Zeitschrift: Bulletin de l'Association Pro Aventico
Herausgeber: Association Pro Aventico (Avenches)
Band: 21 (1970)

Artikel: Le Bacchus d'Avenches
Autor: Manfrini, Yvonne
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-243292

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 12.12.2025

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

Le Bacchus d'Avenches[1]

Yvonne MANFRINI

Description

Le Bacchus a été découvert par hasard, en 1966, dans la pelle d'un « trax », sur un chantier moderne. Les circonstances de sa trouvaille ne peuvent en rien nous être utiles, car l'endroit où il fut trouvé ne donne aucune indication. Il est probable qu'on ait tenté de le briser au Moyen Age, peut-être pour le fondre. Preuve en seraient les marques qu'il porte sur le flanc, à moins qu'il ne s'agisse de brisures accidentelles.

Cette statuette d'adolescent, identifiée à Bacchus, est haute de 66 cm et pèse environ 15 kg. Très bien conservée, elle a toutefois subi quelques dégâts; les deux bras sont cassés mais laissent imaginer quelle devait être leur position. Dans la masse des cheveux, ramassés en chignon sur la nuque, on aperçoit un trou irrégulier de la grosseur d'une noix (Pl. 5), dont il est difficile de savoir s'il a été fait volontairement ou non. Sur le côté gauche du corps (Pl. 1), nous constatons encore un défoncement, une déchirure du bronze; sur le côté droit (Pl. 2 et 3), presque à la hauteur de la poitrine, se trouve un trou irrégulier. Enfin, une partie du pied droit manque: il n'en reste que le talon (Pl. 6).

Bacchus (Pl. 1) est représenté debout, prenant appui sur la jambe droite tendue, la gauche étant croisée en avant juste au-dessous du genou; seuls, les orteils reposent sur le sol. D'après ce qu'il reste des bras, nous pouvons supposer que le droit était levé, peut-être recourbé au-dessus de la tête, tandis que l'autre pendait le long du corps. Le cou est assez long et fort; la tête, relativement petite, est légèrement inclinée sur la gauche. Les cheveux sont coiffés en bandeaux (Pl. 5), séparés par une raie et ramenés sur la nuque en un chignon qui ne semble pas avoir été retravaillé après la fonte (Pl. 5), de même que le dessus de la tête, dont seule la moitié droite est incisée. A noter encore au centre de la calotte crânienne un trou en forme de losange de la grosseur d'une noisette (Pl. 5). Les cheveux sont divisés transversalement sur le devant par une « mitra » et, parallèlement à celle-ci, une couronne de pampres et de lierre ceint la tête, couronne à laquelle sont accrochées deux grappes de raisin couvrant les oreilles.

Le visage est petit, presque triangulaire, étroitement encadré par la chevelure et ses ornements. Les arcades sourcillières sont indiquées mais aucune incision ne dessine les sourcils, incisions que l'on trouve, par contre, sur les ailes du nez. Les yeux sont allongés en forme d'amande avec indication de la glande lacrymale: les iris sont incrustés d'argent et une pierre colorée devait rendre la pupille.

Sur le corps d'adolescent, chacun des mamelons est indiqué par un cercle incisé entourant une petite protubérance (Pl. 3); le nombril est fait d'une incision en forme de goutte d'eau. Le dos offre une particularité, un problème: on y trouve un trou rectangulaire découpé régulièrement dans le bronze, d'où sort un clou, ou un piquet, fixé sur la paroi intérieure de l'abdomen (Pl. 6). Ce trou, contemporain de la statue, devait avoir une fonction bien précise; il en sera question plus loin.

[1] La statuette est citée dans: MITTEN-DOERINGER, Master Bronzes from the Classical World, p. 256.

Enfin, ce Bacchus, entièrement nu, est chaussé de hautes bottes de peau qui laissent libres les orteils et dont les côtés sont ornés de motifs végétaux; lacées sur le devant, elles portent une tête de panthère sur le bord supérieur et des griffes de lion sur le côté (Pl. 1, 2 et 6).

Typologie

Je ne crois pas que l'on puisse trouver un original grec dont le Bacchus d'Avenches soit une copie exacte. Même si ce prototype existait, l'œuvre que nous avons sous les yeux serait stylistiquement si différente que l'on ne pourrait plus parler de copie fidèle. Toutefois, il est évident que ce Bacchus, comme beaucoup d'autres bronzes romains, se réfère, en genre et en style, à un ou plusieurs originaux grecs. D'une manière générale, cette constatation est valable pour la statuaire et pour les bas-reliefs, étant donné le caractère éclectique que l'on retrouve dans tout le développement de l'art romain [2]. Ce caractère éclectique a son origine dans la manière dont les romains ont abordé l'art, art dont les composantes sont de divers ordres et de diverses provenances. Ainsi l'étude de la typologie ne vise qu'à les identifier.

La représentation de Dionysos-Bacchus sous les traits d'un jeune homme ou d'un adolescent remonte au Ve siècle av. J.-C. [3]. L'exemple le plus ancien serait, selon Roscher, le Dionysos de Calamis à Tanagra, mais le recueil des sources concernant les sculpteurs grecs mentionne un Dionysos sculpté pour la ville de Tanagra sans autres précisions au sujet du type. Dörig [4] a cru reconnaître deux copies de cette statue; l'une à Salerne, l'autre à Berlin. Il date l'original à partir de 440 av. J.-C.

Le type du Dionysos jeune se retrouve plus probablement sur la frise et le fronton du Parthénon. Les sources [5] nous rapportent encore que le fameux Myron sculpta une statue du dieu pour l'Helikon, mais ici encore les textes n'offrent aucune précision quant au type. Le même problème se pose pour les statues de Scopas, de Praxitèle (qui en aurait sculpté plusieurs) et de Bryaxis. En ce qui concerne Lysippe, Lucien rapporte, sans donner de détails, qu'il a travaillé à la statue d'un Dionysos jeune.

Le type du Dionysos nu ne prédomine pas à une époque particulière, mais subsiste contemporainement à des représentations du Dionysos vêtu, comme le type du dieu jeune coexiste avec celui du dieu barbu. C'est vers la fin du IVe siècle av. J.-C. que Dionysos prend parfois des traits féminins; on note la vogue de ce type surtout durant la période hellénistique, ou il reste contemporain à celui du Dionysos barbu. Enfin, à l'époque impériale, d'innombrables copies, réelles élaborations à partir d'originaux, sous forme de mosaïques, objets en bronze, sarcophages et peintures, témoignent d'un certain goût de la part des collectionneurs romains, goût qui n'est peut-être pas exempt d'une certaine signification religieuse; mais cette question reste encore à étudier, sauf pour les sarcophages [6].

Pour notre Bacchus, commençons par étudier la position des bras et des jambes. En nous basant sur le petit trou (Pl. 5), en forme de losange, de la calotte crânienne et sur ce qui nous reste du bras, nous pouvons dire, presque à coup sûr, que le bras droit devait être replié au-dessus de la tête et fixé à celle-ci par un tenon se logeant dans le trou. Quant au bras gauche, il devait pendre le long du corps en tenant peut-être un canthare ou un thyrse, ou alors s'appuyer sur une colonne, un arbre ou un personnage faisant partie du thiase dionysiaque, faune ou satyre; cependant les dimensions mêmes de la statuette et l'usage qui devait en être fait font plutôt pencher pour la première solution. Cette restitution hypothétique se base d'une part sur ce qui nous reste du Bacchus, d'autre part sur une iconographie relativement courante que l'on retrouve principalement sur les représentations de Dionysos-Bacchus et d'Apollon. On en trouve de nombreux exemples dans les principaux musées du monde.

[2] Sur le problème de l'éclectisme de l'art: R. BIANCHI-BANDINELLI, Archeologia e Cultura (Milan 1961); *IDEM*, Rome, le centre du pouvoir (Paris 1969).

[3] Pour la typologie de Dionysos-Bacchus: ROSCHER, Kunst-Lexikon der Mythologie, s.v.

[4] J. DOERIG, Kalamisstudien, *in*: JdI 1965.

[5] Pour les sources voir J. OVERBECK, Die antiken Schriftquellen zur Geschichte der bildenden Kunst bei den Griechen (1959).

[6] R. TURCAN, Les sarcophages romains à représentations dionysiaques (Paris 1966).

La position du Bacchus d'Avenches combine, pour les jambes [7], celle du Pothos, dont l'attribution à Scopas est discutée, avec, pour les bras, celle de l'Apollon Lykeios, reprise très souvent à l'époque hellénistique et qui se retrouve dans les non moins nombreuses copies de l'Apollon cytharède.

Le Bacchus du Musée des Thermes à Rome (Pl. 7) [8] donne une idée assez précise de la position des bras et des jambes que pouvait avoir le nôtre, bien que la statue des Thermes lève le bras droit moins haut, à cause de la tête qui est fortement inclinée vers l'avant. De même, le rehaussement de l'épaule gauche, dû à l'appui, n'existe pas sur notre statuette et permet de confirmer l'hypothèse qu'elle était dépourvue de soutien. Le petit Apollon d'Almenum (Pl. 8), par contre [9] est plus proche de notre Bacchus. En effet, son bras droit est aussi fortement tendu et replié au-dessus de la tête (celui d'Avenches portait probablement la main plus en arrière), tandis que son avant-bras gauche forme un angle droit avec le bras. Cette position pourrait être également celle de notre pièce, bien que le bras pendant le long du corps soit plus probable. Les trois statuettes citées ont encore en commun la position schématique des jambes croisées, qui, pour n'être pas très courante, se rencontre toutefois assez fréquemment. C'est à partir du IVe siècle que nous trouvons sur des stèles [10] et des statues l'adoption de cette position, que certains voudraient plutôt considérer comme une invention de l'époque hellénistique. Picard, avec d'autres, [11] pense à Praxitèle qui, selon les sources, aurait sculpté un Dionysos à jambes croisées pour la ville d'Elis, statue dont on ne possède aucune reproduction, si ce n'est celle qui est gravée sur une monnaie d'Elide datant de l'époque d'Hadrien, et que Picard estime être une copie de l'œuvre de Praxitèle. On y voit un adolescent nu jusqu'à la taille, le reste du corps étant couvert par un manteau: ce Dionysos est appuyé sur un thyrse qu'il tient de la main gauche abaissée, tandis que la main droite, levée, semble tenir un cep de vigne; ses jambes sont croisées. Le Bacchus du Musée des Thermes est plus rigide, moins souple; sa jambe gauche ne fait pas un angle avec la cuisse; ce schéma se rapproche plus du Pothos, tandis que la statuette d'Almenum, la terre cuite Sabouroff (Pl. 8) [12] et la statuette du Dionysos de Parme (Pl. 9-11) [13] sont beaucoup plus proches de notre Bacchus. Ces trois statues ont un corps très souple, une position pleine d'abandon et une sinuosité de lignes tout à fait hellénistiques. Il est certain que la position du corps du Bacchus d'Avenches révèle davantage une influence de cette époque que du classicisme.

Il reste à analyser la tête, ou plus précisement la coiffure, et les bottes. Le type de coiffure est celui que l'on retrouve sur de nombreuses têtes féminines du IVe siècle, par exemple l'Aphrodite et la Phryné d'Arles qui sont d'une qualité bien supérieure, mais dont le bronzier qui a fondu le Bacchus s'est souvenu [14]. La coiffure du Sauroctone, tant la copie du Louvre que celle du Palatin (Pl. 14), est plus proche encore. La singularité du Bacchus ne réside pas particulièrement dans le type de chevelure, mais dans la manière dont celle-ci est arrangée: une construction presque plate, en étage au-dessus de la tête, rigide et précise. Les cheveux sont séparés transversalement par une « mitra » et couronnés par le pampre et le lierre, tandis que des grappes de raisin sur les côtés encadrent le tout. Il existe de nombreux exemplaires de ce type de Dionysos, dit « mitrephoros » (qui porte une « mitra »): le Bacchus du Tibre (Pl. 12), [15] le Bacchus du Musée des Thermes (Pl. 7), ainsi que les têtes de Dionysos de Bâle, Genève et New-York, sans oublier celle du Capitole à Rome [16]. De même un fragment

[7] G. BECATTI, Il Pothos, *in*: Le Arti figurative, 2 (1940) 401.

[8] Notizie degli Scavi (1925) 390, trouvé à la via Cassia.

[9] ZADOKS-JOSEPHUS JITTA, Roman Bronzes from Netherlands I (Groningen 1967) no. 1.

[10] Pour les stèles funéraires, voir W. FUCHS, Die Skulptur der Griechen (Munich 1969) 497.

[11] CH. PICARD, Manuel de la Sculpture grecque III 2 (Paris 1935-1954) 406.

[12] W. FURTWAENGLER, Sammlung Sabouroff III, pl. 77-78 (1893).

[13] A. FROVA-R. SCARANI, Catalogo del Museo Nazionale di Parma (Parma 1965) 43.

[14] CH. PICARD, l.c. (note 11) 480-487.

[15] R. PARIBENI, Guida al Museo Nazionale di Roma (Rome 1932) no. 522.

[16] Bâle: Österreichische Jahreshefte 1952, 9359. Genève: Revue archéologique 1908, 163. New York: G. RICHTER, Cat. of Greek Sculpture (Oxford 1954) 120 no. III.

de Tête en bronze, découvert à Avenches en 1837 (Pl. 14, fig. 3) [17], montre clairement un reste de la « mitra » entourant une chevelure qui, par ses boucles retenues par le bandeau au-dessus des oreilles, rappelle clairement le type de coiffure du Sauroctone. On n'y retrouve cependant ni la construction en étage, ni les ornements, ni même la rigidité et le linéarisme du Bacchus, ce qui laisse supposer une pièce de meilleure qualité.

La « mitra » ne se manifeste pas dans l'iconographie la plus ancienne; il est possible que le premier Dionysos à la porter soit celui d'Alcamène. Au IVe siècle, le dieu n'est pas toujours « mitrephoros » et ce n'est qu'à partir de l'époque macédonienne que ce type devient plus courant. La « mitra » serait le reste symbolique d'un voile transparent qui aurait des origines lointaines [18]. Les autres attributs, la couronne de lierre et de pampre, sont aussi essentiels dans les représentations de Dionysos-Bacchus, surtout à l'époque hellénistique. Les grappes de raisin, ainsi accrochées sur les oreilles, semblent être plus rares; par contre ce type se rencontre souvent sur les sarcophages: tels un Dionysos d'une collection anglaise [19] et le Bacchus de Parme, qui en sont des exemples. Le Bacchus du Tibre est sans doute le plus proche du nôtre. Nous y retrouvons une même composition en étage avec les cheveux nettement séparés par la « mitra » et qui, eux aussi, se présentent comme une construction plate, le front et les cheveux étant sur une même ligne. Malgré les différences (boucles retombant sur les épaules, pas de grappes de raisin, ni de couronne), on ne peut manquer d'être frappé par la ressemblance qu'offrent ces deux pièces.

Les bottes enfin, faites de fourrure, ornées de griffes de lion et de têtes de panthère, font partie des attributs de Dionysos-Bacchus, en nous rappellant qu'il était aussi le dieu de la nature, de la végétation et des animaux qui suivent fréquemment son thiase. De nombreuses copies d'œuvres du IVe siècle av. J.-C., ou plus tardives encore, nous montrent le dieu ainsi chaussé: la statuette de Parme, le Bacchus de Pompéi [20] en portent. Les ornements végétaux sur les côtés, rameaux sinueux prenant naissance au talon et se prolongeant parallèlement à la semelle, se retrouvent aussi sur la statuette, déjà citée, du Narcisse de Pompéi, considéré aujourd'hui comme un Bacchus. Sur cette statuette, la décoration végétale part de la talonnière, traitée elle aussi comme une feuille d'arbre stylisée. Les tiges et les fleurs qui remplissent l'espace vide sur les côtés de la botte sont d'un goût beaucoup plus riche et plus soigné que sur notre Bacchus, mais de type semblable. Datant de l'époque d'Hadrien, il y a au Vatican un pied en albâtre (Pl. 11) [21] chaussé d'une courte botte ornée de motifs végétaux encore plus touffus que sur les deux exemples précédents. Sur le bord supérieur, nous retrouvons les pattes de lion et les têtes de panthère, sur les côtés des volutes de fleurs, tandis que les trous où passe la lanière, sur le devant des chaussures, sont en forme de demi-cercles terminés par des palmettes. Stuart-Jones attribue ce pied à une statue de Dionysos et le compare à ceux de la statue représentant l'empereur Hadrien cuirassé, au Musée du Capitole à Rome [22]. A nouveau, nous retrouvons cette même ornementation végétale qui recouvre absolument toute la surface des bottes, lesquelles deviennent à leur tour un ornement n'ayant plus rien de fonctionnel. Les fleurs s'y enlacent, les volutes s'enchevêtrent les unes dans les autres; les lanières ne sont pas indiquées et à leur place sont représentés des rinceaux de feuilles et de fleurs. De tous ces exemples, notre Bacchus est sans doute celui qui porte les bottes les plus sobres. Sobriété que l'on retrouve dans toute la statuette et particulièrement dans la chevelure, surtout en comparaison de celle du Bacchus de Parme ou d'autres statues d'époque hellénistique.

La destination de la statuette est le dernier point de la typologie. La qualité médiocre, l'inachèvement du dos et de la coiffure ainsi que la cavité rectangulaire dans le dos prouvent que le Bacchus devait être appliqué soit contre un mur, soit contre un pied de table ou encore servir de décoration pour un candélabre. Cette dernière hypothèse me semble la plus convain-

[17] Les 13 fragments retrouvés appartiennent à 2 statues.

[18] CH. PICARD, Dionysos mitrephoros, *in*: Mélanges Glotz II (Paris 1932) 707.

[19] Les références bibliographiques ou photographiques manquent.

[20] A. RUESCH, Guida Illustrata al Museo Nazionale di Napoli (Naples 1908) 202, no. 817.

[21] W. AMELUNG-G. LIPPOLD, Die Skulpturen des Vatikanischen Museums III 2, Galleria dei Candelabri (Berlin 1903) pl. 69.

[22] H. STUART-JONES The Sculptures of the Museo Capitolino (Oxford 1912) Vestibule no. 40.

cante, car nous avons à Avenches une statuette en bronze qui représente un Dioscure fixé contre un petit chandelier (Pl. 15) [23]. Le montage de notre Bacchus est différent étant donné ses dimensions. Une autre statuette en bronze, représentant Hercule, trouvée en Allemagne, présente dans le dos un appareil assez compliqué, composé d'un pilier creux depuis le bas du dos jusqu'aux pieds, d'un anneau placé sur la nuque et, en dessous, un trou identique à celui de notre Bacchus [24]. Bien que cette attribution soit très tentante, il ne faut pas oublier l'exemple des bronzes lampadophores d'époque impériale retrouvés un peu partout dans le monde romain [25], les plus fameux étant deux bronzes de Pompéi tenant dans les mains des torches ou des candélabres. Il faut reconnaître pourtant que notre Bacchus a une position peu équilibrée pour une telle destination. Il n'est pas impossible non plus qu'il ait été fixé contre un mur sans utilisation particulière. La question de l'utilisation ne peut être tranchée d'une manière décisive; seules, peut-être, des découvertes ultérieures nous permettront de le faire.

Style, datation et provenance

Sans originalité iconographique particulière à Bacchus, l'est-il davantage stylistiquement? S'agit-il d'une véritable création artistique ou d'une pièce d'un académisme décoratif défini comme une «reproduction de formes créées par d'autres sensibilités en faisant abstraction du style original, avec une perfection formelle privée de contenu...» [26]? L'utilisation et la qualité de notre statuette nous laissent présager un objet qui correspond à cette définition, que corrobore un examen stylistique attentif.

Le classicisme de la tête est évident (Pl. 4-5); le dessin du visage est très régulier, les sourcils, les yeux, le nez et la bouche sont rendus avec netteté et précision, toutefois sans aucune recherche du modelé du jeu de l'ombre et de la lumière qui estomperait les contours et donnerait plus de vie et de volume. Les incisions aux commissures des lèvres, sur les ailes du nez et celles en guise de glandes lacrymales ne sont que des finitions techniques et ne témoignent pas d'une recherche artistique originale. Il suffit pour s'en convaincre de constater la mollesse des joues plates, sans indication de pommettes, la lourdeur du menton et une certaine maladresse dans le passage de la tête au cou, ce dernier beaucoup trop gros par rapport à la tête. Le rendement de la chevelure au-dessus du front et ses ornements provoquent les mêmes remarques; les cheveux sont traités d'une manière purement décorative: des sillons finement gravés après la fonte serpentent au-dessus du front et sont séparés en mèches par d'autres sillons plus épais. Aucune recherche plastique mais une linéarité, un graphisme présent aussi dans les deux grappes de raisin accrochées de chaque côté de la tête; les grains sont alignés diagonalement et semblent être appliqués sur une masse de bronze brut, sans réalisme, ni stylisation (preuve d'une technique médiocre de la part du bronzier). L'expression mélancolique du visage, rendue par l'inclinaison de la tête, les pupilles dirigées vers le haut ainsi que par les lèvres entrouvertes, dénote une influence hellénistique, de même que le caractère quelque peu efféminé qui se manifeste dans les formes molles et tendres du visage et dans le type de la chevelure.

Le corps et la tête sont stylistiquement homogènes: les particularités anatomiques externes, telles que mamelons, sexe et orteil, ou encore l'ornementation végétale des chaussures sont traitées avec cette même minutie un peu sèche que celle des différents éléments du visage. Quant à la musculature, à la charpente interne, elle est inexistante: les seins sont indiqués par deux masses molles et renflées, séparées verticalement par une légère dépression courbe se perdant dans le nombril, le ventre est légèrement bombé, le bourrelet de la hanche droite est prolongé par une ligne inguinale rigide qui, du côté gauche, se perd dans la masse de la chair. Contrastant avec le déhanchement provoqué par la jambe portante, le flanc gauche est d'une rigidité et d'une maladresse choquante: du genou à l'aisselle, on peut tracer une droite verticale qui donne au corps une lourdeur massive. Cette lourdeur se retrouve dans les cuisses, longues et sans aucune indication de musculature.

[23] Un dépôt de bronzier trouvé en 1963 contenait des fragments de statues et le Dioscure (?).

[24] E. ESPERANDIEU, Recueil des bas-reliefs de la Germanie romaine (Paris 1932) no. 528 (représentation d'Hercule).

[25] T. DOHRN, Sur les Ephèbes lampadophores, *in*: Festschrift A. Rumpf (Krefeld 1925) 1.

[26] P. MARCONI, Antinoo, *in*: Mon. Acc. dei Lincei XXIX (1923) 271.

Le dos est, lui aussi, marqué verticalement par une dépression profonde: le bronzier n'y a pas prêté grande attention, ce qui prouve une fois de plus que la statuette était faite pour être vue uniquement de face; tout est construit en fonction de ce critère, tout demeure dans un seul plan. La tête est inclinée sur le côté, ni en avant, ni en arrière; le bras droit, replié sur la tête, reste dans la même optique. Partant de ce principe, le bras gauche devait prendre le long du corps et non pas être tendu vers l'avant, puisque nous ne constatons aucune torsion des épaules ou du bassin. Quant aux pieds, ils se trouvent sur une même ligne horizontale. Pourtant, tout en restant dans le plan, le Bacchus présente, sinon un jeu ou une opposition des volumes, du moins des lignes de constructions brisées qui sont dues à l'héritage hellénistique: à la jambe au repos, croisée, correspond le bras droit en mouvement, fortement levé; à la jambe d'appui rigide et presque oblique correspond le bras gauche inerte; citons encore un déhanchement prononcé, une dissymétrie du bassin et enfin une inclinaison de la tête vers la gauche, en opposition avec la ligne du buste. Cette structure relativement tourmentée ne correspond pas au caractère mélancolique et mou du Bacchus. On constate encore une certaine disproportion des formes qui trahit l'application de formules mal comprises. Cette médiocrité du Bacchus est plus frappante si on le compare à d'autres statuettes telles que la terre cuite Sabouroff (Pl. 8) avec ses lignes sinueuses et entrecroisées qui lui donnent un aspect à la fois tourmenté et cohérent. Le modelé des membres est ferme, tout en restant souple; à la torsion des épaules correspond la torsion du bassin et les proportions sont harmonieuses. Ces caractéristiques permettent, entre autres, de le situer dans la période hellénistique. L'Apollon d'Almenum (Pl. 8), bien que plus tardif, est à classer dans le même contexte; sa position est identique à celle de notre Bacchus et permet de mieux saisir les différences de style et de qualité. D'après ces comparaisons, le Bacchus d'Avenches se place dans un contexte stylistique de goût plutôt hellénistique.

La statuette de Parme est (Pl. 9-11), elle aussi, d'une qualité bien supérieure à la nôtre. La recherche du mouvement par la dissymétrie, le modelé très ferme du corps, les lignes sinueuses de la construction forment un tout cohérent et harmonieux; le traitement de la chevelure, des ornements et de la nébride donne toutefois à l'ensemble un côté baroque, peu sobre, qui permet de la placer dans un contexte romain, du premier siècle de notre ère.

Le grand bronze du Musée des Thermes (Pl. 12) représentant Bacchus ne peut manquer de frapper par sa ressemblance avec notre statuette. Le bronzier, cependant, possédait une technique et un style supérieurs à ceux de l'artisan qui a fondu notre bronze. Le corps est moins mou, plus étiré et plus mince, il s'inspire plutôt de l'art polyclétéen que de celui de Praxitèle. Pourtant les points de concordance sont manifestes; même effet décoratif, même sécheresse du rendu des yeux, du nez, de la bouche, même menton petit et lourd. Le corps mince est celui d'un tout jeune homme, sans aucune trace de féminité, mais qui donne une impression de relâchement, de non-tension provoquée par la jambe au repos, assez écartée, le bras droit mollement tendu vers l'avant qui trahit la marque des époques qui ont suivi le Ve siècle av. J.-C., prouvant bien par là que le Bacchus du Tibre est, lui aussi, une œuvre éclectique. Le point le plus important le rapprochant du Bacchus d'Avenches est, avec les similitudes du visage, la ressemblance du traitement de la musculature. Les muscles pectoraux ne sont, ici aussi, marqués que par deux renflements indiquant les seins et une même dépression au milieu de la cage thoracique jusqu'au nombril, et enfin, une manière identique dans le traitement de la ligne inguinale, qui toutefois, ne se perd pas dans la masse de la chair. Le flanc gauche est plus modelé, plus travaillé, nous ne retrouvons pas cette ligne droite du genou à l'aisselle si marquée sur la statuette d'Avenches. Les différences entre les deux pièces sont essentiellement dues à des critères de qualité: malgré ses imperfections, le bronze du Tibre présente une cohérence et une harmonie de lignes alliées à une technique plus sûre. L'importance donnée au rendu de la chair au détriment des muscles et cette mélancolie vague qui se dégage de l'attitude des deux bronzes sont probablement dus à l'influence d'un type, d'un style nouveau créé sous Hadrien: il s'agit des innombrables représentations du favori de cet empereur, Antinoüs [27], jeune esclave originaire de Bythinie, qui se suicida en se jetant dans le Nil en octobre 130 ap. J.-C., alors qu'il accompagnait Hadrien. Antinoüs est le plus souvent représenté sous les traits d'un jeune athlète, dont le type s'inspire claire-

[27] CH. CLAIRMONT, Die Bildnisse des Antinoos (Rome 1966).

ment de l'art polyclétéen du Ve siècle, sans que le résultat soit académique car la fusion entre l'héritage iconographique et la recherche stylistique originale est telle que les représentations d'Antinoüs sont parmi les plus grandes créations artistiques de toute la période impériale. Le but de l'artiste n'était pas la recherche du rendu de la musculature ou du jeu des muscles, mais plutôt une nouvelle expression du corps humain qui correspond à une réalité historique et artistique différente de celle du Ve siècle. L'accent est mis sur le volume de la chair sous laquelle la structure musculaire n'apparaît pas, le résultat étant d'un réalisme formel typiquement romain. De plus une certaine mélancolie grave émane de l'expression du visage, du modelé un peu flou du corps et de l'attitude tout entière des plus belles représentations du favori bythinien.

L'Antinoüs du Musée du Capitole à Rome [28] (Pl. 13-14) est un bon exemple de cette nouvelle création: le Bacchus du Tibre lui est très proche stylistiquement et typologiquement, avec une position qui est sensiblement la même, malgré le caractère plus éclectique du bronze. Les points de rencontre se remarquent dans la plasticité du corps, dont les caractéristiques ont déjà été énumérées plus haut, dans l'élément pathétique de l'ensemble et dans les similitudes de certains détails techniques, tels que la manière de rendre les mamelons, le nombril et le sexe.

Si l'on admet le rapprochement effectué entre le Bacchus du Tibre, l'Antinoüs et la statuette d'Avenches, il est probable que celle-ci date de la première moitié du IIe siècle ap. J.-C., et plus précisément de l'époque d'Hadrien (117-138): compte tenu d'un certain décalage entre la capitale et la province, on peut estimer la période se situant dans le 2e quart du IIe siècle, entre 130 et 140. Cette période est la plus florissante de la ville d'Aventicum.

Quant à l'important problème de la provenance, il est pour le moment insoluble. Cette recherche est basée sur des études techniques: alliages, procédés de fonte, et peut-être aussi, sur des constantes stylistiques propres à certains ateliers provinciaux. Seule une étude analytique de tous les bronzes de chaque site permettra de prouver et d'identifier l'existence de ces constantes. Les bronzes étant loin d'être tous catalogués, un laps de temps assez long risque de s'écouler avant que des données scientifiques, peut-être plus objectives et précises, ne viennent renforcer les hypothèses émises sur la base d'une analyse iconographique, stylistique et historique.

Bacchus, témoin historique

Si le Bacchus ne peut être considéré comme un chef-d'œuvre, pas même pour Avenches, car de nombreux petits bronzes que l'on y a retrouvés sont souvent d'une qualité bien supérieure, il n'en est pas moins vrai que, du point de vue de l'histoire de l'art, de l'économie, de la société et peut-être de la religion, notre Bacchus reste un témoin important.

Dans le domaine de l'histoire de l'art, il est un produit de ce courant artistique qui n'est pas particulier à Aventicum, ni à une époque très précise, mais qui a subsisté pendant tout l'empire et dont les débuts se situent au Ier siècle av. J.-C., à savoir la « Hofkunst » définie par exemple par Mansuelli [29] « comme des manifestations non proprement provinciales, c'est-à-dire des copies et des réélaborations académiques d'originaux classiques, des originaux éclectiques et des statues-portraits d'empereurs ou de particuliers ». Le Bacchus n'est donc pas une manifestation isolée: cette « Hofkunst » qui prend un essor particulier au IIe siècle ap. J.-C. est la preuve d'une certaine unité de l'empire, surtout sous Trajan et Hadrien: elle s'exprime par une production artistique reflétant un goût commun. Cette unité fut voulue et défendue par Hadrien: l'empereur philhellène a sans doute contribué dans tous les domaines à faire de la composante hellénique non plus un simple élément d'emprunt, mais une assimilation qui aboutit à une nouvelle expression artistique dont les représentations d'Antinoüs sont le résultat le plus convaincant. Cette assimilation, qui avait déjà débuté sous Trajan, ne touche pas seulement les objets d'art. En effet, l'empire est bilingue; la cour, la haute société et les écrivains parlent et écrivent aussi bien le grec que le latin: mais il est évident que cette hellénisation, même comprise, ne s'est pas accomplie à tous les échelons de la société: la « Hofkunst » a été favorisée par le bien-être matériel d'une classe aisée et relativement

[28] Cf. note 21.

[29] G. A. MANSUELLI, Studi sull'arte romana dell'Italia settentrionale. La scultura colta, *in*: Rivista dell'Ist. Naz. di arch. e storia dell'arte, N. S. VII (1958) 48.

cultivée qui, dans les provinces, est formée par une aristocratie romanisée ou d'origine romaine directe. Ces conditions aident à comprendre des réalisations artistiques telles que notre Bacchus ou d'autres petits bronzes, qui restent témoins d'un développement économique et social des villes telles qu'Aventicum.

Reste à examiner la valeur religieuse que peut avoir cette représentation de Bacchus. S'agit-il simplement d'une statuette décorative et absolument dépourvue de toute signification? Faut-il considérer les objets décorés de scènes bacchiques comme preuves de l'existence d'une dévotion particulière pour ce dieu à Aventicum, entre autres, au IIe siècle? Si oui, une mosaïque et un gobelet en bronze, tous deux à sujets bacchiques, en seraient des preuves au même titre que notre statuette. Les très nombreuses scènes dionysiaques que l'on retrouve sur les sarcophages romains ont été interprétées dans ce sens [30], alors que les arts mineurs, notamment les bronzes, les mosaïques et la peinture murale ne sont généralement pas reconnus comme ayant cette même valeur. On les considère plutôt comme des objets décoratifs dont le thème n'a plus ou presque plus aucun sens pour le spectateur. La réponse dépend, en partie, de l'utilisation de cette statuette. Comme pied de table ou comme candélabre, elle aura probablement, avant tout, un but décoratif qui n'est pas forcément dépourvu d'intentions plus profondes; les amulettes portant les effigies de Saint-Christophe servant de porte-clés, les croix dans les cimetières, dont peu connaissent encore le sens symbolique, en sont des exemples modernes. D'autre part, la religion romaine était très ouverte, accueillant facilement des dieux et des cultes étrangers sans pour autant leur accorder la même importance qu'aux manifestations religieuses plus proprement romaines. Il faut encore reconnaître que l'étude des mystères et du culte de Dionysos, à l'époque romaine, n'a pas résolu tous les problèmes. Les célébrations dionysiaques ayant subi les influences les plus diverses, il est difficile d'en tracer un caractère général équivalent pour tout l'empire: si le culte emprunté aux mystères dionysiaques d'Eleusis semble être adopté dans l'aristocratie, le Bacchus d'origine orientale, d'Asie Mineure ou d'Egypte, jouirait plutôt des faveurs du peuple. En réalité, il est fort probable que la séparation n'ait pas été si marquée. Preuve en est une inscription datant de 127 ap. J.-C. qui atteste, à Tusculum, la présence de célébrations bacchiques, dont la prêtresse était la femme d'un consul sous Hadrien. Ce consul, originaire d'Asie Mineure, et ses serviteurs, eux aussi asiatiques, ont répandu leur culte parmi le peuple. La diffusion du culte de Bacchus, à travers l'empire, tient à la croyance, très matérielle, à une future vie, ce qui explique l'accueil favorable que lui firent les milieux les moins cultivés. L'état de la recherche ne permet pas de tirer une conclusion plus précise, seul un examen de toutes les représentations bacchiques et une interprétation approfondie des sources littéraires pourront nous donner une réponse satisfaisante.

Quant à la valeur religieuse de ces objets, il est évident que le Bacchus d'Avenches, dont l'intérêt ne réside pas uniquement dans des questions de style et de datation, est en étroite relation avec une période historique bien déterminée.

Post-scriptum:

Les résultats des analyses en laboratoire faites par le Massachusetts Institute of Technology [31] sur le Bacchus d'Avenches, ont abouti à proposer comme date probable la fin de la 1re moitié ou le début de la 2e moitié de IIe siècle. Ces résultats se basent, entre autres, sur la technique de jointure utilisée par le bronzier. La statuette se situera donc plutôt dans la 2e moitié du IIe siècle.

[30] F. CUMONT, Les mystères de Bacchus à Rome, *in*: Les religions orientales dans l'Empire romain (Paris 1929) 195-204.

[31] Bronze Joining: a Study of Ancient Technology, *in*: Art and Technology, a symposium on classical bronzes (1970).