dieu avec un bouc est attestée, mais, elle aussi, insuffisante pour identifier le personnage de manière catégorique⁴¹³.

En dépit du mauvais état de conservation des statues du Sarapieion de *Memphis* – il ne reste que quelques traces des petits cavaliers –, Ch. Picard pense pouvoir y reconnaître Bacchus dont la présence à *Memphis* s'explique et se justifie sans peine⁴¹⁴. Ces statues représentent des enfants à califourchon tantôt sur un lion, tantôt sur une panthère, ou encore sur un paon. Étant donné l'état de ces monuments, il n'est guère possible de les comparer aux bronzes.

Terres cuites et monnaies

Bacchus enfant debout

Bacchus enfant debout est tout aussi rare dans les terres cuites que dans la ronde-bosse. Deux figurines seulement ont été repérées. L'une provient d'Égypte, l'autre a été trouvée en Palestine⁴¹⁵. La première représente un enfant potelé debout, vêtu d'un *himation* jeté sur une épaule et couvrant les jambes ; sa main droite est posée sur la hanche dans un geste commun à certaines figurines du dieu adulte⁴¹⁶, tandis que le bras gauche semble être appuyé à un pilier, la main tenant un thyrses. L'autre figurine a été trouvée dans un dépôt de potier, avec des lampes datées de la fin du I^{er} siècle apr. J.-C. ; Bacchus est debout, le mouvement des bras reproduisant celui qui caractérise le type All, la main tient un thyrses. Dans un cas comme dans l'autre, les coroplastes, comme les bronziers, semblent s'être inspirés de l'iconographie du dieu adulte.

Des figurines d'enfants bacchiques debout sont attestées. Ceux-ci sont représentés serrant contre eux une grappe de raisin, vêtus tantôt d'une courte tunique comme c'est le cas à Tarse, tantôt entièrement nus⁴¹⁷. A Tarse encore, H. Goldman mentionne le type de l'enfant serrant contre lui un canthare⁴¹⁸. Au Musée d'Alexandrie, d'autres figurines les représentent nus ou portant la chlamyde⁴¹⁹. Le plus souvent, ces petits personnages sont couronnés de lierre, ce qui constitue un élément suffisant pour les intégrer dans un contexte bacchique. Comme dans les bronzes, les gestes, les attributs sont divers ; il est donc impossible de reconnaître l'image du dieu enfant dans cette multiplicité.

La statue en marbre de *Leptis* et ces deux terres cuites sont donc d'autant plus précieuses que leur identification ne pose aucun problème. Elles contribuent ainsi à augmenter le nombre des témoignages figurant le dieu enfant dont l'iconographie est encore mal connue. Notons toutefois que ni la statue en marbre, en raison de son état, ni les deux terres cuites, ne reproduisent des schémas semblables à ceux que nous trouvons dans les bronzes.

Les terres cuites de Kharayeb sont d'époque romaine, la figurine provenant d'Égypte n'est pas datée, le marbre de *Leptis* appartient aussi à l'époque romaine. En outre, toutes les provenances se situent dans la partie orientale de la Méditerranée. Le thème du dieu enfant, dont l'attitude est calquée sur celle du dieu adulte, serait un thème d'époque romaine né peut-être dans la partie orientale de l'empire, puis recueilli en Occident par les bronziers. En effet, la représentation d'un enfant dans une attitude statique semble moins propre à l'art hellénistique qui, pour les enfants, préfère rendre la vivacité du geste caractéristique de l'enfance. Ce n'est pour l'instant qu'une proposition, que des découvertes ou des études ultérieures permettront peut-être de vérifier.

Bacchus enfant assis et cavalier

Comme pour le dieu debout, les figurines sûrement identifiables sont rares. Une seule statuette ne laisse planer aucun doute : elle représente un enfant assis, portant l'*himation* et la peau, le bras droit posé sur la tête, à la manière de Bacchus « Lycien ». C'est un exemple manifeste d'emprunt à l'iconographie du dieu adulte. Cette statuette, comme celles de Bacchus debout, est un important jalon pour la connaissance de l'aspect du dieu. Comme les précédentes, elle provient de la partie orientale de la Méditerranée. Une figurine de l'Agora d'Athènes illustre un autre thème, dont l'identification est moins sûre : l'enfant est assis dans une grotte ornée de pampres ; une main tient une phiale, l'autre une coupe à *omphalos*. Ces deux attributs suggèrent une offrande ; la grotte, l'ancre bacchique⁴²⁰. Des figurines, aux attributs moins spécifiques encore, montrent des enfants vêtus d'une tunique à manches courtes, serrant une

grappe de raisin contre leur poitrine ; ces objets, provenant de Tarse, ont été trouvés dans une couche hellénistico-romaine. A *Myrina*, les mêmes enfants protègent parfois leur bien contre les coups de bec d'un coq⁴²¹.

Les petits cavaliers figurent aussi dans le répertoire des coroplathes⁴²². Le matériel le plus abondant et le plus proche de nos bronzes a été trouvé à Tarse. Les statuettes sont toutes fragmentaires, mais le lion et son jeune cavalier sont encore reconnaissables. L'enfant est vêtu d'une chlamyde jetée sur les deux épaules et sa tête est ceinte d'une couronne radiée. Ni le vêtement ni la couronne ne se retrouvent dans les bronzes. Une fois de plus, comme nous l'avions déjà constaté pour les positions debout et assise, le répertoire de ces deux techniques ne coïncide que par l'existence d'un même thème et non par une similitude des schémas.

Mercure, Satyre et Silène portant Bacchus

Mercure portant Bacchus est attesté dans la ronde-bosse, mais non dans les terres cuites. Inversement, le Silène et le Satyre portant Bacchus sont deux thèmes plus souvent représentés dans l'argile que dans la pierre⁴²³. Les bronziers sont une fois encore plus proches des sculpteurs que des coroplathes.

Il résulte de cette comparaison que l'image du dieu enfant est tout aussi imprécise, tout aussi difficile à dégager dans la pierre et dans l'argile que dans les bronzes. Les témoignages sûrs sont rares. Il apparaît aussi que le thème de l'enfant bacchique – le dieu ou un génie – a été plus souvent représenté par les coroplathes et les bronziers que par les sculpteurs. Une faveur qu'ils partagent avec les mosaïstes et les sculpteurs de sarcophages. Certains types reproduits par les bronziers se retrouvent identiques sur les pavements et sur les bas-reliefs funéraires alors que de tels emprunts n'existent pas pour Bacchus adulte. Une telle perméabilité des répertoires quant aux motifs, et parfois quant aux types, comme la multiplicité des *unica*, s'explique probablement par le côté sujet de genre qu'assume l'enfance, bacchique ou non, dans les récits figurés comme dans les arts dits mineurs. Elle est peut-être également l'indice d'une production propre, à l'origine, à des zones cultivées, qui se serait ensuite répandue dans tout l'empire. A moins qu'il ne faille là voir la preuve de la circulation des modèles au moyen de cartons, d'ouvrages d'orfèvrerie, de céramique et autre. Une circulation facilitée par la coloration sujet de genre, reflétant donc une certaine culture ou une aspiration à cette culture de la part de l'acheteur.

Bacchus *Tauros*

Bacchus imberbe

Les représentations de Bacchus *Tauros* n'abondent pas, mais elles sont moins rares qu'on ne l'avait cru jusqu'ici⁴²⁴ ; les cornes sont souvent très petites et indiquées de manière si discrète qu'elles passent souvent inaperçues. Dans les bronzes, le dieu cornu est toujours imberbe⁴²⁵ ; il est attesté dans toutes les catégories morphologiques à l'exception des termes – exception due peut-être uniquement au hasard et aux lacunes de notre échantillonnage. Au bronze de Sakha, déjà connu, s'ajoutent ceux que nous avons repérés provenant de Basse-Egypte et de Cologne, ainsi que le Bacchus accompagné d'un Satyre de la Collection Loeb (*fig. 58, 99, 76, 127*)⁴²⁶. Dans la catégorie des bustes, les témoignages sont plus abondants. N. Himmelmann a remarqué la présence des cornes sur les bronzes d'Alexandrie, du Musée du Cinquantenaire – qui appartiennent au même type – et de Bonn (*fig. 147, 148, 174*). Celles du buste de Madhia avaient déjà été repérées (*fig. 171*), s'y ajoutent les cornes du bronze d'Osijek (*fig. 173*). Deux petits bustes, l'un au British Museum, l'autre à Lyon, sont plus problématiques (*fig. 172, 204*)⁴²⁷. Les deux petites boules au-dessus du front sont-elles des corymbes rudimentaires ou des cornes bouletées comme le propose S. Boucher ? Leur forme et leur emplacement, dans les cheveux et non à la racine, invitent à reconnaître des corymbes.

Les têtes isolées et les masques représentent parfois aussi le dieu cornu : ainsi la tête du British Museum, proche de celle de la statuette de Sakha, et celle de Berlin (*fig. 221-222*)⁴²⁸. Parmi les masques, celui de la Collection Dutuit, figurant le dieu la bouche grande ouverte, est

doté de petites cornes qui avaient échappé à l'attention de W. Fröhner (*fig. 231*), détail que J. Petit la première a relevé. A. de Ridder signale encore un très petit masque provenant de Syrie, sur lequel il croit reconnaître deux cornes embryonnaires, cornes bouletées qui ressemblent à celles des bustes de Lyon et du British Museum cités ci-dessus⁴²⁹. Le nombre des représentations en bronze de Bacchus *Tauros* est moins rare qu'on ne l'a cru jusqu'ici.

D'après ces quelques témoignages, il semble que ce thème ait connu une préférence dans la partie orientale de la Méditerranée : Sakha, Alexandrie, la Basse-Egypte, Izmir, Samsun, la Syrie, sont les régions d'où proviennent ces bronzes. La tête du British Museum (*fig. 221*), la statuette de la Collection Loeb (*fig. 127*) présentent des traits propres à quelques bronzes provenant d'Égypte, d'où la supposition, invérifiable pour l'instant, qu'ils ont la même origine géographique. Le bronze de Madhia a probablement été exécuté à Athènes ; le buste d'Osijek provient d'une zone frontière comme la statuette de Cologne ; ces deux figurines sont peut-être un témoignage des relations entre le déplacement de soldats des provinces orientales vers l'Occident et la propagation des objets, des schémas et des modèles. Pour l'instant, la Gaule et l'Italie n'ont fourni aucune image en bronze de Bacchus *Tauros*.

Si les types figurant le dieu cornu ne diffèrent guère de ceux qui le représentent sous son aspect plus ordinaire, les cornes, elles, n'ont pas toujours la même forme⁴³⁰. Tantôt ce sont de petites cornes recourbées vers l'arrière, naissant à la racine des cheveux, de chaque côté du front ; c'est l'aspect qu'elles ont sur les bustes d'Alexandrie, du Musée de Bruxelles ou encore sur la tête du British Museum, à ceci près que, dans ce dernier cas, elles sont très épaisses. Tantôt les cornes sont beaucoup plus petites, non plus recourbées, mais presque droites et situées plutôt vers le milieu du front. Comme l'a remarqué N. Himmelmann, cette différence ne semble pas significative^{430 bis}.

Le but n'étant pas de donner une image complète du dieu taureau dans toutes les catégories techniques, l'on se bornera simplement à indiquer les objets repérés lors de nos sondages⁴³¹. Parmi les bas-reliefs aucun ne représente le dieu cornu. En revanche, nous pouvons ajouter à la liste des statues en marbre citées par N. Himmelmann, un Bacchus en basalte trouvé à Rome et un fragment de statue conservé au Musée de Venise⁴³². Un témoignage intéressant est donné par un portrait de Ptolémée III, doté de petites cornes et d'une *taenia* frontale, qui représente le roi sous les traits du dieu taureau⁴³³. Les terres cuites fournissent aussi quelques témoignages. Un terme provenant d'Égypte représente le dieu la tête ornée d'une couronne de lierre radiée, alors qu'une *taenia*, dont les deux extrémités pendent le long des joues, ceint le front ; deux cornes recourbées vers l'arrière sont plantées dans les cheveux. Un masque d'Izmir reproduit le même motif⁴³⁴.

Bacchus *Tauros* enfant

Bacchus *Tauros* enfant, inconnu des bronziers, est représenté par les coroplathes. Une terre cuite trouvée à Tarse, sans contexte stratigraphique⁴³⁵, figure un enfant joufflu, paré d'une *taenia* frontale au-dessus de laquelle sortent deux petites cornes. Les témoignages sont probablement plus nombreux, mais leur recensement sort du cadre de cette recherche. Notons que cette figurine provient aussi de la partie orientale de la Méditerranée.

Les bronziers et les autres artisans

Ce sondage dans les autres catégories techniques suggère quelques remarques d'ensemble. Les trois aspects de Bacchus – barbu, éphèbe, enfant – semblent représentés avec la même fréquence dans les différents répertoires et les bronzes ne font pas exception. Le dieu barbu est rare, l'éphèbe a la faveur ; quant à l'enfant, les problèmes d'identification sont tels qu'il est impossible de cerner avec précision son image. Nous l'avons vu, cette même fréquence des thèmes n'implique pas celle des classes ou des types. La spécificité d'un répertoire ne s'exprime donc pas uniquement par la reproduction de classes, de détails ou de types particuliers, mais aussi par une faveur plus ou moins grande accordée à l'un ou à l'autre schéma, vêtement ou attribut. De plus, chaque catégorie d'artisans paraît avoir possédé, dans une certaine mesure, son propre répertoire, auquel s'ajoutent, suivant les régions, des motifs communs à plusieurs techniques. En fait, dans la pratique des bronziers et des artisans en général, il semble que la perméabilité entre les répertoires comme la création de types « hors série » soient caractéristiques des régions imprégnées par la culture hellénistique. Dans un cas comme dans l'autre il y a écart par rapport au répertoire traditionnel des bronziers. Or ce type d'écart implique un

savoir iconographique, une culture, commun au facteur et à l'acheteur. Par conséquent, si la qualité de la facture n'est pas l'indice d'une production exécutée dans un atelier italien ou grec, l'originalité du thème ou du type, ou au contraire la similitude avec une autre catégorie technique pourrait bien en être un.

Pour ce qui est de la répartition géographique des classes et des types, nous n'avons relevé aucune préférence locale marquée – sauf peut-être la classe B – ni pour les bronzes ni pour la sculpture en pierre, contrairement aux terres cuites et aux bas-reliefs. Il suffit de citer comme exemple les Bacchus de *Myrina* qui sont différents des Bacchus produits à Tarse. Le répertoire des bronziers, et très probablement celui des marbriers, est « international », alors que celui des coroplathes et des sculpteurs de bas-reliefs est local. Ce qui implique une vaste circulation des objets, des moulages, ou des bronziers eux-mêmes. Cette localisation de la production des coroplathes rend compte de certains traits de son répertoire et de son fonctionnement par rapport à la demande. Elle permet, par exemple, d'expliquer l'absence de Bacchus dans les terres cuites des provinces occidentales, ou sa haute fréquence à Kharayeb où le dieu était particulièrement honoré⁴³⁶. Au contraire, la relative indifférenciation thématique et typologique de la production des bronziers est la preuve du caractère savant de l'art du bronze.

Le portrait de Bacchus tracé ici confirme donc les remarques de S. Boucher sur la diversité des schémas et l'absence de traits particuliers pour la Gaule⁴³⁷. En revanche, si nous élargissons le cadre géographique, l'existence d'un certain nombre de types bien caractérisés est évidente. Par conséquent, il devient possible d'identifier « des groupes qui auraient été particulièrement appréciés », mais à un niveau « international ».

La différence entre les séries de Mercure et celles de Bacchus ne réside pas uniquement dans l'existence, ou l'absence, de schémas localisés, mais dans la quantité de figurines, et surtout dans l'homogénéité de ces types, qui est grande pour Mercure, alors qu'elle l'est beaucoup moins pour Bacchus. Ce qui laisse supposer une production moins industrialisée pour ce dernier, particularité qui s'explique probablement par une moins grande popularité de ce thème dans les couches sociales les moins favorisées. La qualité et les dimensions de la majeure partie de ces Bacchus en bronze ne font que confirmer cette hypothèse d'une diffusion socialement limitée⁴³⁸.

I.2. LE TRAVAIL DES BRONZIERS

Schémas signifiants⁴³⁹

Y a-t-il des classes et des types propres à chaque divinité, ou plusieurs dieux peuvent-ils être représentés dans des attitudes identiques, les attributs seuls variant ?

Examinons d'abord Apollon, le plus proche de Bacchus, pour lequel les bronziers ont utilisé principalement trois schémas⁴⁴⁰. Aucun des trois ne ressemble de près ou de loin à la classe A. Cette absence nous semble constituer un argument suffisant pour proposer de reconnaître Bacchus dans toute statuette dépourvue d'attribut, reproduisant ce schéma et dont les longs cheveux sont coiffés en chignon. Ainsi, les figurines de Chessy et de Chevrier représentent très probablement Bacchus, et non Apollon⁴⁴¹. Probablement seulement, car nous avons relevé certaines exceptions ; la statuette d'Apollon de Heerlen par exemple, est représentée dans une attitude qui se rapproche du type All. Il serait donc imprudent d'exclure à priori toute autre exception⁴⁴².

Parmi les autres divinités, une série bien représentée figure Jupiter le bras gauche levé, le droit en demi-extension vers l'avant ; nous retrouvons ce schéma pour Bacchus mais le plus souvent c'est le bras droit qui est levé et le gauche est complètement baissé⁴⁴³. Étant donné cette parenté, serait-il possible de confondre les deux divinités ? Si la statuette est complète, la question ne se pose pas ; la barbe et les cheveux mi-longs désignent sans aucun doute possible Jupiter. Si la figurine est acéphale, la confusion est plus facile, mais bien souvent le modelé de la musculature et les proportions du corps diffèrent d'une divinité à l'autre. Jupiter présente un corps nettement plus musclé que les Bacchus du même type. Mars, à son tour, est représenté dans une attitude semblable, qui serait elle aussi le reflet d'un prototype du IV^e siècle apr. J.-C.⁴⁴⁴. Ici encore, la tête et la position du bras baissé sont déterminantes ; même en l'absence du casque, Mars est reconnaissable à ses cheveux courts et bouclés.

Aucune autre divinité susceptible d'être confondue avec Bacchus ne suit ce schéma. En fait, le risque de confusion n'existe que dans le cas où les statuettes sont acéphales, de mauvaise qualité ou dont la musculature n'est pas très marquée. La comparaison avec trois statuettes et une statue – toutes les quatre en bronze – rend peut-être compte de la spécificité

de ce schéma. Deux d'entre elles reproduisent le type de l'Alexandre à la lance. La première, conservée au Louvre, provient de Basse-Egypte, la seconde, sans provenance, pourrait bien provenir de la même région, car elle porte au-dessus du front l'attribut caractéristique d'Hermès-Thot et elle appuie sa main gauche sur la hanche, dans un geste que nous avons repéré sur de nombreuses figurines égyptiennes. Les traits du visage incitent à reconnaître Alexandre. Les deux figurines reproduisent un schéma, désigné ici par le code A, fréquent chez Bacchus⁴⁴⁵. S'agit-il d'un hasard, ou a-t-on sciemment représenté le souverain dans l'attitude de son dieu préféré? Deux autres bronzes – l'un plus grand que nature, l'autre beaucoup plus petit – reproduisent ce geste du bras levé que le premier associe à la main posée sur la hanche⁴⁴⁶. Les deux bronzes sont identifiés comme des images de chefs; la statuette provient d'Egypte, la statue a été trouvée en Pisidie, c'est-à-dire dans des régions où la tradition hellénistique s'est maintenue vivace. Pour le grand bronze, l'auteur du catalogue le rattache directement au Dionysos à la lance de Lysippe et remarque que « The sculpture reflects the interest of later princes portraying themselves in the guise of Alexander or an heroic or divine beings ». Vainqueur des Indes et de la mort, Bacchus est indubitablement une divinité exemplaire. L'emprunt d'un schéma qui lui est propre est-il suffisant pour marquer un désir d'assimilation, même lointaine⁴⁴⁷? Suffisant aussi pour être perçu immédiatement par les spectateurs antiques? C'est ce que semble croire P. Zanker à propos de la statuette d'Alexandre⁴⁴⁸.

Les schémas appartenant à la classe B sont beaucoup moins spécifiques que ceux de la classe A. C'est probablement la raison pour laquelle, dans les bronzes, Bacchus est relativement peu représenté dans cette attitude. Le geste des deux bras baissés se retrouve dans quelques statuettes d'Apollon. Le plus souvent, toutefois, c'est le schéma BII – un bras baissé le long du corps, l'autre en demi-extension – qui est reproduit. Aussi, les coiffures étant les mêmes, il est souvent impossible, en l'absence d'un attribut quelconque, d'identifier lequel des deux dieux est représenté⁴⁴⁹. Un indice déterminant peut être fourni par la position de l'une des mains. Lorsqu'elle pend vers le bas, sans esquisser le geste de se refermer sur un attribut, il s'agit d'Apollon et l'on peut reconstituer la lyre ou la cithare sur laquelle il pose parfois la main⁴⁵⁰. Mercure, nu ou avec une chlamyde, est à son tour figuré les deux bras baissés ou un bras baissé, l'autre en demi-extension, ou encore les deux bras à demi repliés⁴⁵¹. Dans la plupart des cas, il a conservé au moins un de ces attributs, ce qui exclut toute difficulté d'identification. Pour qu'un tel problème se pose, il faut que la figurine soit acéphale et sans aucun attribut. Et encore doit-elle être dépourvue de ce modelé polyclétéen qui semble caractériser la plus grande partie des bronzes représentant Mercure. Toutefois, pour la classe B, l'utilisation d'un même schéma – et par conséquent peut-être de même matrice – pour des divinités diverses, n'est pas à exclure.

Sur 22 statuettes appartenant à cette classe, 7 sont sans provenance et 7 proviennent d'Egypte (alors qu'on en dénombre 5 pour la classe A, la plus fréquente, et 16 au total). Cette classe paraît donc mieux attestée en Egypte qu'ailleurs⁴⁵²; ce qui renforce l'idée, exprimée à diverses reprises ici, d'une production plus caractérisée pour l'Egypte. Un profil qu'il faudra préciser en examinant le matériel dont la provenance égyptienne est sûre.

La classe C, et plus particulièrement le schéma CII, est utilisée autant pour Apollon que pour Bacchus. La parenté entre l'aspect de ces deux dieux est telle – chevelure, modelé – que seule la présence d'attributs très spécifiques permet de les distinguer. Ainsi, certaines statuettes dans lesquelles on reconnaît Apollon pourraient tout aussi bien représenter Bacchus⁴⁵³.

Les schémas de la classe B sont donc les moins spécifiques mais peut-être plus localisés géographiquement. Ceux de la classe A, surtout le type AI, présentent quelques traits communs à Bacchus, Jupiter et Mars, mais, l'exception mérite d'être relevée, Apollon ne semble pas avoir été représenté dans cette attitude, alors même que c'est la seule divinité susceptible d'être confondue avec Bacchus. Le schéma CII est réservé à deux divinités seulement, Bacchus et Apollon. Ces quelques remarques sur le peu de spécificité de certains schémas utilisés pour représenter Bacchus confirment certaines observations de S. Boucher à propos d'une série de statuettes apparentées par une attitude commune: les torsos, les jambes et le mouvement des bras sont semblables pour Jupiter, Mars, Mercure et Apollon. Les attributs distinctifs et les têtes ont pu être ajoutés sur le modèle de cire. La relative spécificité de la classe A, pour Bacchus, mérite donc d'être soulignée.

Cette indifférenciation croissante, ou cette contamination des types – pour utiliser les expressions de S. Boucher – semble pouvoir être vérifiée dans quelques-unes de nos statuettes. L'une, qui provient de Banasa, reproduit le schéma BIa (*fig. 92*)⁴⁵⁴. L'attitude, et surtout la manière de porter la peau animale fixée sur une épaule et jetée par-dessus l'autre – inusitée pour Bacchus – rappellent un type de Mercure où la chlamyde est drapée de la même manière⁴⁵⁵. Le très mauvais état de conservation de cette statuette ne permet pas de pousser plus loin la comparaison. L'autre exemple est fourni par la figurine d'Evreux (*fig. 104*)⁴⁵⁶. Le

drapé de la chlamyde correspond à un type de Mercure fréquent⁴⁵⁷ ; la position de la main gauche pourrait correspondre au geste de préhension du caducée ; la droite tendue à plat se rencontre parfois lorsque Mercure tend la bourse. Si, pour la position des mains, la contamination n'est pas évidente, le geste des bras, et surtout le port de la chlamyde, sont indubitablement empruntés à Mercure. Un autre exemple de contamination iconographique est illustré par les quelques statuettes représentant Bacchus éphèbe assis. Dans la plupart des cas, l'attitude correspond en tous points à celle des Mercures figurés dans la même position. Le Bacchus de Vichy (*fig. 133*) emprunte à Mercure non seulement son attitude, mais également son vêtement : la chlamyde, drapée de la même façon que celle des figurines représentant le dieu du commerce⁴⁵⁸.

S. Boucher voit dans cette indifférenciation des schémas un indice révélant peut-être l'utilisation de moules partiels⁴⁵⁹. Une pratique que des mesures de détails très précises devraient pouvoir mettre en évidence⁴⁶⁰.

Attributs spécifiques

Couronne

Indépendamment du schéma, dont nous avons vu combien la spécificité peut être relative, certains attributs désignent sans ambiguïté le dieu. Les tableaux correspondant à chacun des types révèle que la couronne la plus fréquente est la couronne de lierre et non celle de pampres. Celle-ci est présente sur deux bronzes du type Alc (*fig. 68-69*) – trouvés dans les provinces. Elle ceint aussi la tête d'une statuette appartenant au type Alla, statuette que P. Zanker situe au II^e siècle apr. J.-C. et qui provient des îles Ioniennes (*fig. 73*)⁴⁶¹. Ce sont également des pampres qui ornent la tête du bronze de Nicomédie, comme celle du Bacchus aux jambes croisées de *Veleia* (*fig. 88, 102*). A ces sept bronzes s'ajoutent les statuettes d'Avenches et de Plumergat (*fig. 117-118*)⁴⁶². La couronne de raisin, avec le fleuron central propre au type Al₂a, peut être intégrée dans cette série (*fig. 49-53*)⁴⁶³. La préférence pour le lierre est donc incontestable⁴⁶⁴. La couronne de pampres n'est pas géographiquement limitée, puisque nous la trouvons autant en Asie Mineure que dans les provinces occidentales. Pourtant dans notre échantillonnage, cet ornement n'apparaît jamais sur les statuettes égyptiennes. Il serait tentant d'en déduire que le lierre précède les pampres et que les bronzes égyptiens respectent ainsi de plus près la tradition hellénistique. Mais c'est là une hypothèse qu'il faudrait pouvoir vérifier sur un matériel daté par des critères extérieurs.

Mitra

La *mitra*, ou *taenia*, est la mince bandelette qui ceint le front du dieu, et non le fichu qui couvre la tête entière de certaines images de Priape⁴⁶⁵. Elle n'est pas souvent représentée, et, d'après nos tableaux, elle semble être portée surtout par les Bacchus provenant d'Égypte, encore que tous n'en soient pas pourvus⁴⁶⁶. Elle n'est pourtant pas absente dans la production d'autres régions. Ainsi, la figurine provenant des îles Ioniennes, celle de Mâcon et celle de la Moselle – qui appartiennent toutes au type Alla – ou encore celle d'Avenches, en sont parées (*fig. 73-74, 76, 117*)⁴⁶⁷. D'après l'étude de J. Marcadé, la *mitra* désigne autant Apollon que Bacchus et les membres de son thiasé.

Bottes, sandales

Bacchus est rarement chaussé de sandales ; les bottes, les fameuses embades, sont plus fréquentes et plus spécifiques puisque Bacchus est la seule divinité masculine à les porter⁴⁶⁸.

Peau animale

Dans les bronzes, c'est la nébride, la peau du faon, qui le plus souvent drapè le torse du dieu. La pardalide et l'égide sont rares ; cette dernière est clairement reconnaissable sur quatre bronzes seulement : ceux de Banasa, de Djemila, d'Arsinoé et d'Osijek (*fig. 26, 28, 24, 173*)⁴⁶⁹.

Souvent, la peau est rendue de manière si conventionnelle qu'il devient impossible de l'identifier. Deux bronzes grecs sont couverts d'une peau hybride, mi-chèvre, mi-félin (fig. 72-73). La peau animale caractérise tous les membres du thiasse.

Autres attributs spécifiques

Le thyrsos est évidemment l'attribut le plus spécifique ; conservé dans certaines statuettes, il a disparu, dans la plupart des cas. Les figurines du type Ala le tiennent au bout du bras gauche levé, le Bacchus d'*Herculaneum* le porte au bout de son bras baissé (fig. 63)⁴⁷⁰.

Le canthare est le vase de Bacchus comme le skyphos est celui d'Hercule. Il est conservé dans un certain nombre de statuettes, mais souvent, comme le thyrsos, il n'a pas résisté au temps. La corne est aussi un récipient que nous retrouvons entre les mains de Bacchus, mais elle semble limitée géographiquement⁴⁷¹.

Le cep de vigne est rare, mais attesté dans les bronzes de *Veleia*, de Rennes et du Musée de Saint-Germain (fig. 102, 118, 41)⁴⁷².

Quelques attributs sont plus insolites. C'est le cas de l'objet bifourchu – que nous n'avons pas réussi à identifier – que tient le Bacchus d'Evreux (fig. 104)⁴⁷³, ou encore de la patère (?) des bronzes de Trahiguera et de Châteauponsac (fig. 54, 240)⁴⁷⁴.

La grappe de raisin que tient la figurine acéphale d'Ambelokipi, celle du Musée de Kassel, ainsi que quelques bustes d'enfants bacchiques, appartient comme le *pedum* et le lièvre à une sphère à la fois bucolique et bacchique (fig. 72, 103, 309)⁴⁷⁵. Elle semble peu fréquente.

En conclusion, les risques de confusion ou d'ambiguïté sont rares dans les schémas de la classe A, absents lorsqu'un attribut est conservé. En revanche, la présence de ce dernier est nécessaire pour les types de la classe B dont les schémas sont utilisés pour les divinités les plus diverses. Pour la classe C, bien que le risque de confusion soit limité à Apollon et à Bacchus, la présence d'un attribut est indispensable. Une présence que la répétitivité des schémas rend nécessaire. En effet, si nous excluons la statuette d'Erment (fig. 85), les prétendus Narcisse, la figurine de Trébizonde (fig. 120-124) et les bronzes du type A1,a (fig. 44-48), nous ne pouvons que relever combien les mouvements des jambes et de la tête sont invariants⁴⁷⁶. Le poids du corps sur la droite et le mouvement de la tête dans la même direction sont quasiment de règle, non seulement dans les types que nous avons examinés plus haut, mais dans toutes les statuettes en bronze en général, et même dans la ronde-bosse⁴⁷⁷. C'est ce que Ph. Bruneau impute « à la relative sclérose de la plastique grecque qui répète les mêmes schémas inlassablement et en de multiples emplois » ; et il ajoute : « Dès lors, l'identité d'une divinité se perçoit à la présence d'un ou de plusieurs attributs caractéristiques qui s'ajoutent à un de ces schémas passe-partout. »⁴⁷⁸. Cette observation semble l'évidence même, mais le nombre d'identifications erronées ou infondées est une preuve de la méconnaissance de ce principe fondamental.

Matrices et modèles

L'étude de statuettes représentant un même thème iconographique autorise quelques hypothèses sur certains procédés de fabrication comme : le repérage d'objets produits à partir d'une même matrice, se référant à un modèle commun ou issu de moules partiels. L'enjeu n'est pas « d'expliquer l'art par le métier, mais au contraire, d'inférer le métier à partir de l'art... Il s'agit de repérer dans la configuration des produits conservés tels caractères qu'on réputera indices congruents de certains mécanismes de production »^{478 bis}. Ce repérage n'a pas, ici, valeur de constatation définitive ; bien souvent en effet, seule la confrontation matérielle des objets pourrait, peut-être, avoir valeur de preuve.

Nos remarques n'ont pas pour but de prouver l'existence de matrices, de moules et de modèles. Des moules de figurines ont été retrouvés en Egypte et plus récemment sur le site de Malain, en Gaule⁴⁷⁹. Les objets de Begram et de Saqqarah sont des moulages issus d'empreintes, à partir desquelles les artisans ont produit ou avaient la possibilité de produire d'autres objets^{479 bis}. La terre cuite représentant un buste de Bacchus, dont nous avons constaté que l'iconographie et la forme sont exactement semblables à certains bustes en bronze ornant les trépieds, pourrait bien être une matrice à partir de laquelle les bronziers ont fabriqué une ou des cires. Les reliefs de Galjub publiés par A. Ippel sont des modèles destinés à un orfèvre, mais il n'est pas invraisemblable de supposer un matériel similaire pour les bronziers. C.-C. Edgar déjà a reconnu dans le matériel égyptien des figurines en bronze dont la matrice ou le moule, ou un autre semblable, est parvenu jusqu'à nous⁴⁸⁰. Quant à l'existence de modèles dessinés circulant dans l'espace, et peut-être à travers le temps, elle est tenue pour indéniable par

certain archéologues qui se fondent sur le passage où Pline (*Nat. Hist.* XXXV, 68) fait allusion à leur utilisation par les sculpteurs⁴⁸¹. Pour J. J. Hatt, la glyptique, la toreutique, les vases en marbre ont à leur tour servi de modèles pour les artisans les plus divers⁴⁸². Les questions qui se posent ici portent sur l'évaluation, forcément approximative, de la fréquence du procédé de fabrication à partir de matrices – sans pouvoir toujours en déterminer la nature –, de leur emploi, répété ou unique, limité ou répandu dans l'espace et dans le temps.

L'identification d'objets attestant l'usage d'une même matrice, ou s'inspirant d'un même modèle, présente un intérêt qui va au-delà d'une simple histoire de la technique. Outre le problème de la diffusion⁴⁸³, cette identification rend compte de certains aspects socio-économiques du travail des bronziers. La production en série est-elle synonyme de qualité technique médiocre, d'une production de masse destinée à des classes sociales défavorisées, ou la retrouve-t-on aussi pour des objets de bonne facture destinés à une clientèle plus aisée? S'agit-il d'un procédé limité aux appliques de lits, ou autre support, ou généralisé à l'ensemble de la production des bronziers? L'utilisation d'une même matrice est-elle l'indice d'une standardisation obéissant à des objectifs de rentabilité économique⁴⁸⁴? E. Poulsen a avancé quelques hypothèses en repérant des séries de Mercure, de Jupiter, de Mars, dont l'iconographie, la taille et le style sont semblables, supposant ainsi une même matrice⁴⁸⁵. D'une série à l'autre, la qualité de l'exécution varie : elle peut être très médiocre, comme elle peut être bonne. Le procédé de reproduction n'est donc pas limité à des objets de mauvaise qualité, ni pour de très grandes séries.

Qu'en est-il de Bacchus, dont les images semblent, de prime abord, si disparates? Ce qui est apparu dans la typologie permet de dresser un tableau de la diversité des pratiques. Deux séries regroupent des objets identiques, de mauvaise qualité, mais dont l'antiquité est suspecte (*fig. 38-40, 111-116*). Dans le type Al₁a, les similitudes présentées par deux statuettes suggèrent l'existence d'une ou de matrice(s) commune(s) (*fig. 46-47*) alors qu'une troisième présente quelques écarts qui résultent d'une reproduction plus libre ou d'une recopie à partir d'un modèle (*fig. 48*). L'utilisation d'un modèle et d'une matrice se retrouve dans le type Al₂a, deux bronzes (*fig. 51-53*) sont identiques, les trois autres présentent des écarts. Deux figurines provenant de Grèce (*fig. 72-73*) pourraient bien être les produits de cette technique particulière alors que, une fois encore, dans le même type, d'autres figurines présentent de nettes différences les unes par rapport aux autres. L'emploi simultané de matrices et de modèles caractérise également les bustes du type II (*fig. 150-152*), IC (*fig. 156-158*) et V (*fig. 159-162*), les ornements de trépieds (*fig. 177-195*) ainsi que les masques du type I (*fig. 223-226*). Alors qu'une même matrice est indubitablement à l'origine des deux têtes de Méroé (*fig. 219-220*). La légère différence de dimensions s'explique par la technique même : report de mesures, et non moulage mécanique, qui facilite les modifications dans la cire. Les masques barbus du type I (*fig. 6-13*) reproduisent très fidèlement le même type iconographique mais avec des variations dans le style et les dimensions. Il faut donc supposer soit l'existence de plusieurs matrices dont seraient issues des séries parallèles, contemporaines ou se succédant dans le temps, et dont nos objets constitueraient chacun un survivant isolé, soit le système de report de mesures dont il vient d'être question à propos des têtes de Méroé. L'indigence de notre documentation figurée et les incertitudes quant aux mesures empêchent de trancher entre modèle et matrice pour les deux enfants assis par terre, identiques, du type III (*fig. 274-275*). Seul le groupe de Somodor (*fig. 132*) suppose l'utilisation éventuelle de moules partiels.

Sur plus de trois cents objets, un peu plus d'une vingtaine seulement laissent supposer l'existence d'une production « en série » à partir d'une matrice commune. Même en tenant compte des lacunes imputables au temps et à l'échantillonnage, ce procédé semble avoir été utilisé plus rarement qu'on aurait pu le supposer, pas plus pour les bustes que pour les figurines. En effet, des types aussi homogènes et bien attestés que les bustes de Bacchus vêtu du type I (*fig. 18-23*) et du type Cl (*fig. 142-149*) réunissent des objets produits soit à partir de matrices différentes, soit à main libre. On peut également remarquer que ces bustes dont la découpe et l'iconographie sont si semblables ne sont pas toujours destinés à orner le même type de support. Deux exemples, parmi d'autres, sont particulièrement flagrants. Les deux bustes d'enfants du type IV (*fig. 301-302*) ornent l'un un lit, l'autre un char. Parmi les cinq bustes du type I₁b (*fig. 196-199 bis*), trois ornent un trépied et les deux derniers un support pour le moment non identifié. On y voit le reflet d'une spécialisation certaine : les lits et les chars, par exemple, et les appliques qui les ornent ne sont pas le produit d'un même atelier.

Ainsi, pour Bacchus, il semble que l'utilisation, rare, de matrices communes concerne plutôt des objets de bonne qualité et de dimensions variables. De plus, le nombre d'objets issus de la même matrice est limité. Même si ce petit nombre est tributaire de notre échantillonnage, il n'en reste pas moins que la rareté du procédé et la qualité des objets ainsi produits ne permettent pas de reconnaître dans cette technique l'indice d'une standardisation dont l'objectif serait une rentabilité économique plus grande, par gain sur le temps de fabrication, comme cela peut

être le cas pour la céramique. Cette absence de production de grandes séries implique l'absence de manufactures, ou de concentrations régionales, sauf peut-être en Egypte mais cela reste à vérifier, et suppose des ateliers dispersés. Si la rentabilité économique ne paraît pas être l'enjeu principal, le souci de reproduction fidèle obéit peut-être à des critères d'ordre socio-culturel. En effet, la qualité de certains des bronzes produits selon ce procédé apparente cette pratique à la copie, attestée dans le marbre, pour laquelle la conformité au modèle, souvent prestigieux à des titres divers, est essentielle. C'est donc la fidélité au modèle qui fait le prix de certaines copies. Un prix qui désigne alors le statut social et culturel – d'amateur éclairé – de l'acquéreur. La relative mauvaise facture des séries repérées par E. Poulsen n'infirmes en rien cette supposition.

La plus grande partie des objets réunis ici appartient à des types plus ou moins homogènes suggérant, d'une part, l'existence d'un patrimoine d'images, acquis empiriquement, propre au savoir-faire des artisans, libres d'y puiser et de l'interpréter plus ou moins fidèlement mais en respectant les contraintes du thème et surtout celles du contexte d'utilisation sans quoi la production ne serait pas comprise, acceptée, par les usagers à laquelle elle est destinée.

Tableau 1 (suite). Répartition géographique des types : Bacchus adulte.

APPLIQUES	Pages																	
	57	99	101	102	103	103	104	104	107	108	110	111	112	113	114	116	117	117
Bustes, termes, masques	Nombre	Bustes							Buste-balsamaire	Trépieds			Termes	Fragments	Masques			
		Imberbe, vêtu I	Nu	CI	II	III	IV	V		VI	Unica	Trépieds Ia			Ib	II	Masques I	II
Egypte/Nubie	11	1	1					1	2			1	1		4			
Italie	8	1?	1					2		1		1						
France	5	1		1						2					1			
Grèce	1	1																
Yougoslavie	6			1	2		1								1			
Roumanie	4									1			1					
Allemagne	3			1							2			1				
Maroc	7	1					1			2	2				1			
Bulgarie	4												1					
Turquie	4	1					1							1				1
Suisse	1									1								
Autriche	0										1							
Tunisie	0																	
Espagne	1						1											
Algérie	0																	
Iran	0																	
Belgique	3									1								
Pays-Bas	2									1	1							
Hongrie	1									1								
Pologne	1												1					
Grande-Bretagne	2						2											
Sans provenance	37	4	2	1	1	2	2	2		11					2			2
Nombre par type	101	6	8	3	3	4	4	4	2	22	5	4	8	1	10	4	4	1

I.3. FRÉQUENCE DU THÈME DANS LE RÉPERTOIRE DES BRONZIERS

Nous avons déjà signalé à quel point notre échantillonnage est incomplet : la fréquence des représentations de Bacchus dans le répertoire des bronziers est par conséquent difficile à évaluer. Les sites d'Asie Mineure, de Syrie, d'Égypte, de Bulgarie et de Hongrie, pour ne citer que quelques exemples, ont livré de nombreux bronzes qui nous sont encore inconnus⁴⁸⁶. L'état des connaissances est à peu près le même pour l'Espagne et le Portugal. La seule évaluation de fréquence possible ne peut se fonder qu'à partir de *corpus* déjà établis. Notre but étant d'estimer – approximativement – cette fréquence dans les bronzes, autant qu'à travers l'espace, il est donc indifférent que ces *corpus* réunissent des objets provenant d'une seule région ou se trouvant dans les collections d'un musée ou d'un particulier. Dans cette perspective, l'indication de la provenance n'est pas une donnée nécessaire⁴⁸⁷. Ce tableau a pour seul but d'établir la fréquence du thème dans la production globale des bronziers à partir d'objets dont la production s'étale sur un spectre temporel et spatial très vaste – des bronzes hellénistiques et romains égyptiens et du Proche-Orient aux bronzes romains et gallo-romains des provinces de l'empire. Pour l'instant, la limite, peut-être grossière, ce sont les bronziers. Les particularités géographiques et surtout chronologiques sont, dans l'état actuel des connaissances, impossibles à évaluer.

Quelques chiffres suffiront pour illustrer la valeur relative des données ainsi obtenues. Pour l'ensemble du territoire de la France, notre typologie recense dix statuettes de Bacchus, alors que ce tableau de fréquence en mentionne cinq. Pour l'Italie, la différence est encore plus flagrante : quatre statuettes dans le tableau, treize dans la typologie⁴⁸⁸. L'arbitraire d'un tel tableau est évident, mais il l'est autant pour Bacchus que pour n'importe quelle autre divinité. Compte tenu de cette limite, que révèle ce pointage ? Les chiffres indiquent clairement que, parmi les statuettes en pied, Bacchus compte parmi les divinités les moins représentées par les bronziers ; Mercure vient incontestablement en tête, alors que Junon connaît une faveur encore moins grande que Bacchus. D'autre part, les appliques représentant le dieu en buste sont, en revanche, moins rares que pour les autres dieux. Ce fait laisse supposer que l'image de Bacchus était plus particulièrement utilisée comme ornement, quel qu'en soit le support⁴⁸⁹. Si nous considérons maintenant l'ensemble des statuettes bacchiques – Satyres, Silènes, Ménades –, nous constatons que ce thème est relativement moins fréquent qu'on ne l'aurait cru, du moins dans les régions occidentales et à partir des *corpus* à disposition. La publication du matériel des sites de l'Europe de l'Est, et des provinces orientales en général, sera intéressante, car elle permettra, entre autres, de constater si la fréquence des thèmes est la même partout, ou s'il y a une différence entre l'Orient et l'Occident, entre les régions où subsistait un substrat culturel et imagier d'origine hellénistique, et celles où les Romains ont été les premiers à introduire de nouvelles tendances. D'après le peu d'informations dont nous disposons actuellement, il semblerait que le thème bacchique, thème savant, soit quantitativement plus en faveur dans les provinces orientales et dans l'Occident hellénisé⁴⁹⁰. Mais cette présence de Bacchus, plus marquée qu'ailleurs chez les bronziers égyptiens et italiens, n'implique pas *ipso facto* une plus grande fréquence de ce thème par rapport aux autres. A ce propos, le tableau de fréquence révèle en effet que les statuettes de Mercure sont partout en faveur. Il suffit de noter les chiffres qui correspondent aux collections du Musée de Sofia, à celles des musées yougoslaves, italiens, ou encore aux figurines trouvées au Maroc, pour se rendre compte que Mercure est omniprésent.

Cette singularité n'est vraisemblablement pas le fait du hasard. Y aurait-il donc une certaine spécificité du répertoire, due soit à la clientèle, soit à la fonction – décorative ou religieuse – de ces objets, ou encore à une sclérose de ce répertoire ? En comparant ci-dessus les bronziers et les coroplastes, nous avons cru pouvoir observer que le répertoire typologique des premiers semble plus « international ». Le très faible pourcentage de figurines de dieux indigènes, relevé par S. Boucher pour la Gaule, confirme cet « internationalisme » des bronziers⁴⁹¹. Ailleurs, la situation est la même. On trouve bien quelques Jupiter *Dolichenus* en Autriche et en Dacie ; en revanche, la *dea Epona* est rare et *Enarabus* et *Silvanus Siquatis* sont connus par une seule figurine pour chacun d'entre eux, indice peut-être d'une commande particulière⁴⁹². Tel est le tableau pour les provinces occidentales. Pour la Thrace – le matériel des autres pays de l'Europe de l'Est n'est pas connu – les bronziers semblent avoir tenu compte d'une demande locale au niveau des thèmes, comme l'indiquent les nombreuses figurines d'Apollon Cavalier et du Cavalier thrace⁴⁹³.

Il convient donc de nuancer un peu cet aspect « international » que nous avons cru reconnaître. Ces figurines sont non seulement nombreuses, géographiquement localisées – il s'agit véritablement d'un thème local – mais elles sont aussi d'une qualité technique très variable ; certaines d'entre elles sont aussi informes que les plus frustes statuettes de Mercure. En Thrace, Apollon et le Héros, tous deux cavaliers, semblent donc connaître une fortune aussi

Tableau 3. Fréquence du thème bacchique.

CATALOGUES DES SITES ET DES MUSÉES	Thème bacchique										Fortune	Victoire																										
	Mercur	Apollon	Mars	Jupiter	Minerve	Bacchus enfant	Enfant bacchique aptère	Enfant bacchique ailé	Ménade	Satyre			Silène	Personnage bacchique	Hercule	Vénus	Diane	Junon																				
Bavai	*19	1	1?	1	7	2	6	-	2	1?	2	-	-	-	-	-	6	2	-	3	3	1																
Belgique	21	3	-	2	1	4	4	-	4	-	-	6	1	-	-	-	5	1	4	-	2	-	1															
Pays-Bas	31	1	5	6	1	6	6	1	2	3	2	2	4	-	-	-	3	-	-	1	-	1	-															
Autriche	22	2	1?	7	3	14	1	6	10	2	1	-	2	-	-	15	-	17	-	3	1	8	8															
Yougoslavie	40	1	3	1	3	1	9	6	2	2	3	-	1?	-	-	8	1	20	-	2	-	5	3															
Sofia	39	-	25	-	3	-	22	9	1	4	-	-	-	-	-	-	-	39	-	2	-	6	-															
Maroc	16	1	2?	-	2	-	4	5	3	3?	1	1	1	2	-	2	1	6	-	1	1	4	2															
Le Caire	1	7	-	-	1	-	4	-	7	1	1	-	2	1	-	3	1	8	2	1	-	-	1															
August	20	-	6	-	4	-	4	-	7	1	1	-	-	-	-	2	1	4	2	1	-	-	2															
Avenches	8	1	1?	-	-	2	2	6	1	1	-	-	3	1	-	2	-	1	-	2	-	1	1															
Valais, Suisse occid.	11	1	1	-	3	1	6	6	1	-	-	5	-	3	-	1	-	3	-	1	-	2	3															
Seine-Maritime	12	-	3	1	5	-	8	1	3	1?	-	-	-	-	-	-	-	2	-	6	-	4	-															
Trèves	17	-	5	-	16	-	6	4	1	1	1	-	1	-	-	1	-	1	-	3	-	4	5															
Bonn	5	-	-	-	2	-	1	1	2	-	-	-	-	-	-	-	4	-	3	-	1	-	2															
Bavière	6	1	1	-	2	-	5	2	1	1	-	-	-	-	-	-	-	1	1	1	-	2	-															
Parme	4	-	-	-	1	3	3	7	1	-	-	-	-	-	1	2	1	3	-	1	-	1	3															
Vérone	18	2	3	-	3	-	13	15	3	1	2	-	-	-	1	-	9	2	10	-	5	-	4															
Lecce	5	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1	-	-	-	-	-	-															
Palerme	14	1	-	-	-	3	-	3	-	2	-	-	-	-	-	1	1	2	-	2	1	1	1															
Haute-Provence	38	3	5?	-	6	-	11	2	5	2	1	1?	4	3	-	2	8	1	9	-	1	-	3															
Vienne (France)	7?	-	3	-	1	-	3	-	1	-	1	-	-	-	-	-	1	3	-	-	-	-	1															
Lyon II	43	5	2	1	3	1	8	1	6	2	2	1	-	2	2	1	1	6	1	5	2	1	10															
Lyon III	6	1	1	-	1	1	2	1	1	1	-	-	1	-	-	1	-	2	-	1	1	-	3															
Autun	23	1	4	-	2	2	1	2	1	2	1	-	-	-	-	1	5	2	-	1	1	2	5															
Montbéliard	5	-	1	-	4	-	1	-	-	-	-	-	1	-	-	3	-	-	-	-	-	-	1															
Lons-le-Saunier	2	-	-	-	-	-	-	2	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-															
Langres	4	1	-	-	1	-	-	2	1	-	-	-	-	-	1	-	-	1	-	-	-	-	2															
Besançon	19	-	3	-	3	-	5	-	2	2	-	-	1	-	-	1	-	1	-	-	-	-	2															
TOTAL	541	41	99	4	129	17	187	13	138	57	61	88	5	2	27	24	12	14	6	12	27	37	40	68	6	19	18	13	269	8	35	18	16	10	76	-	69	5

* Le premier chiffre correspond aux statuettes, le second aux bustes.

grande que le dieu du commerce et, comme pour Mercure, la qualité technique suppose une clientèle issue des classes sociales les plus diverses, y compris les moins aisées. Il y a donc de la part de ces bronziers adaptation à une thématique locale et réponse à la demande d'une certaine clientèle. Ce fait est d'autant plus remarquable qu'en Gaule – ainsi que dans d'autres provinces – les bronzes représentant les dieux indigènes sont peu fréquents, et, qui plus est, rarement de très mauvaise facture. En effet, nous constatons que les *Epona* et les *Sucellus* cités dans l'ouvrage de S. Boucher sont de bonne qualité, quelquefois médiocres, mais jamais aussi informes que certaines figurines de Mercure, d'Apollon et du Héros thrace. Il en va de même pour les statuette de Jupiter *Dolichenus*, qu'elles proviennent de Dacie ou de Germanie.

Le matériel trouvé en Egypte confirme à son tour que les bronziers obéissent parfois à la demande. Dans le catalogue d'Edgar, les divinités typiquement égyptiennes – Bes, Isis, Harpocrate – sont aussi abondamment représentées que les dieux gréco-romains. La foule de statuette de Vénus dans certaines régions s'explique très vraisemblablement de la même manière⁴⁹⁴. Le tableau révèle d'autres exemples de préférences locales : Mars en Belgique et aux Pays-Bas, Minerve en Thrace, pour ne citer que quelques cas⁴⁹⁵. Cet examen du répertoire des bronziers suggère trois remarques : 1) Mercure est le préféré, partout ou presque – ce thème n'est donc pas propre aux Gaulois ; 2) les bronziers semblent parfois avoir tenu compte d'une demande locale ; 3) Bacchus fait partie des divinités les moins représentées par les artisans, même dans les régions où d'autres témoignages prouvent qu'il a connu une grande faveur.

Essayer de comprendre ces particularités du répertoire des bronziers c'est, entre autres, s'interroger sur la fonction, profane ou religieuse, que l'utilisateur attribue à ces objets. C'est aussi tenter de percevoir, à travers les objets mêmes, qui sont ces utilisateurs.

Evaluer la signification d'un document figuré reste une entreprise ardue. En effet, à la différence des témoignages écrits, la production des marbriers, des peintres, des mosaïstes, des bronziers et des coroplastes est polyvalente. La signification est donnée par le client, par l'usager et, pour des objets isolés, seul le contexte archéologique est susceptible de révéler la fonction qui leur avait été attribuée. Ainsi les statues de Bacchus trouvées dans les temples de Cyrène et du Janicule, ou encore le vase en bronze de Vani, découvert lui aussi dans un édifice religieux, sont indubitablement des témoignages de piété, d'hommage à la divinité, comme la statue de Stobi, qui porte une inscription adressée à Bacchus⁴⁹⁶. Mais que dire des figurines isolées dont nous connaissons au mieux le lieu de provenance ? Est-il pertinent de reconnaître dans le petit bronze de Nérès, représentant Bacchus chevauchant une panthère, une attestation d'un culte rendu au dieu, comme le fait A. Bruhl et de nombreux savants à propos d'autres objets isolés⁴⁹⁷ ?

La tentative de déceler un ordre de vraisemblance, comme R. Turcan l'a fait pour les sarcophages, paraît moins arbitraire⁴⁹⁸. Loin de nous l'idée que les petits bronzes ne soient jamais le reflet d'une piété religieuse, mais nous partageons l'avis de S. Boucher qui, bien qu'elle leur reconnaisse une fonction essentiellement religieuse – nous préférierions *parfois* religieuse – admet que la qualité de certains d'entre eux laisse supposer une clientèle de collectionneurs avertis⁴⁹⁹.

Avant d'interroger Bacchus, quelques remarques sur Mercure s'imposent dans la mesure où tenter d'expliquer cette prééminence et cette omniprésence revient peut-être à justifier la moindre fréquence des autres divinités, dont celle de Bacchus. Le thème « Mercure » paraît à sa place partout, pas plus en Gaule qu'ailleurs. Il se peut qu'en Gaule, l'importance de Mercure se superpose, coïncide avec une raison d'un autre ordre, qui en fasse une divinité à la fois locale et « internationale »⁵⁰⁰. G. Faider explique – mais seulement pour l'Occident – cette préférence des métallurgistes en disant que : « Mercure est avant tout le dieu de la transmission. L'application de ce principe qui revêt des sens multiples explique, peut-être, que son culte s'avère le plus répandu de tous, dans l'Occident romain, et spécialement en Gaule où il fait figure de dieu national, dans les lairies comme dans les temples. » La multiplicité des fonctions qu'assume Mercure rendrait donc compte de l'abondance de ces figurines en Occident, mais aussi dans le monde romain en général. La publication du matériel d'Asie Mineure permettra de constater si cette faveur ne connaît vraiment aucune exception. Mercure est un dieu populaire, lisons-nous. Mais que signifie ce « populaire » si cette divinité est fort peu représentée par les coroplastes dont on admet que la clientèle est issue d'un « milieu modeste et traditionnel »⁵⁰¹ ? Deux explications sont possibles : ou Mercure n'est pas un dieu populaire au sens premier du terme (« qui appartient au peuple, qui est créé, employé par le peuple et n'est guère en usage dans la bourgeoisie et parmi les gens cultivés » – Petit Robert), ou la clientèle des coroplastes n'est pas limitée à un milieu modeste et les deux répertoires sont complémentaires : telle catégorie d'artisans se spécialise dans la reproduction de certains thèmes, telle autre en reproduit d'autres.

Une spécialisation et une complémentarité qui varient suivant les régions. En Orient, et dans les contextes hellénisés, la *relative* indifférenciation s'explique aisément : toutes les couches sociales et les différentes catégories d'artisans de ces régions ont été hellénisées ; ce qui n'exclut pas les accents locaux. Ces deux formes d'artisanat sont donc plus complémentaires en Gaule, et en Occident en général, qu'en Orient où la clientèle des coroplastes et des bronziers est socialement mais non culturellement différenciée.

La qualité de ces figurines en bronze est extrêmement variable ; certaines sont d'excellente facture – Mercure de Thalwil, d'Augst⁵⁰² – d'autres sont très grossières⁵⁰³. La valeur pondérale du métal ne semble pas telle qu'une clientèle socialement défavorisée ne puisse s'offrir l'un de ces innombrables petits Mercures quasi informes⁵⁰⁴. Si nous nous contentons, pour l'instant, du témoignage des bronzes, il semble que Mercure, le dieu aux multiples fonctions, ait rencontré l'adhésion de toutes les classes sociales, et cela à Pompéi comme en Thrace ou dans les sites marocains⁵⁰⁵. Mais, pour l'instant, c'est en Gaule seulement que le témoignage des bronzes concorde avec celui des bas-reliefs et des inscriptions, donnant ainsi un ordre de vraisemblance global quant à la signification vraisemblablement religieuse de ces objets.

Qu'en est-il de Bacchus ? Son effigie en bronze est-elle plus fréquente là où son culte est attesté par des témoignages sûrs ? Comme pour Mercure, il faut se contenter de dégager un ordre de vraisemblance à travers la confrontation avec d'autres témoignages irréfutables. Dans cette perspective, l'étude de A. Bruhl est capitale⁵⁰⁶. Or, si nous comparons la diffusion des images en bronze de Bacchus avec celle de son culte, telle qu'elle ressort de l'étude des documents épigraphiques, force est de constater que les deux ne coïncident pas⁵⁰⁷.

Le cas de Pompéi est une illustration flagrante de cet écart entre la faveur religieuse et la fréquence des figurines en bronze. Bacchus est présent dans la plupart des laraires pompéiens, mais jamais sous la forme d'une statuette en bronze⁵⁰⁸. Cette carence pour la cité campanienne a été relevée par S. Adamo-Muscettola, qui observe que le dieu est représenté, dans les laraires, en peinture ou par l'intermédiaire de l'un de ses acolytes⁵⁰⁹. Il est cependant troublant de constater que Bacchus n'est pas absent des bronzes pompéiens. Nous avons cité dans la typologie la statuette étudiée par O. Elia, celle du dieu accompagné par un Satyre, la petite figurine représentant Bacchus les jambes croisées et, enfin, celle qui a été trouvée à *Herculaneum*, sans parler des appliques (*fig. 100, 125, 119, 63*)⁵¹⁰. Les bronziers connaissent indubitablement Bacchus mais ils n'ont pas produit de statuettes destinées aux laraires. Faut-il en conclure que l'image en bronze du dieu est réservée au domaine du banquet et de la consommation du vin ? Ou faut-il admettre que les peintres s'étaient fait une telle spécialité de ce thème que les bronziers auraient renoncé à les concurrencer ? Peut-on supposer un décalage chronologique ? Bacchus aurait été en faveur à une époque où les bronziers n'étaient pas, ou peu, en activité, laissant ainsi le champ libre aux peintres. Cette dernière supposition nous paraît moins vraisemblable que les précédentes⁵¹¹.

La situation en Thrace laisse tout aussi perplexe. L. Ognenova mentionne quatre bronzes auxquels s'ajoutent deux autres statuettes et quelques appliques⁵¹². Il est vrai que le matériel bulgare est loin d'être entièrement publié, mais c'est le cas pour tous les bronzes, pour toutes les divinités. Il faudrait supposer un hasard bien malicieux pour expliquer ce petit nombre de documents pour Bacchus seulement. Or les témoignages sont formels, Bacchus en Thrace et au nord de la Macédoine est connu et vénéré⁵¹³. Les inscriptions, les bas-reliefs et la dédicace inscrite sur la statue en pierre du dieu trouvée à Stobi en font foi⁵¹⁴. Or sur les chars trouvés dans les tombes, dont la constante bacchique est indubitable⁵¹⁵, le dieu n'est pas toujours représenté en personne. A sa place figurent Satyres, Silènes ou Ménades. Comment expliquer ce décalage, en Thrace, à Pompéi, dans l'ensemble des provinces situées entre l'Adriatique et la mer Noire ainsi qu'en Afrique du Nord, où le culte de Bacchus est aussi attesté. La seule concordance entre les sources et les bronzes se situe en Egypte, mais là il faut tenir compte de l'éventualité d'une production s'étalant sur plusieurs siècles, du III^e siècle av. J.-C. au II^e apr. J.-C. A. Bruhl relève encore que ces témoignages de dévotion émanant de toutes les catégories sociales. Or, parmi les quelques statuettes qui ont été repérées dans ces régions, rares sont celles dont la qualité suppose une clientèle de modeste condition. Elles sont le plus souvent de bonne facture et parfois de dimensions assez grandes. Les exemplaires de moins bonne qualité ne sont pas absents, mais ils sont relativement plus rares que pour les autres divinités, et n'atteignent jamais la grossièreté de fabrication de certaines figurines de Mars, de Vénus, et surtout de Mercure. Ce sont donc, dans la plupart des cas, des objets d'une valeur pondérale élevée – tant pour la quantité de métal que pour la qualité du travail –, destinés à une clientèle relativement aisée⁵¹⁶. Cela suppose-t-il que ces bronzes soient uniquement décoratifs, comme nous l'avons suggéré plus haut pour les statuettes de Pompéi ? Si tel était le cas, les figurines de moins bonne qualité devraient alors être interprétées comme relevant d'une appropriation du thème par une clientèle moins exigeante, désireuse de marquer cependant son adhésion à la

tradition « savante » ? Ces quelques petits bronzes seraient autant de signes de distinction ou d'aspiration à une distinction propre à une classe sociale plus élevée ? Ces questions restent, pour l'instant, ouvertes.

Ce côté « sujet de genre », où le profane côtoie le sacré, que nous reconnaissons à Bacchus, se retrouve dans la littérature, dans le décor des jardins, comme dans la peinture, les mosaïques, les stucs et le mobilier. Ces bronzes seraient alors un témoignage de plus de cette ambiance bacchique propre à certains milieux cultivés, ce qui expliquerait leur relative rareté⁵¹⁷. Cette proposition n'est qu'une hypothèse que seuls de nombreux objets, trouvés dans un contexte archéologique riche d'informations, permettraient de vérifier. Il serait imprudent et hasardeux d'exclure à priori tout aspect religieux. Les figurines d'Égypte – région qui en a fourni le plus grand nombre – ont été produites et utilisées dans un climat où Bacchus jouit, depuis Alexandre, d'une grande faveur : elles peuvent être un témoignage religieux, idéologique, le reflet d'une mode, ou, plus probablement, les trois à la fois. Les statuettes de Pompéi, d'*Herculaneum* et d'Avenches sont de luxueux objets décoratifs imprégnés pourtant des reflets du monde bacchique. Pour tous ces bronzes dépourvus de contexte archéologique, nos tentatives d'explications ne peuvent présenter qu'un éventail de vraisemblances, sans qu'il soit possible d'affirmer plus.

Seules deux statuettes sont peut-être des témoignages de la propagande politique, idéologique, du chef – empereur ou pharaon – à travers la religion. Une figurine du Louvre (*fig. 93*), sans provenance, représente Auguste sous les traits de Bacchus. L'identification paraît convaincante. Les traits du visage et la couronne de laurier désignent Auguste – sans pourtant, il est vrai, qu'il soit possible de rattacher cette tête à l'un des types identifiés par P. Zanker⁵¹⁸ – alors que la présence de la nébride semble être un trait suffisant pour reconnaître une assimilation à Bacchus⁵¹⁹. Une telle assimilation peut paraître à première vue étonnante. En effet, l'antagonisme entre Octave-Auguste et Antoine a aussi revêtu un aspect religieux abondamment attesté par les sources : à la religion apollinienne d'Auguste s'oppose le dionysisme d'Antoine. Comment expliquer alors qu'Auguste assume l'aspect du dieu protecteur de son dangereux rival ? Ce témoignage n'est cependant pas unique. A. Bruhl mentionne des monnaies de 18 av. J.-C. portant l'effigie de Bacchus et dont les revers se rapportent à Auguste⁵²⁰. Le savant français tente de justifier la présence du dieu soit en la rattachant à l'origine et aux traditions de la famille du *triumvir* monétaire *Petronius Turpilianus*, soit encore en invoquant la fonction de dieu de la liberté qui ne pouvait que séduire Auguste. I. Becher s'est à son tour penchée sur le problème des relations entre Auguste et Bacchus en essayant de montrer que l'inimitié d'Octave envers le dieu était essentiellement fonction de la protection que celui-ci assurait à Antoine⁵²¹. Après la bataille d'*Actium*, cette hostilité n'avait plus aucune raison d'être, même si Auguste, comme restaurateur des traditions antiques, ne pouvait qu'éprouver une certaine méfiance face à un dieu hellénique aussi turbulent. L'argumentation de I. Becher, aboutissant à la conclusion que l'hostilité contre Bacchus n'était que l'expression de la lutte pour le pouvoir et que, la victoire acquise, elle n'avait plus sa raison d'être, nous a paru plus convaincante que les propositions de A. Bruhl. Le rapprochement entre Bacchus et Auguste n'est pas le reflet de la croyance intime de l'empereur. Pour I. Becher, il est le reflet d'une idéologie politique ayant pour but, d'abord à travers l'image d'Alexandre, de tisser des liens entre l'empereur et Bacchus comme dominateur du monde et dieu sauveur. Cette « association » ne semble toutefois pas avoir occupé le devant de la scène politique et religieuse, c'est du moins ce que suggère le petit nombre de témoignages, parmi lesquels notre petit bronze paraît trouver sa place, d'autant plus précieuse que les sources à ce sujet sont rares. Il ne reste qu'à déplorer l'absence d'information concernant la provenance, car celle-ci aurait permis de situer dans quel contexte s'est manifestée cette forme de propagande.

La seconde statuette est plus problématique, car son identification est incertaine (*fig. 99*)⁵²². Les traits du visage et la coiffure de la figurine précédente évoquaient sans doute possible un portrait. Rien de tel dans cet autre bronze provenant d'Égypte et conservé lui aussi au Louvre. A la coiffure typée du premier s'opposent les cheveux longs coiffés en chignon, qui caractérisent Bacchus, du second. Ce détail semble être un argument contre la proposition de reconnaître un portrait. Mais notre suggestion se fonde sur la ressemblance que présentent les traits du visage de cette statuette avec un portrait du Caire représentant Ptolémée III Evergète sous les traits de Bacchus *Tauros*⁵²³. Ce marbre est indubitablement un portrait idéalisé comme le montrent, entre autres détails, les cheveux coiffés en bandeaux sur les tempes ; cette coiffure divine est aussi celle de notre petit bronze. Pour l'un comme pour l'autre, nous retrouvons un visage aux traits empâtés, un front relativement bas, ainsi qu'une bouche très petite mais charnue, absolument identique dans les deux cas. Les deux sont pourvus de cornes taurines.

Aucune des sources écrites recueillies par J. Tondriau et L. Cerfaux ne mentionne une assimilation de Ptolémée III Evergète avec Bacchus⁵²⁴. Les deux seuls rois lagides ayant assumé le

titre de *Neos Dionysos* dont font mention les textes et les inscriptions sont Ptolémée IV *Philopator* et Ptolémée XII Aulète, le père de Cléopâtre. Il est vraisemblable toutefois que les informations fournies par la tradition écrite soient lacunaires.

Notre figurine ne constituerait pas le seul témoignage en bronze de cette propagande royale. Un petit buste, provenant d'Alexandrie, représente, selon H. Seyrig, Ptolémée IV pourvu de cornes taurines et d'une couronne de pampres. Un autre portrait a été identifié par B. Segall dans un bronze provenant de Tarente. L'auteur y voit Ptolémée I *Sôter* pour lequel les sources écrites sont tout aussi muettes que pour Ptolémée III⁵²⁵. A la différence de notre bronze, ces deux bustes portent les cheveux courts, mais nous avons déjà noté plus haut que la coiffure idéalisée pouvait aussi être adoptée pour un portrait. Ces assimilations ne seraient pas limitées à l'Orient hellénisé, c'est, du moins, ce que pense U. Höckmann qui reconnaît dans un certain nombre de figurines des représentations d'empereurs divinisés mais sous les traits de Mercure⁵²⁶.

En conclusion, pour ce qui est de la fréquence d'abord, il semble que, tout en satisfaisant parfois à une demande locale, les métallurgistes cherchent surtout à répondre à une clientèle géographiquement plus éparsée en adoptant des thèmes, religieux ou profanes, connus et acceptés partout. Cette constatation découle de l'examen du matériel connu à ce jour, mais le pourquoi de cette « universalité » reste à trouver. Faut-il supposer que la demande locale est insuffisante, contraignant ainsi les bronziers à élargir leur clientèle en offrant une marchandise sans caractéristiques thématiques régionales ? Ou l'aspect d'« art savant », lié à la tradition classique, que revêt l'artisanat du bronze l'a-t-il rendu peu, ou moins perméable, aux traditions indigènes ? Une hypothèse n'exclut pas l'autre. Dans les deux cas, quelle autre divinité était le plus susceptible de s'adapter et dans l'espace géographique et dans l'espace social si ce n'est Mercure aux multiples fonctions ? Telle est peut-être la raison qui justifie d'une part cette abondance de figurines représentant le Messager par excellence et d'autre part le peu de faveur accordée à certaines autres divinités, parmi lesquelles Bacchus. Le fait qu'il y ait des régions où les artisans semblent adapter leur répertoire s'explique peut-être par une demande stimulante parce que massive – par exemple Héros et Apollon cavaliers en Thrace, Mars en Belgique – ou stimulante parce que le substrat culturel local a gardé une certaine vigueur – *Sucellus*, Jupiter *Dolichenus* ou le taureau tricorne⁵²⁷.

Cette spécificité du répertoire est un phénomène que E. Will a déjà relevé à propos des bas-reliefs culturels. Il note que les cultes dont le relief est l'expression principale sont, entre autres, des cultes où l'illustration de l'action joue un rôle important⁵²⁸. Le relief, qu'il s'agisse de stèles ou de sarcophages, se prête particulièrement à la représentation de récits, comme d'ailleurs la peinture et les mosaïques. Or la légende et le culte de Bacchus jouissent eux aussi d'une grande importance, et trouvent probablement à leur tour leur forme d'expression favorite à travers une narration figurée, ce qui explique la faveur du thème bacchique sur les sarcophages, la mosaïque et les peintures et, par conséquent, la faveur moindre qu'il trouve dans la petite statuaire en bronze.

Si nous considérons maintenant la fonction des bronzes par rapport à la production des autres artisans dans le système des utilisateurs, nous ne pouvons que reprendre les considérations de G. Faider-Feytmans à propos de la Belgique en les élargissant à tout l'Occident : « En fait les images des dieux recueillies sur l'actuel territoire belge se situent sur trois plans, qui certes s'interfèrent, mais ont chacun leurs caractères propres : les terres cuites reflètent les tendances eschatologiques d'un milieu modeste et traditionnel, les sculptures sur pierre présentent un impact religieux géographiquement cerné, les bronzes figurés, surtout ceux à l'image des divinités méditerranéennes ou de leurs symboles, moins fragiles que les premières, moins localisées que les secondes, s'inscrivent, en règle générale, du moins par leur forme, dans l'évolution spirituelle propre à l'Occident romain, autant peut-être que dans les traditions religieuses profondes des peuples belges et du nord de la Gaule. Il y a lieu toutefois de rappeler que l'art du bronze est un art savant dont les attaches classiques ne disparaissent jamais complètement... »⁵²⁹. Nous faisons nôtres les remarques de G. Faider avec cependant quelques nuances : 1) Les terres cuites reflètent certainement des tendances eschatologiques, et autres, d'un milieu traditionnel, mais pas forcément modeste. En effet, une couche sociale plus romanisée ne renie pas nécessairement un certain type de croyances bien ancrées dans la tradition, surtout si ces croyances sont en relation avec l'Au-delà. Supposition une fois de plus, hypothèse irritante qui ne sera résolue que par des trouvailles dans un contexte archéologique précis. La découverte dans une tombe, ou ailleurs, de terres cuites d'un travail médiocre, et reproduisant un thème local, accompagnées d'un matériel de qualité, apporterait la preuve de ce que nous avançons ; 2) L'art du bronze est certainement un art savant mais cela n'implique pas que les milieux sociaux moins aisés n'y aient pas eu accès par l'intermédiaire de ces informes figurines de Mercure retrouvées partout ; 3) Cet art enfin, accorde sa préférence aux

thèmes susceptibles d'être acceptés dans les contextes les plus divers sans exclure, occasionnellement, une adaptation à la thématique locale.

Enfin, si la différence entre le répertoire des bronziers et celui des autres artisans est moins marquée en Orient qu'en Occident, cela tient au fait que, à l'ouest, la tradition « savante » n'a probablement pas pénétré de manière également uniforme dans toutes les classes sociales ; les coroplathes, par exemple, se sont ainsi cantonnés dans la tradition locale. En Orient, on peut supposer que la clientèle des deux catégories d'artisans se distingue par son statut économique, alors qu'en Occident s'ajoute une différence culturelle, la romanisation étant plus ou moins prononcée et acceptée. C'est la raison pour laquelle les dieux gréco-romains, et particulièrement Bacchus, sont absents des terres cuites gauloises, mais non des bronzes dont la clientèle est plus romanisée alors qu'en Orient Bacchus est présent dans les deux répertoires.

II. L'espace

II.1. LIEUX DE PRODUCTION

L'identification de ce que nous appelons lieux de production ne signifie pas le repérage d'ateliers bien précis, mais plutôt la recherche d'éléments susceptibles de caractériser la production d'une région plus ou moins vaste. Ces traits ne correspondent pas à ceux qui définissent une classe ou un type, il s'agit plutôt de détails, le plus souvent d'une combinaison de détails, communs à des types très différents les uns des autres. De plus, ces éléments caractéristiques appartiennent à l'iconographie et non au style, à la manière, comme ce pourrait être le cas pour les objets sortant d'un même atelier⁵³⁰. Le but est donc de repérer les éléments propres à une tradition iconographique à laquelle se seraient référés plusieurs artisans d'époques peut-être différentes, mais travaillant dans une région plus ou moins limitée.

Dans la plupart des cas, la reproduction d'un même type n'est pas un indice suffisant pour localiser un produit car peu de types sont propres à une région. Parmi les types homogènes identifiés, seuls quelques-uns présentent des caractéristiques régionales. Les bronzes du type Al₁a, par exemple, sont dispersés entre Ambélokipi, Champigneulle et Ostie (fig. 44-48)⁵³¹. Il est donc vraisemblable de localiser un atelier en Grèce, sans exclure l'hypothèse du déplacement du bronzier, mais aucun détail n'est caractéristique d'une région. Les bustes du type Cl appartiennent à un groupe dont le prototype a été créé en Grèce, mais aucun indice particulier ne permet de supposer un même atelier pour toute la série (fig. 142-149)⁵³². La même remarque vaut pour les masques du dieu barbu dont le prototype a peut-être été créé en Egypte (fig. 6-12)⁵³³. Quelques exceptions toutefois. Les bronzes classés dans le type Al₂a (fig. 49-53)⁵³⁴, présentent des détails régionaux bien précis : la couronne au fleuron entouré de deux longues feuilles lancéolées, la nébride festonnée, pour certaines pièces une même main. Détails que l'on retrouve sur la statuette d'Illisua (fig. 15)⁵³⁵. Quatre de ces bronzes proviennent d'Europe centrale, un seul de France. La localisation exacte de l'atelier n'est pas possible mais nul doute qu'elle se situe quelque part entre la Pannonie, la Mésie et la Dacie⁵³⁶. Le fait que de nombreux bustes ornant des trépieds répandus dans tout l'empire, soient parés d'une même couronne n'est pas un argument infirmant cette proposition, car si la couronne est un élément caractéristique du type, elle n'en est qu'un parmi d'autres. Cet ornement, sur les statuettes et sur les bustes, peut être tout aussi bien un indice régional que chronologique. Malheureusement, l'examen de ces bustes n'a rien révélé (fig. 177-195)⁵³⁷. Plus fructueuse serait peut-être une enquête qui établirait une typologie des trépieds entiers, y compris leurs ornements. Quelques bustes trouvés dans le sud de l'Angleterre et en Belgique présentent des traits communs qui laissent supposer un atelier localisé (fig. 163-166). Il en va de même pour les bustes de Bacchus enfant du type III (fig. 299-300)⁵³⁸ et pour les masques du type I (fig. 223-226)⁵³⁹. Des types régionaux existent donc mais ils sont relativement rares.

Si l'étude des types apporte peu d'information sur la localisation des ateliers ou des zones de production, la répétition de mêmes détails sur des objets provenant d'une même région est plus instructive, car elle laisse supposer une tradition, des habitudes locales dans la mesure où ces traits sont absents ou rares ailleurs. En fait, l'Egypte est la seule région pour laquelle nous avons observé l'existence de traits récurrents, une région qui s'est déjà distinguée par le nombre élevé de représentations du dieu cornu⁵⁴⁰, par l'utilisation du médaillon circulaire⁵⁴¹ et par l'existence de moules et de matrices⁵⁴². Si une telle caractérisation, qui ne touche d'ailleurs pas tous les objets provenant d'Egypte, n'a pu être relevée ailleurs, cela tient d'une part au petit

nombre de figurines trouvées, ou connues, dans une zone limitée. Pour la Thrace, par exemple, nous ne disposons que de quatre statuettes de Bacchus éphèbe, très différentes les unes des autres. D'autre part, il faut reconnaître que, même pour des régions comme l'Italie et la Gaule, où le nombre des trouvailles est relativement élevé, aucune constante iconographique n'a pu être observée. Il faut donc croire que la production égyptienne était plus centralisée qu'ailleurs ou plus homogène dans l'espace et peut-être dans le temps. Mais cette hypothèse devrait être vérifiée sur un échantillonnage thématiquement plus vaste et géographiquement limité⁵⁴³.

La couronne aux feuilles nettement détachées de la tête, la présence de la *mitra* et des bottes, ainsi que la corne comme attribut, sont les détails qui semblent caractériser certains produits égyptiens. Cette constatation inciterait à attribuer à cette production des objets trouvés en dehors de l'Égypte ou sans provenance, mais présentant cette combinaison de détails, si le déplacement des artisans n'était dûment attesté par les bustes du type I₁b (*fig. 196-200*), trouvés en Rhénanie et au Maroc. D'autre part, l'hypothèse d'une reproduction libre ou par imitation, à partir d'un produit fini ou d'un modèle, ne doit pas être exclue. Nous avons déjà, de cas en cas, noté ces statuettes dans la typologie. Nous nous bornerons donc ici à reconsidérer certaines d'entre elles, sans les analyser dans le détail.

Deux figurines trouvées l'une à La Turda, en Roumanie, l'autre à Mâcon, présentent ces traits iconographiques que nous avons reconnus comme caractéristiques de la production égyptienne (*fig. 106, 74*)⁵⁴⁴. Le bronze roumain, malheureusement disparu, est connu par un dessin, ce qui limite toute observation. La seconde figurine, très proche d'une statuette trouvée à Zagazig (*fig. 31*), présente en commun avec celle-ci les détails caractéristiques énumérés plus haut, auxquels s'ajoute une certaine similitude dans le travail de la technique. Comment faut-il interpréter cette parenté ? Rien ne permet de trancher en faveur d'une importation ou du déplacement d'un bronzier de l'Égypte à la Gaule, comme aucun indice ne révèle la pratique de la recopie libre ou de l'imitation. Quelles que soient les modalités, la présence en Gaule d'un bronze égyptien ou égyptisant pose le problème, dont il sera question plus bas⁵⁴⁵, de la propagation des thèmes et des types dans l'espace.

Bronzes égyptiens ou égyptisants ? La question se pose également pour quelques objets sans provenance dont l'une des statuettes du type Al₃b, ayant appartenu à la Collection de Sanctis (*fig. 56*)⁵⁴⁶. Aux quatre détails caractéristiques s'ajoutent la présence de la chlamyde, la coiffure très élaborée et le corps légèrement empâté, traits que l'on retrouve dans d'autres figurines dont la provenance est sûrement égyptienne⁵⁴⁷. Une figurine du marché d'art lucernois (*fig. 60*), classée dans le type Alc, se rapproche d'un bronze du Musée du Caire (*fig. 55*) classé dans le même type que le bronze de Sanctis⁵⁴⁸. Les bottes et la chlamyde manquent, mais le geste de la main appuyée sur la hanche est aussi un détail fréquent pour les bronzes de cette région⁵⁴⁹.

D'autres figurines sans provenance présentent quelques similitudes avec des bronzes égyptiens, sans pourtant reproduire les détails typiques que nous avons cru reconnaître. Il s'agit notamment d'une statuette du marché d'art bâlois, très proche par les proportions et le travail technique d'un Bacchus trouvé à Zagazig (*fig. 32, 31*). Un autre exemple est fourni par une figurine, en vente sur le marché lucernois (*fig. 25*). Les proportions du visage, la forme de la tête, la technique ainsi que la manière de rendre la chevelure se retrouvent, très semblables, dans deux bronzes trouvés l'un à Arsinoé, l'autre à Banasa (*fig. 24, 26*)⁵⁵⁰. Le groupe de Baltimore (*fig. 126*) présente à la fois les détails caractéristiques et une indubitable parenté avec le bronze d'Arsinoé (*fig. 24*); comme la tête du dieu cornu, conservée au British Museum (*fig. 221*) dont la ressemblance avec le Bacchus de Sakha (*fig. 58*) est indéniable. Déplacement des bronziers, propagation des modèles quels qu'ils soient ? Impossible de trancher, mais une origine égyptienne paraît incontestable; l'enquête mériterait d'être élargie à d'autres thèmes.

Les informations que donne notre matériel quant aux lieux de production sont donc peu abondantes : cette pauvreté est en grande partie due au petit nombre de statuettes représentant Bacchus. L'étude d'une autre série iconographique, plus abondamment représentée et toute aussi diffuse, comme Mercure par exemple, serait probablement plus fructueuse. Cette mise en évidence de la production égyptienne se situe en marge du problème de l'art alexandrin⁵⁵¹, dans la mesure où il n'est pas question de reconnaître, de retrouver des thèmes typiquement égyptiens — comme les grotesques ou les pygmées — ou un style particulier à l'ensemble de la production de cet art; le but est simplement de repérer des zones de production en Égypte comme ailleurs.

II.2. DIFFUSION⁵⁵²

Par diffusion, nous entendons la répartition géographique de figurines reproduisant fidèlement le même type, ou du moins respectant de très près un modèle commun, ou encore pourvues de caractéristiques localisables. Le problème de la diffusion est évidemment lié à celui de l'identification des ateliers, des zones de production, dont il vient d'être question. Cette répartition géographique donne un aperçu de la circulation des bronzes et/ou des matrices, voire des artisans eux-mêmes : il est rarement possible de déterminer ce qui s'est déplacé. La circulation des matrices est attestée, celle des bronziers paraît indéniable dans un cas au moins^{552 bis}. Il semble que les artisans ne vendaient pas toujours eux-mêmes leur production. C'est du moins ce que laisse supposer une inscription d'Augsbourg faisant allusion à un marchand de figurines en argile — peut-être des matrices ou des modèles à grandeur — et en bronze⁵⁵³. Les éventuels livres de modèles ou encore, comme le suggère J. J. Hatt, les produits artisanaux facilement transportables constituent autant de vecteurs de diffusion⁵⁵⁴.

La production et le commerce des figurines en bronze ne sont pas comparables à ceux de la poterie ou même des fibules. Les poteries sont les produits d'une véritable industrie, satisfaisant la demande de marchés proches et lointains. Dans ce cas, la fabrication sur une grande échelle implique l'utilisation de formes et de décors nettement caractérisés facilitant la production d'objets en séries. La localisation des manufactures et l'identification des grands axes commerciaux en sont donc grandement facilitées. De même, l'étude morphologique des fibules, produites elles aussi en série, permet de repérer les centres de production ainsi que le sens de la circulation de ces objets. Cette standardisation n'existe pas pour les bronzes, pas plus pour les figurines en pied que pour les bustes⁵⁵⁵. Les traits morphologiques clairement reconnaissables, de la poterie et des fibules, sont remplacés par des caractéristiques stylistiques techniques ou iconographiques, plus ou moins répétitives, moins aisément décelables. L'identification des ateliers est souvent vouée à la conjecture, aux hypothèses approximatives. Il n'en reste pas moins que, dans certains cas, des objets, dont les provenances sont éloignées, présentent une indéniable parenté. Trop souvent, il faut se contenter de relever les similitudes sans pouvoir repérer le lieu de production. Mais la présence de figurines semblables dans des sites très éloignés les uns des autres constitue une preuve évidente de la circulation des bronzes, des matrices, des modèles et/ou des hommes. Toutefois, dans l'état actuel de nos connaissances, il est bien souvent impossible de déterminer dans quel sens s'est faite cette circulation. Il n'est pas question d'envisager ici l'ensemble de la problématique qui a déjà été traitée par S. Boucher ; seules les questions posées par notre matériel seront prises en considération.

La diffusion des bronzes a-t-elle suivi les grands axes routiers, s'insère-t-elle dans ce vaste mouvement d'échange d'ouest en est reconnu par M. Rostovzeff⁵⁵⁶ ? Faut-il, comme le suggère A. Alföldi, voir dans de nombreux bronzes trouvés en Thrace des importations de la Belgique⁵⁵⁷ ? Dans ce cas, les statuettes groupées ici dans le type Al₂a (fig. 49-53), et trouvées à Zagreb, Dubravica, *Brigetio* et Le Thuit, auraient été coulées en Gaule, puis vendues à l'est et non le contraire⁵⁵⁸. Pour justifier la présence de Bacchus *Taurus* à Trèves et à Osijek (fig. 76, 173)⁵⁵⁹, nous avons proposé d'y voir une influence venant de l'est, d'Égypte ou d'Asie Mineure, pénétrant par les côtes de la mer Noire et remontant le long du Danube et du Rhin directement ou par l'intermédiaire des légionnaires et de leur suite. Cette hypothèse, qui reste à vérifier, n'a rien d'in vraisemblable si l'on se souvient des nombreux déplacements de légions d'est en ouest. J. J. Hatt fait observer en effet que ces mouvements ont multiplié les échanges culturels entre l'Occident et l'Orient hellénisé car ils impliquent celui de militaires, de fonctionnaires et d'artisans le long d'un axe routier qui est aussi un axe commercial important⁵⁶⁰. A propos des stèles danubiennes des camps de légionnaires, E. Will a marqué cette importance de l'axe est/ouest le long duquel la diffusion des motifs s'est probablement faite par l'intermédiaire de la toreutique. Une route qui achemine le patrimoine iconographique hellénistique vers l'ouest sans passer par la Capitale⁵⁶¹. Rien n'indique donc a priori que la statuette de Le Thuit ne soit pas une importation de l'est (fig. 49). En fait, il ne semble pas que l'on puisse établir une relation systématique entre les grands axes commerciaux et la diffusion, ou le sens de la diffusion, de ce type d'objets. A la différence de la céramique, il faut tenir compte, pour les figurines en bronze, de multiples facteurs, du déplacement des légions comme du simple hasard. Certaines de ces figurines pouvaient aussi être produites pour une clientèle relativement localisée. C'est ce que laissent entendre les remarques d'A. Kaufmann-Heinimann, qui trouve des parallèles aux bronzes d'Augst sur le plateau de Langres⁵⁶². La trouée de Belfort facilitait, favorisait probablement une telle circulation des objets et/ou des bronziers, mais dans quel sens ? Se fondant sur le repérage de traits stylistiques, G. Faider et H. Menzel identifient également des productions limitées géographiquement⁵⁶³. L'existence d'ateliers à rayonnement local est donc indubitable.

S. Boucher se fonde sur la présence de particularités iconographiques pour dresser des cartes de répartition traçant ainsi de vastes zones de diffusion à l'intérieur desquelles certains types auraient connu une grande faveur⁵⁶⁴. Mais dans ce cas, il faut supposer plutôt une circulation du modèle ou/et des bronziers et non des figurines, car ces bronzes présentent souvent entre eux de notoires différences.

Dans le matériel rassemblé ici, quelques types offrent matière à un certain nombre de considérations. Le type Al₁a réunit cinq bronzes dont deux sont sans provenance (*fig. 44-48*)⁵⁶⁵. Pour les autres, les lieux de trouvaille sont très dispersés : Ambélokipi, Ostie et Champigneulle. Il est donc très probable que le bronze trouvé en Gaule soit une importation — de Grèce ou d'Italie — ou le produit d'un artisan grec ou italien itinérant, ou établi, en Gaule. Les similitudes avec la statuette grecque sont plus nombreuses qu'avec le bronze d'Ostie. Mais le bronze grec est en cours de publication, empêchant tout examen attentif. L'importation d'un bronze, ou le déplacement d'un bronzier, de Grèce en Gaule n'a rien d'étonnant ; d'autres objets témoignent d'une diffusion de ce type⁵⁶⁶. Un examen approfondi, y compris métallurgique, des deux bronzes apporterait peut-être des éléments plus sûrs. S'il s'avérait que la statuette de Champigneulle provienne d'un atelier grec, il faudrait encore se poser la question si c'est là le fruit d'un hasard ou le témoignage, parmi d'autres qui restent à découvrir, de relations bien établies entre la Gaule et la Grèce sans passage par le relais italien.

Il a été question plus haut de l'existence probable d'un axe de diffusion d'est en ouest à propos des figurines du type Al₂a (*fig. 49-53*)⁵⁶⁷. La diffusion des bronzes, des modèles ou des matrices suit également un axe sud-nord qui pourrait être attesté par le Narcisse d'Alba Iulia — mais des doutes pèsent sur son authenticité — proche de celui de Pompéi (*fig. 120, 122*)⁵⁶⁸. Deux bustes, trouvés l'un à Pompéi et l'autre à Nachodki — en Bulgarie — ne sont pas identiques, mais le second est la version provinciale du premier (*fig. 150, 152*)⁵⁶⁹. En revanche, le buste de l'enfant au lièvre trouvé dans les environs de Zagreb est exactement semblable à celui qui orne un lit pompéien (*fig. 301-302*)⁵⁷⁰. Aucun indice ne permet de supposer une importation en provenance de Pompéi même.

Les échanges, ou la diffusion, sud-nord sont également attestés par la vaisselle en bronze. En Thrace, par exemple, ont été retrouvés à la fois des gobelets importés d'Italie et la version locale de ces mêmes gobelets. D'autres vases témoignent des échanges — institués ou sporadiques — entre l'actuelle Slovénie et la Campanie⁵⁷¹.

Un cas particulier est illustré par un bronze trouvé à Mâcon, dont il a déjà été question plus haut (*fig. 74*)⁵⁷². Cette figurine présente quelques traits iconographiques que l'on retrouve sur un certain nombre d'objets provenant d'Égypte. La statuette de Mâcon pourrait donc être une importation égyptienne — isolée ou témoignages parmi d'autres de liens avec l'Égypte. Il va sans dire que la première démarche consiste à s'assurer de l'origine égyptienne de cette figurine, car il pourrait s'agir du résultat du déplacement d'un bronzier ou de diffusion d'un motif, et non d'un produit⁵⁷³, comme c'est le cas des masques du dieu (?) barbu (*fig. 6-13*), du Bacchus *Tauros* de Trèves, qui tient dans la main une corne — indice égyptien ? — à la place de l'habituel canthare (*fig. 76*), ou encore des bustes de Bacchus vêtu (*fig. 18-23*)⁵⁷⁴ qui ont connu une vaste diffusion dans le temps et dans l'espace facilitée sans doute par l'existence de matrices que les bronziers pouvaient acheter, comme le laisse supposer l'inscription d'Augsbourg.

Un petit buste trouvé à *Volubilis* témoigne peut-être des liens qui existent entre le déplacement des légions et la diffusion d'un type. En effet, cette applique est exactement semblable à trois autres trouvées en Rhénanie et aux Pays-Bas (*fig. 196-199*)⁵⁷⁵. Ce témoignage n'est pas unique, R. Thouvenot a recensé d'autres indices attestant des rapports commerciaux entre la Gaule et la Mauritanie⁵⁷⁶. Par exemple, des marques d'amphores d'origine mauritanienne ont été retrouvées dans les régions proches des camps qui défendaient la frontière rhénane : Cologne, Utrecht, Xanthen et Leyde. Or le type que nous avons identifié et auquel appartient le bronze trouvé à *Volubilis* semble bien être localisé dans cette aire géographique. Ce buste constitue donc un témoignage supplémentaire des échanges et très probablement de la circulation des artisans entre la Gaule, la Germanie et l'Afrique du Nord ; échanges que la présence de corps et de troupes gallo-romains, entourés d'une cohorte de civils, a favorisés. Un Mercure trouvé à *Vindonissa* ou dans les environs, à Baden, reproduit le même schéma que deux autres provenant l'un de Gigen, l'autre de Gračanica, sur le Danube (*fig. 324-326*) : or des légionnaires provenant des Balkans stationnaient dans le camp helvète. L'hypothèse d'un emprunt ou d'un apport paraît vraisemblable.

Les quelques observations fournies par l'examen de notre matériel ne résolvent pas — et de loin — le problème du ou des modes de diffusion de ce genre d'objets. Elles prendront tout leur sens lorsque des études portant sur l'ensemble du matériel retrouvé dans une région, à l'instar de l'enquête de R. Thouvenot, traceront un tableau des échanges à travers l'empire.

III. Le temps

Une étude fondée sur une délimitation iconographique du matériel apporte-t-elle quelques indices qui puissent situer les objets dans le temps ? Dans sa thèse, S. Boucher énumère un certain nombre de détails iconographiques qui sont parfois utilisés comme critères de datation⁵⁷⁷. L'auteur semble douter de la pertinence de ces repères que sont la couronne végétale — nouée sur la nuque par une bandelette retombant sur les épaules —, le port des sandales, le *marsupium* et la forme du pétase de Mercure, la coiffure en corymbe. Parmi ces détails, la couronne à bandelettes, les sandales et la coiffure en corymbe se rencontrent parfois sur les figurines de Bacchus.

Couronne

Pour les deux premiers détails, c'est L. Beschi qui, en étudiant le Jupiter de Montorio Veronese, reprend une observation de L. Curtius à propos d'un Jupiter de la Collection Goethe, identifié plus tard par K. A. Neugebauer comme un moulage post-antique d'un bronze antique conservé à Berlin⁵⁷⁸. En comparant ce bronze, ou plus justement celui de Berlin, avec une statuette de Chalon-sur-Saône, le savant allemand a remarqué que cette dernière figurine est pourvue d'une abondante couronne de feuilles de chêne, absente sur le bronze de Berlin. D'après lui, cette couronne est une adjonction des copistes du II^e siècle apr. J.-C., de même que les sandales ; de plus, il observe qu'elle est fréquente dans les bronzes des provinces⁵⁷⁹. Cette observation mériterait d'être reprise et vérifiée de manière systématique sur un vaste échantillonnage. S. Boucher généralise la remarque faite à propos de Jupiter à toutes les statuettes. Elle conteste cette proposition en citant des Mercures, trouvés à Pompéi et *Herculaneum*, qui sont pourvus d'une abondante couronne, à un détail près toutefois ; en effet, les exemples cités par S. Boucher ne paraissent pas porter les lemnisques. Cette omission a peut-être son importance. Parmi les figurines de Bacchus, et plus précisément à l'intérieur du type Al₁a, nous avons constaté que les statuettes sont dotées ou de boucles ou de lemnisques. Or, un des Bacchus d'Ambélokipi (*fig. 72*) dont la tête manque, mais où subsistent les lemnisques sur les épaules, a été trouvé dans un contexte stratigraphique daté du II^e siècle apr. J.-C.⁵⁸⁰. Une figurine du British Museum, classée dans le même type, est datée par P. Zanker, sur la base d'une analyse stylistique, du II^e siècle apr. J.-C. (*fig. 73*)⁵⁸¹. Cette convergence de critères d'origines diverses mérite d'être relevée, même si elle ne constitue pas encore un argument irréfutable. L'indice de datation ne réside peut-être pas dans la présence d'une abondante couronne, mais dans celle des lemnisques, détail dont il faudrait vérifier de manière systématique la fréquence sur les bronzes campaniens.

Pour Bacchus nous avons pu remarquer combien la couronne de pampres est rare, comparée aux feuilles de lierre. Elle est fréquente dans la série bien limitée que constituent les bustes de Bacchus ornant les trépieds (*fig. 177-195*) que D. Kent Hill situe au début du III^e siècle apr. J.-C. Nous avons repéré cette même couronne dans les objets du type Al₂a, dont l'un — celui de Le Thuit (*fig. 49*) — a été trouvé dans une tombe datant d'avant 267 apr. J.-C. Les grappes de raisin sont également présentes dans le bronze du British Museum (*fig. 73*), que P. Zanker date au II^e siècle de notre ère. Le bronze d'Avenches (*fig. 117*) enfin, est aussi situé au II^e siècle, d'après des critères stylistiques⁵⁸³. Si les arguments absolument convaincants manquent encore, ces indices méritent d'être relevés. La couronne de pampres n'a peut-être pas toujours orné le front de Bacchus.

Corymbe

Qu'en est-il du corymbe-toupet ? D'après l'analyse de J. J. Hatt sur la sculpture régionale, et plus particulièrement sur celle de Strasbourg, il ressort que la présence du corymbe n'apparaît pas avant le II^e siècle apr. J.-C.⁵⁸⁴. S. Boucher met en doute ce *terminus* en se fondant sur la présence de ce toupet si caractéristique sur une Centauresse en bronze qu'A. Greifenhagen date du I^{er} siècle av. J.-C. S. Boucher voit là un argument pour réfuter la proposition de J. J. Hatt⁵⁸⁵. Or ce dernier spécifie bien que le corymbe apparaît dans la sculpture de la Gaule, et non pas dans la sculpture en général, au II^e siècle apr. J.-C., au moment où se fait sentir l'influence de l'art hellénistique. C'est dire que cette particularité existait déjà durant cette dernière période de l'art grec à laquelle appartient, d'après A. Greifenhagen, la Centauresse de Berlin.

La présence du corymbe sur ce bronze ne saurait en aucun cas être un argument contre la proposition de J. J. Hatt. Dans le cadre de notre étude, aucun indice confirmant ou infirmant cette proposition n'a été relevé.

Sandales

La présence des sandales est aussi considérée comme un indice chronologique. Pour L. Beschi, à la suite de L. Curtius⁵⁸⁶, le port des sandales constituerait un *terminus post quem* à dater du II^e siècle apr. J.-C. L'argument opposé par S. Boucher ne peut être contesté ; l'Hermès assis trouvé dans la *Villa* des Pisons date d'avant 69 apr. J.-C. L'usage est donc attesté avant le II^e siècle apr. J.-C. ; sporadique, il a pu devenir plus fréquent par la suite, mais, pour l'instant, nous n'en avons aucune preuve. Dans ce cas encore, la vérification sur le matériel pompéien serait souhaitable. Les Bacchus pourvus de sandales sont rares. Les cinq statuettes de moyenne dimension groupées dans le type A1_a en sont chaussées (*fig. 44-48*). L'une d'elles a été trouvée à Ambelokipi dans un contexte stratigraphique daté du II^e siècle, mais la date de fabrication est peut-être antérieure⁵⁸⁷. La figurine d'Evreux (*fig. 104*) porte aussi des sandales, mais l'absence de tout contexte n'apporte aucun élément de datation.

Forme du buste

La découpe, trait à la fois morphologique et iconographique, des bustes-portraits varie selon les époques⁵⁸⁸ ; A. Leibundgut utilise cet indice pour dater le buste de la prétendue « divinité gauloise » trouvée à Avenches⁵⁸⁹. Or ce bronze appartient à un genre et à un style très différents des portraits. Implicitement, A. Leibundgut admet donc que l'évolution morphologique des bustes est la même, qu'il s'agisse de portraits ou de bustes décoratifs. Par conséquent, les indices chronologiques fournis par les premiers peuvent être utilisés par les seconds. La pertinence de ce rapprochement constitue un problème qui demande une délimitation morphologique du matériel, et non thématique, comme dans notre cas. Nous nous limiterons donc aux quelques observations que suggèrent nos bronzes, sans prétendre résoudre le problème⁵⁹⁰.

Ce problème comprend deux volets. Premièrement, y a-t-il une évolution morphologique des bustes décoratifs qui corresponde à des séquences chronologiques ? Deuxièmement, cette évolution est-elle parallèle à celle des bustes-portraits ? Avant d'envisager ces deux questions, il convient de mentionner deux de nos bronzes qui, à première vue, présentent quelques traits pouvant les situer dans le temps. Il s'agit de deux bustes-balsamiques dont la découpe est semblable à celle de la « divinité gauloise » d'Avenches d'une part, et à celle des bustes-balsamiques reproduisant les traits du favori d'Hadrien, Antinoüs, d'autre part (*fig. 175-176*)⁵⁹¹. Ces derniers bénéficient d'un *terminus post quem*, les situant dans la première moitié du II^e siècle apr. J.-C. La forme du buste étant semblable à celle du buste d'Avenches, nos deux balsamiques dateraient de cette époque et le rapprochement d'A. Leibundgut se verrait par là confirmé. La prudence est cependant de rigueur et des vérifications s'imposent, car la forme de ces bustes dépend peut-être de leur fonction comme récipients ; une étude, qui sort du cadre de notre travail, sur l'évolution de la forme de ces récipients particuliers, serait très utile. De plus, rien encore ne prouve que les appliques ornant les coffres, les chars ou les lits suivent la même évolution. A. Greifenhagen et C. Boube-Piccot ont étudié ce type de matériel qu'ils tentent de dater en se fondant sur l'évolution de la forme des *fulcra* et sur des critères d'ordre stylistique⁵⁹². Nous retiendrons de leurs remarques uniquement celles qui trouvent matière à discussion dans le *corpus* tel que nous l'avons délimité.

Les auteurs distinguent une première période, située au III^e siècle av. J.-C., caractérisée par des *fulcra* dépourvus de gaine et fondus d'une seule pièce, y compris les sujets en relief placés à chaque extrémité et dans le champ médian⁵⁹³. C. Boube-Piccot place dans ce groupe le bronze de *Pella*, classé ici dans le type C1 (*fig. 142*)⁵⁹⁴, alors qu'il ne possède aucune des caractéristiques citées plus haut, puisque le buste de Bacchus est fondu séparément. Cette datation ne nous paraît donc pas très convaincante et nous retiendrons pour ce buste uniquement le *terminus ante quem* fixé à 168 av. J.-C. La deuxième série d'objets comporte surtout des éléments de lits en os, datés par des critères extérieurs au II^e siècle av. J.-C. C. Boube-Piccot ne mentionne pour ce groupe aucune caractéristique particulière. Pour les objets sans contexte, la datation se fonde sur la forme du *fulcrum* lorsqu'il est conservé, par comparaison stylistique lorsque le buste est isolé. C'est ainsi qu'un Bacchus, provenant d'Alexandrie — classé ici dans le même type que celui de *Pella* — est daté du II^e siècle av. J.-C. (*fig. 147*)⁵⁹⁵. Le buste d'Azaila, appartenant lui aussi au type C1, est placé par C. Boube-Piccot au I^{er} siècle av. J.-C., à l'époque

romaine (fig. 145)⁵⁹⁶. Comme il a été fondu d'une seule pièce avec le *fulcrum*, ce trait n'est donc pas caractéristique du III^e siècle av. J.-C. ; le *terminus ante quem* se situe, pour cet objet, entre 78 et 74 avant notre ère.

Une première observation s'impose. La datation se fonde essentiellement sur la forme de *fulcra* intacts et sur celle des pieds de lits puis par comparaison aux autres pièces dépourvues de leur support. C'est supposer l'existence d'une évolution stylistique linéaire parallèle à l'évolution de la forme des *fulcra*. La chose est loin d'être sûre. En second lieu, dans notre étude, les trois bustes dont il a été question ci-dessus tous classés dans le type CI, ont des dates qui se situent entre le III^e et le I^{er} siècle avant notre ère ; les écarts chronologiques correspondent-ils à une évolution de la forme du buste ? Le bronze d'Azaila (fig. 145) — I^{er} siècle av. J.-C. — n'a pas de bras gauche, et les feuilles de la couronne ne se détachent pas de la tête. Mais la découpe du buste est semblable à celle du bronze de Pella (fig. 142) — III^e siècle av. J.-C. — alors que le Bacchus d'Alexandrie (fig. 147) — II^e siècle av. J.-C. — a le bas du buste arrondi, c'est-à-dire une découpe plus basse que nous retrouvons dans les autres bronzes classés dans le même type, y compris celui de Volubilis (fig. 149) qui, lui, est sûrement d'époque impériale. Il y a donc deux types de découpe. Si nous suivons les datations proposées par C. Boube-Piccot, il faut admettre que la forme du buste ne suit pas une évolution chronologique. En effet, entre les bronzes de Pella et d'Azaila — III^e et I^{er} siècle av. J.-C. —, dont le bas du buste forme une ligne droite, se situe le buste d'Alexandrie — II^e siècle av. J.-C. — dont la découpe est arrondie. Ou alors la datation proposée pour ce dernier objet est à revoir et il s'agira de vérifier, à partir d'un *corpus* plus vaste, si la découpe arrondie succède à la découpe droite. Sans entrer dans les détails de cette vérification, nous ferons tout de même remarquer que les bustes fondus d'une seule pièce avec le *fulcrum* ont une découpe très haute⁵⁹⁷, alors que le buste qui orne un lit trouvé à Pompéi, et qui représente un enfant vêtu d'une tunique et tenant un lièvre, a une forme arrondie qui épouse toute la partie inférieure de l'accotoir (fig. 301)⁵⁹⁸. Nul doute que l'étude de la forme de ce type d'ornements serait riche d'informations.

Le matériel dont il a été question jusqu'ici est essentiellement constitué par des ornements d'accotoirs. Notre *corpus* contient aussi certains bustes qui ornaient d'autres supports et dont l'examen révèle que la découpe varie suivant la fonction de l'objet. Ainsi le bronze de Turnhout, fixé sur une colonnette appartenant probablement à un char, a une découpe haute qui s'apparente à celle des bustes de Pella et d'Azaila (fig. 314, 142, 145). Or une datation aussi haute est fort improbable pour ce bronze découvert dans une province. Il en va de même pour les nombreux petits bustes trouvés aux Pays-Bas, dont la découpe est proche de celle des deux bustes en question (fig. 292-297).

Notre matériel n'autorise aucune autre remarque. Les éléments font défaut pour apprécier dans quelle mesure la forme des bustes constitue un élément de datation. En ce qui concerne les ornements de *fulcra*, les découpes les plus hautes caractérisent peut-être les objets plus anciens. L'évolution ne paraît pas aussi nette pour les bustes dont le support était différent.

Ce manque de critères sûrs pour appréhender l'évolution morphologique des bustes ne facilite pas la comparaison avec celle des bustes-portraits. Nous pouvons toutefois remarquer qu'il y a un décalage. Les bronzes de Pella et d'Azaila appartiennent sûrement aux II^e et I^{er} siècles avant notre ère. Ils présentent une découpe comparable à celle de certains portraits, mais ceux-ci ont été produits beaucoup plus tard, à l'époque impériale ; le rapprochement n'est donc guère pertinent. Il est plus plausible de supposer pour l'instant que chacun des deux genres a suivi sa propre évolution morphologique, sans toutefois exclure a priori des similitudes limitées dont les deux bustes-balsamiques et la divinité gauloise cités plus haut sont peut-être des exemples.

IV. Conclusion

Des objets aux hommes, ce parcours a tenté de mettre en évidence la diversité des pratiques imagières, de la part des bronziers comme des usagers, dans des espaces culturels différents. Une diversité que seul le choix d'une délimitation géographique vaste, celle de l'empire romain, pouvait permettre de repérer. Mais d'emblée, conséquence d'un tel choix, un problème : l'incertitude chronologique. L'impossibilité de distinguer entre la production d'époque hellénistique et celle d'époque romaine se voit confirmée. Insuffisance de l'enquête, impasse ou faux problème ? Des recherches ultérieures le diront peut-être un jour. Mais au-delà de cette difficulté à dater, simplement, la production des bronziers des régions orientales de la Méditer-

ranée, se pose, objectera-t-on peut-être, un problème de méthode. Celui de la pertinence de la comparaison entre les différents répertoires alors que les objets confrontés pourraient appartenir à des époques différentes. Mais le repérage des écarts et des similitudes ne postule ni diachronie ni synchronie, il a pour seul objectif la localisation spatiale qui sera peut-être un jour interprétée comme un indice chronologique *mais toujours dans le même espace géographique et technique*. Se dessineront alors les tendances qui s'inscrivent dans la longue durée ou, au contraire, celles, ponctuelles, qui caractérisent un temps plus bref.

L'obstacle chronologique contourné, avec toutes les limites que cette option implique, l'étude du « visage » du Bacchus des bronziers a permis de repérer trois grandes zones géographiques. 1) L'Orient grec auquel s'ajoutent les régions « soumises » à l'influence hellénistique, comme le centre de l'Italie ou la Thrace ; 2) les provinces occidentales romaines, qui ont reçu le patrimoine imagier grec plus tard, directement ou par l'intermédiaire de Rome ; 3) la zone du *limes*, le long du Danube et du Rhin, véritable creuset où ont convergé et se sont confondues les tendances les plus diverses. Aucune de ces zones n'est homogène, mais ce qui importait ici était de dégager les caractéristiques globales de chacune d'entre elles, quitte ultérieurement à définir la multiplicité des accents et des nuances qui ponctuent ces grands espaces.

Les caractéristiques iconographiques régionales s'expriment au niveau thématique, typologique et des caractérisations. Ainsi l'éventail des thèmes est plus large en « Orient » et dans les zones frontières qu'en « Occident ». De plus, la comparaison, ponctuelle puis globale, avec le répertoire d'autres artisans confirme les modulations régionales de la production des bronziers. L'« Orient » est caractérisé par une plus grande uniformité des répertoires entre eux, uniformité qui suppose un patrimoine imagier commun à l'ensemble des artisans et des usagers. La comparaison entre la production des bronziers et celle des coroplastes est éclairante. En « Orient » la proximité thématique des deux répertoires est évidente alors qu'en « Occident » la différence l'est tout autant. Dans la zone du *limes* l'écart entre les deux productions semble moins marqué, supposition que seule une étude approfondie des terres cuites, produites et utilisées dans cette zone, pourrait confirmer. Par conséquent, on peut supposer, pour l'instant, qu'en « Orient » la clientèle des coroplastes et celle des bronziers est peut-être économiquement différenciée alors que le profil culturel serait le même. En « Occident » en revanche, la production des deux catégories d'artisans paraît complémentaire.

A cet éventail thématique à la fois plus large et moins différencié s'ajoute une fréquence du thème plus grande. Bacchus est en effet plus représenté dans les provinces orientales, voire dans la zone du *limes*, qu'en « Occident ». Malgré tout, Bacchus reste chez les bronziers un thème relativement rare même dans les régions où d'autres témoignages attestent de la vitalité du culte qui lui était rendu, comme c'est le cas en Thrace et à Pompéi par exemple. Constatation d'autant plus frappante que, dans ces mêmes régions, la production semble partiellement s'adapter à la thématique locale. L'on ne saurait cependant interpréter cet écart entre les différentes catégories de témoignages en attribuant *ipso facto* aux statuettes représentant Bacchus une fonction profane ou décorative. La résolution du problème passe d'une part par l'analyse de la nature du culte dionysiaque dans les régions concernées – dévotion publique, privée – et de la fonction que pouvait assumer Bacchus, une analyse qui exige la prise en compte de l'ensemble des témoignages quels qu'ils soient. Il faut d'autre part tenter de comprendre le fonctionnement du répertoire des bronziers dans son ensemble à travers l'analyse de la nature des thèmes reproduits par les bronziers à l'échelle d'une région, d'une zone ou de l'ensemble de l'empire. Car, on l'a vu, le répertoire des bronziers semble traversé par une double tendance : une adaptation partielle aux thèmes locaux, plus grande en « Orient » qu'en « Occident », mais également une certaine uniformité qui s'exprime par la quasi-omniprésence de Mercure.

La différence entre l'« Orient » et l'« Occident » qu'a révélée l'examen des thèmes ne s'exprime pas au niveau des types, du moins pas de manière aussi évidente. Les types localisables dans l'espace sont en effet très rares. De ce point de vue, la pratique des bronziers paraît relativement uniforme. Dans le couple producteur/usager, l'indépendance du bronzier s'exprime donc plus par le choix d'un type que d'un thème. Mais la différence « Orient/Occident » s'exprime également au niveau typologique. En effet, les schémas uniques, les *unica*, comme les emprunts aux répertoires des autres artisans sont plus fréquents dans les zones marquées par la tradition hellénistique que dans l'Occident provincial romain. La production d'images n'est pas uniquement du ressort de l'artisan, pas plus dans le choix des types que dans celui des thèmes.

Créations et emprunts sont géographiquement et culturellement limités avons-nous dit. Mais certains petits bronzes représentant Bacchus enfant ou un enfant bacchique semblent issus du répertoire des mosaïstes et cela en dehors des zones imprégnées par la culture hellénistique. La mosaïque, ou les cartons, aurait donc servi de vecteur de diffusion de types et de thèmes. Le répertoire des mosaïstes, donné à voir souvent dans des lieux publics, aurait ainsi contribué à modifier le regard et la pratique imagière des artisans et des usagers ? Une fois encore la vérification de cette hypothèse passe par l'interrogation d'un *corpus* d'images élaboré en fonction de cette nouvelle problématique.

Les caractérisations géographiques localisables sont plus rares encore. Elles n'ont été repérées que pour la production égyptienne. Ce qui laisse supposer soit une plus grande concentration des ateliers, favorisant ainsi la formation d'un lexique de caractérisations local, soit une production d'époques différentes.

Même globales et peu nuancées, ces différences entre régions mettent sérieusement en cause l'hypothèse, souvent implicitement admise, d'une diffusion capillaire — qui a certainement existé mais sans pour autant constituer la norme — uniforme, indifférenciée quel que soit le profil socio-culturel de la clientèle. De même que se voit contredite la lecture qui suppose de la part des artisans une totale liberté de gestion du patrimoine imagier.

La moisson de constatations et de nouvelles questions est moins grande du côté du repérage des procédés techniques et de ce qu'ils impliquent. La fabrication en série, qui suppose l'utilisation d'empreintes, de moulages, voire la pratique du surmoulage, n'a pu être localisée puisque les produits ainsi obtenus sont dispersés. Un procédé pas plus fréquemment utilisé pour la fabrication d'appliques que pour celle de statuettes. Un procédé utilisé tout autant, sinon plus, pour la fabrication d'objets d'excellente qualité que pour une production rapide et de mauvaise qualité. Une technique qui ne serait donc pas fonction de la rentabilité économique mais à rapprocher plutôt de la copie en pierre qui garantit la fidélité au modèle recopié. Plus qu'économiques les critères d'utilisation de cette technique seraient plutôt d'ordre socio-culturel. Contrairement à ce que l'on aurait pu supposer, la reproduction en série n'est pas destinée à une production géographiquement limitée, comme l'existence de matrices et de modèles n'a pas favorisé la diffusion uniformisée des thèmes. La technique n'a donc pas modifié la pratique imagière des artisans et des usagers.

Cette différence entre l'« Orient » et l'« Occident » ne saurait être interprétée en terme de sclérose, d'appauvrissement, de dépendance de la culture romaine et provinciale par rapport à la culture grecque — ce qui reviendrait à adopter un point de vue grec pour juger des objets utilisés et produits dans un autre système culturel — mais bien en terme de réception. C'est là un problème complexe que nous avons choisi de ne pas traiter ici.