

Zeitschrift:	Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte = Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history
Herausgeber:	Schweizerisches Nationalmuseum
Band:	2 (1940)
Heft:	2
Artikel:	Buste en or représentant l'empereur Marc-Aurèle trouvé à Avenches en 1939
Autor:	Schazmann, Paul
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-162544

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: 02.02.2026

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

Buste en or représentant l'empereur Marc-Aurèle trouvé à Avenches en 1939

PAR PAUL SCHAZMANN

(PLANCHES 25—36)

« On sent en soi-même un plaisir secret, lorsqu'on parle de cet empereur »
(Marc-Aurèle). *Montesquieu.*

Avec l'appui de l'Office communal de chômage de Lausanne, de la Centrale suisse du travail volontaire et de la Commission du service archéologique, l'Association *Pro Aventico* a ouvert en automne 1938 un chantier de fouilles à Avenches.

Une trentaine d'hommes y ont été occupés durant tout l'hiver, le printemps, l'été et l'automne 1939, sous la direction scientifique de M. Louis Bosset, archéologue cantonal vaudois et président de *Pro Aventico*, de M. Bourquin, directeur du Musée cantonal d'Avenches, ainsi que de M. le Dr Laur-Belart, président de la Commission archéologique, aidés de M. de Sybour et M. le Dr Rais, inspecteur des fouilles.

Le sol de l'antique Aventicum, élevé au grade de *Colonia Flavia constans emerita Helvetiorum foederata*, a été souvent fouillé, dans la suite des temps; parfois hélas! dans un but pratique pour y trouver des matériaux de construction; parfois par ses propriétaires pour en retirer des objets précieux; puis avant tout dans un but scientifique par *Pro Aventico* et la Commission archéologique intercantonale auxquels on doit la mise à découvert du théâtre, de la porte de l'est, etc.

Grâce au nombre élevé d'objets en bronze trouvés à Avenches, par rapport à l'espace restreint des terres excavées, on peut prévoir de nouvelles découvertes. Vu l'extrême rareté du métal dans les grands champs de fouilles (exception faite de Pompéi et Herculaneum où la présence du bronze est due à des conditions exceptionnelles), il y a tout lieu de s'en réjouir. Les sanctuaires de Grèce avaient été pillés par les barbares et les Byzantins avant de subir la destruction lente mais sûre causée par les phénomènes naturels. Les cataclysmes violents se sont montrés plus conservateurs que l'abandon et la désagrégation dus aux effets du temps. Une invasion brusque et meurtrière a sans doute empêché les citoyens d'Avenches de transférer en lieu sûr leurs valeurs; les incendies ont également sévi et ont laissé des traces dans le terrain.

La découverte, faite le 19 avril 1939 au cours de travaux de nettoyage à l'intérieur de l'aqueduc principal parallèle à la façade du temple nouvellement dégagé et à proximité de la colonne appelée « Cigognier », d'un buste en or, est une preuve de la richesse en métaux d'Avenches et même des plus précieux (fig. 1—5). L'objet brillant apparut brusquement sous la truelle du chef d'équipe;

¹⁾ Inst. Neg. = Négatif de l'Institut Archéologique Allemand. — M.H.C. = Musée Historique Cantonal. — i. cl. = *imago clipeata*. — B.C.H. = Bulletin de Correspondance Hellénique. — A.S.A. = *Anzeiger für schweizer. Altertumskunde*. — o. c. = ouvrage cité. — Jahrb. d. Inst. = Mémoires de l'Institut Archéologique Allemand.

vraisemblablement avait-il été dissimulé précipitamment au fond de ce canal (fig. 21) dans un moment de danger pressant.

« Sombre époque où nos campagnes connurent la menace et la réalité de l'invasion. Les deux premières décades (260—280) en sont les plus tragiques: la première vague de l'invasion alamane déferle alors sauvagement sur le plateau suisse. Aventicum fut saccagée. De nombreux trésors enfouis un peu partout à l'approche des barbares sont le témoignage muet, mais expressif, de ces sauvages razzias.»²⁾

Une épaisse couche de vase occupait l'intérieur du canal où se trouvait l'objet, cette circonsistance fut des plus favorables. Abstraction faite de quelques légères contusions causées par des chutes de pierres, d'une légère balafre allant du bas de l'oreille à la pommette droite, d'une zone située sur le sommet du crâne où la pellicule d'or très mince avait un peu cédé, on peut dire somme toute que la tête se trouvait en bon état.

Après le délicat décorticage qui consista à débarrasser le métal de la couche calcaire déposée par les eaux du sous-sol, l'or a retrouvé une admirable patine digne des trésors antiques de Mycène. Un long et minutieux travail de restauration, exécuté au Musée National Suisse à Zurich sous la direction de son conservateur M. E. Vogt par M. F. Blanc de ce musée et par M. E. Baltensperger, orfèvre à Zurich, avec une patience inlassable, a réussi au delà de toute espérance (fig. 2 et 3); le buste après cette opération si délicate se présente sous un jour nouveau et laisse paraître toutes les finesse du détail, la précision et la netteté du dessin, la curieuse technique; le précieux objet se montre dans sa candeur native, ce qui lui procure une place en vue dans l'iconographie romaine; il possède un grand avantage sur des œuvres restaurées comme le Vérus de Marengo et le Jupiter du Petit-Saint-Bernard (fig. 6 et 38).

Notre portrait est à l'orfèvrerie ce que la pièce « à fleur de coin » est à la numismatique. Malgré toutes nos recherches, il ne nous a pas été possible de découvrir un portrait bien déterminé ayant pu lui servir de modèle; il diffère de toutes les nombreuses répliques originaires d'Italie dont les originaux se trouvent à Rome; toutefois il ne subsiste aucun doute sur l'identité du personnage représenté qui n'est autre que le *regnator terrarum, undarum terraeque potens, summus mundi rector, Marcus Aurelius*. L'image en or du prince, qui par sa vie exemplaire fut l'expression la plus pure de l'autorité impériale, brille à nouveau sur les décombres d'Aventicum; elle a triomphé de toutes les ruines et de toutes les destructions!

Notre buste est l'une des nombreuses images rendant les traits du souverain aimé; il n'a pas été exécuté d'après nature; il nous fournit cependant un exemple très instructif de l'industrie locale et de la façon dont un artisan supérieur avait su comprendre la nature de son modèle; en éliminant les détails pour s'attacher aux lignes principales, il a donné à son œuvre en clarté ce qu'elle perdait en détails; il a également su exprimer, par quelques particularités extérieures bien choisies, la psychologie du personnage et joindre un peu conformité morale à ressemblance physique, en particulier l'expression de mélancolie à la fois stupide et distinguée; le visage est moins apprêté qu'à Rome; l'œil grand ouvert regarde au loin, droit en avant avec une placidité consciente; il contribue à dévoiler le tempérament de l'auguste personnage. Nous voyons dans les musées de la ville éternelle des images sur lesquelles on l'a paré de formes rendant un idéal de beauté peu conforme à la réalité; ce sont des répliques d'images sur lesquelles ses traits étaient standardisés; le masque en or, avec ses formes individuelles, se trouve très probablement plus près des traits réels; son originalité vient du fait qu'il n'est vraiment romain ni dans sa forme extérieure ni dans l'expression du caractère moral. La romanisation du monde européen n'a pas été accomplie de façon

²⁾ Louis Meylan, *Notre pays terre Romaine*, p. 37.

uniforme; dans bien des cas elle ne fut qu'apparente; l'art provincial s'inspira volontiers du vieux fond indigène qui lui conférait son cachet particulier.

L'âme et le cœur du souverain philosophe nous sont mieux connu que ceux d'aucun personnage de l'antiquité. Les fouilles de *Pro Aventico* ajoutent aujourd'hui une importante contribution à la connaissance de son physique. L'œuvre est sincère, l'artiste n'a pas flatté son personnage mais il n'est pas non plus tombé dans la caricature. Les traits ne sont pas beaux par eux-mêmes mais ils doivent à leur franchise de ne pas déplaire. Ce n'est pas une tête conventionnelle mais un portrait; il ne porte aucun symbole de la puissance impériale, ni diadème, ni couronne; cependant la matière première utilisée pour cette image fait présumer un personnage de première importance. Les bons empereurs adonnés à la philosophie, Hadrien, Antonin, Marc-Aurèle, ne portaient pas ostensiblement les signes extérieurs de la dignité impériale; ils étaient au-dessus de ces manifestations tangibles du pouvoir suprême, leur puissance était trop bien établie pour que le besoin s'en fit sentir. Une seule fois Marc-Aurèle est représenté en *frater arvalis* avec la couronne d'épis³).

Notre portrait est suffisamment caractérisé pour être identifié de façon absolument certaine avec ses images incontestées:

Nous ne trouvons en lui aucun des traits particuliers à la famille originaire de Nîmes; la conformation de la tête d'Antonin diffère du tout au tout de celle de son fils adoptif; son crâne a une base beaucoup plus large et les proportions en sont autres.

La forme de la tête, la structure du visage, la physionomie grave et sérieuse conviennent absolument pour Marc.

Le sérieux et la fixité du regard contrastent avec l'expression d'Antonin auquel Aurelius Victor⁴) attribuait un visage riant et beau; on sait par contre que le trait notable du caractère moral de Marc résidait dans le sérieux de son caractère, dans sa modération et sa simplicité, *aequanimitas*. Dans ses yeux bombés, un peu trop ouverts mais honnêtes, on reconnaissait le chef expérimenté.

Au moyen-âge, on prenait la statue originale de Marc-Aurèle, au Capitole, pour celle de Constantin le Grand; au temps de la Renaissance, le savant Bracciolini reconnut en elle un des empereurs plus anciens, aussi crut-on longtemps que ce pacifique cavalier était Septime-Sévère; la critique moderne a reconnu en lui Marc-Aurèle. De nos jours, on ne rencontre plus aucune difficulté à déterminer le portrait d'un des souverains de la dynastie antonine grâce aux séries complètes de médailles toutes datées.

Annius Verus, ordinairement appelé Marc-Aurèle, est né à Rome en 121 après Jésus-Christ. Il appartenait à une notable famille espagnole, parente de l'empereur Hadrien. Selon le vœu de ce dernier, il fut adopté par Antonin le Pieux en 138. En 145 il épouse Faustine Junior dont il eut treize enfants (au moins!). En 161, Antonin, se sentant mourir, fit transporter dans la chambre de Marc la statue en or de la Fortune qui, selon l'usage, devait toujours être placée dans les appartements de l'empereur. De 162 à 166, guerre contre les Parthes et de 167 à 180, contre les Marcomans. En 180, mort de Marc-Aurèle à Vindobona (Vienne) à l'âge de 59 ans. Son règne dura 40 ans et fut de beaucoup le plus long (exception faite, bien entendu, pour celui d'Auguste). Il existe de nombreux portraits de ce souverain aimé qui réunissait en sa personne, à un même degré, les vertus bourgeoises et les qualités de l'homme d'Etat.

³) Londres, British Museum, n° 1907. *Jobann Bernoulli*, Röm. Ikonographie, II₂, 171 n° 63.

⁴) Epit. cap. 15.

DESCRIPTION DU BUSTE.

Le poids du buste pris au Musée National après la restauration est de 1589,07 grammes. La hauteur est de cm. 33,54 et la largeur de cm. 29,46. D'après le Contrôle des métaux précieux du Locle, le titre de l'or est de 920 millièmes, soit 22 karats; le métal est par conséquent, à très peu de chose près, pur (fig. 1—5, 13, 15, 17—19).

L'artisan artiste a représenté son personnage de face, barbu, la poitrine revêtue d'une cuirasse avec une découpe carrée laissant apercevoir le col plissé de la tunique. Le *paludamentum* est jeté sur l'épaule gauche, où il était maintenu par une broche aujourd'hui disparue. On reconnaît encore les restes du tenon, qui apparaît à l'extérieur sous forme d'une protubérance de fer oxydé recouvrant un rivet en or, resté intact à l'intérieur de la gaîne. La présence à cette place d'un métal plus résistant nous porte à croire que le fer servait de sertissage à un cabochon, formé par une pierre précieuse aujourd'hui disparue; ce genre de fibule plutôt rare était déjà de mise au temps des premiers empereurs. La broche a produit, sur l'espace jadis recouvert par elle, un disque oxydé de couleur ocre rouge mat. La cuirasse est munie d'épaulières lisses; elles consistent en une lame métallique passant par-dessus l'épaule; le champ est encadré d'un simple ourlet. Chaque pièce se termine en bas par un appendice rectangulaire fixé à l'armure par un bouton et une cordelette nouée.

Le bas des épaulières forme avec la cuirasse un cadre rectiligne dans lequel figure le *gorgoneion* (fig. 17). Ce masque prophylactique accompagnait les anciens dans les principaux actes de la vie; ils le portaient sur leurs armures en signe de préservatif: *apotropaion*. Ici, le masque rappelle le type grec dit « moyen », avec les cheveux divisés en deux longues nattes ondulées, l'ouverture modérée d'une bouche sans langue tirée (comme nous le voyons sur d'autres portraits de Marc), la figure arrondie et les joues creusées de fossettes. La décoration romaine avait une préférence marquée pour ce type un peu archaïsant; la présence des ailes symétriques le rapproche du type dit « beau et calme ».

Le *gorgoneion* se détache sur un modèle d'écaillles dont il constitue le motif central; les squames sont légèrement dessinées en forme de plumes. C'est la *lorica plumata*, d'origine sarmate; elle figure sous une autre forme sur les reliefs de la Colonne Trajane. Sur les épaules on voit rayonner la couronne de plis des manches courtes de la tunique, avec leurs *pteryges*.

Dans le premier siècle de notre ère, le princeps représente en premier lieu la bourgeoisie; durant cette période, il porte la *toge*, autrement dit le costume bourgeois. Aux deuxième et troisième siècles, les rênes de l'Empire passent entre les mains des militaires, l'uniforme accède au premier plan. Depuis Hadrien, le costume bourgeois alterne avec le militaire; ce dernier est celui du temps de paix et consiste en une tunique et un *paludamentum* sans cuirasse. Sur l'Arc de Bénévent, l'empereur porte ce vêtement dans toutes les scènes situées en Italie; dans l'acte de soumission des barbares représenté sur les reliefs réemployés de l'Arc de Constantin, il porte également le costume du militaire au repos. Toutefois, vers la fin de sa vie, consacrée à de longues campagnes, son extérieur adopte une tournure de plus en plus martiale; la Colonne Aurélienne le montre âgé avec l'uniforme, même à Rome. Les représentations narratives ne peuvent d'ailleurs pas être assimilées aux statues honorifiques; les premières avaient la faculté d'approprier les costumes aux scènes représentées; tandis que celles-ci montraient Antonin et Marc en armure, bien que le premier n'ait jamais livré de batailles et que le second l'ait fait à son corps défendant.

La figure de l'empereur est large entre les os des pommettes; le bas du visage va en se rétrécissant, pour finir en pointe; les sourcils sont haut placés, la bouche étroite; il n'avait pas ce front élevé des souverains de race italienne.

A l'origine des arcades sourcilières, séparées l'une de l'autre par une dépression, on voit saillir deux bosses formées par les muscles frontaux, les sourcils sont striés de lignes inclinées profondé-

ment incisées au burin; même emploi du burin pour les yeux. Les paupières supérieures sont saillantes et nettement arrêtées; elles adoptent la forme sphérique de l'œil; cette conformation de l'organe visuel, souvent très prononcé sur les portraits de Marc, l'est encore davantage sous les règnes suivants, en particulier chez *Commode*. La tendance à exagérer le relief de cet organe en même temps que ses dimensions est accentuée sur certaines images au point d'évoquer le goître exophthalmique.

La fixité et l'hébètement du regard, que nous voyons aussi sur le buste de *Marc-Aurèle de Palestine* (fig. 31), sur le dieu en argent du *Petit-Saint-Bernard* (fig. 38)⁵; sur la tête d'*Hercule de Kastell Deutz* (fig. 20), sur la face du pilote de *Neumagen*, confèrent au portrait d'*Avenches* une expression solennelle qui convient pour un portrait posthume. Les paupières inférieures sont soulignées de traits creusés au ciseau, le cercle extérieur de l'iris est incisé; les pupilles diffèrent d'un œil à l'autre et sont présentées sous forme de croissant dressé; un reflet brillant est provoqué par un accent, sous forme de concavité placée dans la partie centrale. La pupille (fig. 19) montre le manque de compréhension de la conformation de la prunelle que les artistes de Rome rendaient de façon si naturelle; chez nous elle correspond à ce que devait présenter le modèle, mais les nuances font défaut. Un examen minutieux permet de constater du guingois; l'œil gauche est placé légèrement au-dessus du droit; ces différences dénotent une certaine maladresse embarrassée de la part du technicien provincial qui n'est pas absolument maître de son dessin.

Le bas du nez, long et charnu, très légèrement busqué, est flanqué de fortes narines, la lèvre supérieure est ombragée par une longue moustache; l'inférieure reste découverte; la barbe se termine en forme de sac, elle est peignée en stries dont les extrémités sont enjolivées. Le dessin des oreilles laisse à désirer; le haut du pavillon est d'ailleurs dissimulé sous des touffes de cheveux; tout comme la narine le méat auditif est peu profond; cette particularité est d'ordre technique. Le profil est singulièrement aplati, mais conforme aux bons portraits; le grand nez saillant contraste avec le front bas (fig. 4). Les médailles rendent parfois les traits réels en une synthèse un peu grossière et s'écartant sensiblement du modèle pour ce qui est de la conformation du nez; certaines monnaies montrent même l'extrémité de cet organe un peu pendante, ce qui ne peut être interprété que comme une méprise des ciseleurs. Le menton ressort peu, tandis qu'en arrière la tête décroche sensiblement.

Le cou est vertical, court et nu; sa surface montre un minimum d'anatomie intérieure. On peut avec raison exiger une certaine concordance entre les divers portraits d'une seule et même personne; il arrive cependant que les traits présentent, suivant l'âge, des différences sensibles; en outre, bien des hommes durant une vie ont vu les artistes concevoir leur physique de façon très diverse. C'est le cas pour *Marc*; enfant, il possédait une beauté vraiment remarquable; durant la seconde moitié de sa vie et sur les portraits peu flattés comme le nôtre, l'expression de son visage n'est rien moins que spirituelle et montre l'homme conscientieux plutôt que le penseur. On rencontre pour la première fois les traits du futur *César* sur les monnaies frappées en 139, peu après son adoption. A partir de l'âge de 15 ans, on peut suivre, année par année, l'évolution du visage.

La disposition de la chevelure fut un moyen d'expression dont se servirent abondamment les grands artistes de tous les temps. Dans notre cas, la barbe se présente en une masse serrée et finit en poche conique, épingle par le bas, comme les portraits régionaux: celui de *Marathon* au Louvre, d'*Aïwalik* à Istanbul, la statue d'*Alexandrie*, le buste de *Sion House* en Angleterre⁶) et la tête du Musée de *Corfou* (fig. 22). La façon un peu insolite dont l'artiste chez nous a accentué sa

⁵) *Bulletino d'Arte*, Roma 1937, III, p. 76 et 77, fig. 2 et 3.

⁶) *Poulsen*, *Greek and Roman Portraits in English Countryhouses*, fig. 87.

forme fait qu'elle n'est pas strictement en corrélation avec l'âge; voici quelques étapes dans l'évolution de la barbe de notre personnage: 144: duvet naissant. — 147: barbe en forme de bande étroite allant de l'oreille au menton. — 153: la barbe devient plus dense, les pointes de la moustache retombent de part et d'autre. — 158: la barbe est taillée de moins près, elle n'est plus si touffue et s'allonge sensiblement. — 161: elle descend en longues mèches sur la poitrine, la lèvre supérieure disparaît sous une moustache de plus en plus longue; sous la lèvre inférieure on voit apparaître une mouche. — 164 à 166: la barbe se divise en mèches allongées formant des volutes. — 168: les spirales s'accentuent et forment un fouillis bouclé; tous les portraits ne montrent pas la barbe divisée (fig. 22). A partir de 168 les portraits se font rares, l'empereur quitte Rome pour un temps prolongé; en 170, la moustache et la barbe sont négligées et pendent en désordre, plus les boucles sont enchevêtrées, plus elles marquent une phase avancée dans la vie. Les portraits de la première moitié du règne se distinguent de ceux de la seconde par le port des cheveux; avant et peu après 160, les boucles retombent sur le front; à partir de 170, elles sont peignées en arrière. A l'âge où l'on a représenté le souverain, il porte le front dégarni; nous trouvons sur le masque en or cette mèche centrale tourbillonnaire, la plus forte, qui avance parfois sur les autres; elle est flanquée de part et d'autre de cinq boucles dont les tortuosités variées sont disposées concentriquement, sauf l'inférieure qui retombe sur l'oreille où elle sert de liaison entre la frange dressée et la barbe. Sur divers bustes de Marc-Aurèle, en particulier sur le n° 570 du Musée de Saint-Jean-de-Latran, on peut suivre la configuration particulière de chacune de ces boucles et la façon dont elles se suivent. L'empereur, vers la fin de sa vie, ne portait pas toujours des bouclettes; nous le voyons sur le marbre de Ny-Carlsberg⁷), avec des cheveux plats (cette tête provient d'ailleurs d'un haut-relief où le crâne, peu visible, pouvait avoir été simplifié). L'élaboration en repoussé d'une toison pareille à celle de certains marbres (voyez fig. 11) se serait heurtée à de sérieuses difficultés, car ces accents s'obtenaient au moyen du trépan; sur la tôle, le ciseau a beau vouloir concurrencer cet instrument, il ne peut y parvenir: le métal et le marbre diffèrent trop l'un de l'autre.

Le Verus en argent trouvé à Marengo (fig. 6) est une œuvre italienne; l'artiste a suivi de très près les formes essentielles du modèle romain, en particulier pour le rendu de la chevelure abondamment bouclée; il n'a cependant pas réussi à rendre les accents foncés qui caractérisent les portraits de ce souverain (fig. 24).

La coiffure plate portée par Marc-Aurèle sur le grand camée du British Museum (salle des gemmes Marlborough⁸) paraît avoir été motivée par l'extrême dureté de l'agate qui eût difficilement permis d'obtenir des frissons fouillés.

Sur notre portrait on remarque une certaine discontinuité entre la masse des cheveux et la barbe, on la trouve aussi sur d'autres masques du même prince. Le contraste trop marqué entre le dessin soigné de la barbe et celui des boucles trahit le travail indigène.

Les soucis, les déceptions et la maladie avaient mûri cet homme dont les traits portaient les stigmates d'une vieillesse précoce; il quitta ce monde usé et plus âgé qu'il ne l'était réellement.

Pour déterminer l'âge auquel on a voulu le représenter, il y a lieu de considérer, entre autres signes de décrépitude, les rides bien marquées du front et aussi celles, plus légères, produites par les joues dans la région du triangulaire labial; elles nous montrent un homme au déclin. Il paraît cependant un peu moins vieux que sur les reliefs de Rome, Palazzo dei Conservatori (Scala II, n° 4, 7 et 10, fig. 9 et 10); ces plaques ont appartenu à un arc de triomphe érigé en 176 pour com-

⁷) Jacobsen, Ny-Carlsberg, Glyptothek, n° 701, Billedtavler 58.

⁸) Cameos by C. Davenport, London 1900, pl. V, p. 45.

mémorer les victoires sur les Germains et les Sarmates. On y reconnaît l'homme de 55 ans; les joues affaissées, les yeux enfoncés, le visage marqué de tous les signes d'une fin prochaine.

Après 178 les images se font de nouveau rares, le grand chef des armées vit sur le front danubien; les portraits d'après nature ne peuvent avoir été exécutés qu'en 169 ou bien beaucoup plus tard, entre 176 et 178. Après la mort de Verus l'empereur séjourna quelques mois à Rome pour y revenir seulement après huit ans d'absence.

Autour de 170 on vit surgir un type qui engendra une foule de répliques; plus du quart des marbres conservés remontent à ces modèles sculptés à Rome (fig. 7, 11, 12). Les répliques ayant influencé le buste d'Avenches pourraient remonter au portrait tardif du Capitole, *imperatori* n° 38, un beau produit de la manière citadine romaine des années 170 où l'artiste, tout en sachant garder les éléments principaux, a flatté outre mesure son modèle.

Le buste en or possède une parenté très marquée avec celui du Musée National des Thermes à Rome, n° 638 (fig. 7), celui du Louvre, n° 1179, celui du Musée du Capitole (fig. 11), enfin avec le marbre du même groupement à Naples, Museo Nazionale n° 6079. Le buste du Musée des Thermes n° 638 se tient de très près avec les reliefs du Palais des Conservateurs, Scala II, 4, 7, 10; la fig. 9 donne un détail de celui des reliefs qui représente Marc se rendant au Capitole en tunique avec la toge (nez restauré); Bernoulli dans son *Iconographie* le qualifie avec raison de « sehr gut »; le souverain est d'ailleurs toujours plus ressemblant et plus naturel sur les compositions narratives; la conformité de notre tête avec celles des reliefs (comparez la fig. 2 avec fig. 27) montre combien elle est ressemblante, tout en restant simple et dépourvue de cette tendance à idéaliser le personnage, à la manière hellénistique où l'on ne pouvait plus dire où finit Alexandre et où commence Apollon. Dans les traits représentés sur les reliefs, comme sur notre portrait, le regard de l'homme désabusé mais résigné s'impose comme rendant le mieux la physionomie authentique. Parmi les bustes contemporains du nôtre nous sommes autorisé à citer ceux de Sion House et de Ince Blundell, n°s 87 et 88 chez Poulsen, *Portraits in English Country Houses*, tous deux synchroniques avec les reliefs de la Colonne Aurélienne. Un Musée de Stuttgart possède le Marc-Aurèle de provenance égyptienne qui présente de grandes analogies avec celui d'Avenches. Le rendu des détails y diffère de la manière classique; nous voyons là une masse de cheveux compacte et fermée, animée de quelques ondes lourdes et épaisses; les mèches groupées autour de l'arrière du crâne, les poils parallèles de la barbe appartiennent à des modes étrangères (fig. 26). C. Watzinger⁹) a voulu y reconnaître une œuvre du temps de Gallienus, toutefois la frisure inerte de cet empereur (fig. 29) n'a rien de commun avec la masse chevelue de la tête du Delta, celle-ci possède les yeux saillants, la paupière inférieure étroite, la supérieure lourde et bombée ainsi que d'autres traits remarquablement observés que seules les images contemporaines ont su rendre, les œuvres posthumes les ont perdus dans la suite à force de les généraliser; la conception est encore classique et reflète la tendance néo-grecque de l'époque impériale.

La fig. 12 montre une tête inédite de Marc-Aurèle qui se trouve dans une collection privée à Rome, elle est malheureusement endommagée par le feu; les caractères de la race espagnole y sont très marqués, en particulier dans les lourdes paupières et le relief des yeux; la barbe est mouvementée et longue, la couronne de boucles conforme.

Rome tient la première place, non seulement comme centre de production, mais aussi comme cité dont les créations servent de modèles aux copistes; les portraits, ramenés toujours plus nombreux par les fouilles, diffèrent entre eux par le style et la technique, mais ils sont solidaires par un lien important: le portrait original dont ils descendent. Ils gardent en général une ressemblance

⁹) Expédition E. de Sieglin, t. II, 1b, p. 133 sq., pl. L, f° 12.

suffisante pour permettre de la retrouver. A partir de Trajan, l'idéale fusion de l'art hellénique et latin est supplantée par des types de coloration étrangère. Ils sont personnifiés par Trajan, Antonin, Marc-Aurèle. Les types originaux sont peu nombreux; pour Marc on en connaît quatre ou cinq.

Les créations des grands artistes qui engendrèrent d'innombrables répliques (d'après Bernoulli, *Icon.*, il y en a une centaine, dont les deux tiers représentent le souverain dans la seconde moitié de sa vie) étaient en métal précieux; leur prix causa leur perte: elles furent fondues à l'époque romaine tardive ou volées par les envahisseurs. Dans le poème national des Germains, les *Nibelungen*, l'objet de la poursuite ardente des héros n'est plus la femme, comme pour les Grecs sous les murs de Troie; c'est l'or.

Notre buste est le premier *redivivus* de ces images en or, vantées par les auteurs anciens et qu'on croyait perdues à tout jamais.

Au temps des Antonins, les métaux précieux acquièrent une valeur symbolique qu'ils ne possédaient pas au temps d'Auguste; celui-ci s'appuyait sur une société cultivée pour laquelle la valeur artistique de l'objet primait le prix du métal, l'or gardait toutefois une valeur monarchique, car le bourgeois en était exclu.

Il est intéressant pour les objets en métal de distinguer s'ils sont indigènes ou importés; ceux-ci sont supérieurs en qualité aux régionaux. Dans les représentations figurées il importe avant tout de connaître le style des objets mis en présence; cela, même si le sujet représenté est le même; il y a lieu d'étudier la technique et les accessoires; certains indices établissent avec certitude l'origine barbare, par exemple lorsqu'un homme porte le *torques* ou les bracelets. Dans le trésor du temple de Neuvy chez les Carnutes, il est aisément de distinguer les pièces fabriquées sur place, dont la grossièreté contraste avec la beauté des images importées. Parmi les statuettes du laraire d'Avenches on reconnaît d'emblée les pièces étrangères, en particulier le dieu lare avec son socle orné d'une singulière incrustation d'origine orientale¹⁰). Notre chef n'appartient en aucun cas à la catégorie des dons stéréotypés expédiés par Rome dans les régions conquises, mais il a été influencé par eux. En dérogation à l'usage établi, il n'y eut pas de distribution de dons officiels à l'occasion de l'avènement de Marc-Aurèle; durant son règne, des famines, des crues sans précédent détruisant des quartiers de villes entiers, des guerres, les plus atroces qu'eurent à soutenir les Romains, la peste et d'autres fléaux avaient épuisé les ressources du trésor public au point d'obliger l'empereur à vendre aux enchères les attributs de la pompe impériale et les joyaux de tout genre provenant du trésor d'Hadrien. Dans ces conditions il nous paraît peu probable qu'il ait donné aux Aventiciens un buste en or.

Les images des souverains en tant que symboles du pouvoir suprême constituaient un objet de consommation pour le grand public; les plus importantes carrières de marbre appartenaient à l'Etat et les statues commandées étaient travaillées sur place; les modèles provenaient d'une administration centrale seule compétente dans la façon de concevoir l'auguste image; cette instance comprenait les *sculptores et ceteri artifices* avec cinq épistoliers occupés à correspondre avec les provinces et à y envoyer des modèles. Les œuvres importantes provenaient des ateliers officiels tandis que les petits bustes en métal étaient confectionnés dans les ateliers privés car bien des artistes travaillaient pour leur propre compte et étaient autorisés à produire des images impériales. On connaît plusieurs statues de souverains copiées par la province; à Aphrodisias elles sont reconnaissables au marbre indigène qui est introuvable ailleurs¹¹).

¹⁰) *Pro Aventico*, n° 13, 1917, pl. II, 2 et 3.

¹¹) R. Delbrueck, *Kaiserporträts*, p. 70 sq.

La manière résumée, mais non dépourvue de vie, dans laquelle la figure d'Avenches est conçue contraste avec celle de la capitale où l'artiste s'attache à parfaire son œuvre dans ses moindres détails avec soin et précision; le provincial réalise sa conception au moyen d'éléments fournis par un modèle souvent altéré. Dans les têtes à Rome, le regard est normal, clair, limpide (fig. 11); nous rencontrons par contre dans les régions lointaines des physionomies farouches, sombres, inquiètes, maladives, anxieuses ou stupéfaites (fig. 20, 31 et 38); les lignes de la figure sont convergentes; un trait caractéristique réside dans le dessin de la bouche dont les extrémités tombantes répondent à un sentiment de tristesse intérieure (voyez fig. 25). Ces particularités n'excluent pas, du moins chez nous, une attitude stylisée dans le sens monumental. L'un des principaux mérites du buste d'Avenches est précisément de faire connaître une œuvre sortie des ateliers d'orfèvres provinciaux qui vers la fin du IIe siècle après J.-C. continuaient, tout en subissant l'influence des modèles romains, à confectionner des images selon les traditions des époques antérieures. Il nous paraît intéressant de donner ici une tête provenant de Gerasa (fig. 31); elle montre comment un sculpteur placé à l'extrême opposée de l'empire a su résumer de façon assez barbare les traits de notre empereur; il illustre ce fait souvent observé établissant que la qualité des produits d'époque impériale diminue en raison directe de leur éloignement des centres artistiques: Rome et Athènes.

DATE DU BUSTE.

Pour assigner une place au portrait d'Avenches dans la chronologie de l'histoire, deux possibilités sont en présence.

1^o La plus moderne consisterait à caser notre objet parmi les portraits tardifs; de nos jours l'histoire de l'art et l'archéologie s'intéressent beaucoup aux plastiques de basse époque; il y a lieu cependant de se montrer prudent dans cette façon de dater. Pour des motifs stylistiques et historiques, la confection en Helvétie d'un portrait de Marc-Aurèle, à une date tardive est improbable. Plusieurs catastrophes successives causèrent la fin d'Aventicum. L'expédition victorieuse de Maximin Germanicus l'an 236 refoula pour une vingtaine d'années les Alamans; mais dès le milieu du III^e siècle, le *limes* s'opposant comme une digue entre le Rhin et le Danube devint désormais impuissant à contenir les invasions. Gallienus tint tête aux Germains mais lorsque d'autres périls l'appelèrent sur le Danube, Francs et Alamans firent une trouée et l'Helvétie fut envahie une première fois vers 265. Les victoires de Probus, de Constance Chlore, la restauration de l'empire sous Maximien et Dioclétien, vers l'an 300, marquent un temps d'arrêt dans la dislocation. Une légère reprise de vie au temps de Dioclétien n'a cependant guère laissé de monuments importants, les monnaies mêmes se font rares; il paraît peu probable que le souvenir du souverain philosophe fût alors encore assez vivant dans cette cité excentrique et ruinée pour avoir permis la dédicace d'une précieuse image encore très vivante et ressemblante. A partir de ce moment, le nom des Helvètes disparaît. En 354 les Alamans avaient cherché à s'établir dans le nord du pays; à cette occasion Aventicum fut complètement détruite.

D'après Capitolinus, on déclarait sacrilège celui qui n'avait pas dressé dans sa demeure une image du souverain; on entendait par image le genre de portrait ordinairement adopté, autrement dit le buste monté sur un disque encadré (*imago clipeata*). « *Sacrilegus judicatus est, qui ejus imaginem in suo domo non habuit, qui per fortunam vel potuit habere, vel debuit.* »¹²⁾ Ce passage se rapporte au commencement du IV^e siècle, époque à laquelle Antonin et Marc étaient vénérés par Constantin au point qu'il fit ériger en leur honneur des statues en or. Capitolinus ne tenait pas sa documentation

¹²⁾ *Capitolinus*, M. Ant., c. 18.

de première main, il puisait chez les écrivains obscurs et les utilisait sans critique. Les *scriptores H. A.* inventaient de toutes pièces des faits et les éléments négatifs, chez eux, surpassent les données positives; dans ces circonstances il paraît préférable de ne pas accorder à ce passage une importance exagérée.

On pourrait tabler sur ces textes pour essayer de classer notre portrait dans la série des empereurs vertueux du IV^e siècle après J.-C., au temps du classicisme constantinien; mais les produits de cette époque sont à tel point conventionnels que, dans bien des cas, on ne saurait dire s'il s'agit d'Antonin ou de son successeur. L'image de la figure 30 représente Marc-Aurèle et montre à quel point ses traits s'étaient effacés dans la suite des temps; elle se trouve à Rome sur la frise de l'Arc de Constantin, dans un relief qui relate l'*oratio Augusti*, sculptée pour ce monument en 315 après J.-C.

Quelques empereurs firent exécuter des portraits des bons Césars pour réveiller l'ancienne foi en eux; ils nous sont connus en premier lieu par les monnaies marquées *REST(ituit)*. Le groupe portant les effigies d'Auguste, Vespasien, Titus, Nerva, Trajan, Hadrien, Antonin le Pieux, Marc-Aurèle, Commode et Septime-Sévère, doit dater du règne de Philippe l'Arabe; ce prince avait fait exécuter une frappe à l'occasion du millénaire de Rome (248 après J.-C.). Marc-Aurèle y est représenté portant la couronne radiée¹³⁾ sous des traits rappelant de loin la statue équestre du Capitole. Une liste des bons empereurs figure dans les calendriers de Polemus Silvius et de Philocalus¹⁴⁾ (fin du IV^e siècle); on les trouve également mentionnés dans le *collegium* du *Convivium* de Julianus.

Dans la catégorie des portraits proprement dits nous citerons la remarquable série de 70 hermès provenant de Welschbillig en Germanie où ils ornaient la piscine d'une villa romaine; ils sont actuellement placés dans les collections du Musée de Trèves¹⁵⁾. Les têtes sont des témoignages de la capacité artistique des ateliers de sculpture de cette ville; la plupart d'entre elles représentent des barbares de race celtique, reconnaissables à leurs traits, à leurs cheveux collés au crâne et au port du *torques*; elles datent de la seconde moitié du IV^e siècle; une dizaine de ces hermès se tiennent d'assez près avec l'art impérial romain au temps de Trajan-Dèce; leur nombre correspond plus ou moins à celui des bons empereurs; les médailles mentionnées plus haut montrent ces souverains de façon plus reconnaissable, car la frappe disposait à cette basse époque de ressources dont la sculpture était privée depuis longtemps; les modèles en ronde-bosse ne devaient pas se trouver bien nombreux dans cette cité germanique; les traits que probablement on a voulu représenter s'en sont ressentis au point de ne plus permettre de placer de nom sur la plupart d'entre eux; seul Antonin le Pieux¹⁶⁾, Titus et Marc-Aurèle (fig. 32) sont vraiment reconnaissables; comme le buste en or, ils réunissent sur un seul portrait la coiffure plate et les boucles dressées. Notre empereur a en bandoulière le porte-glaive; insigne du plus haut commandement à l'époque impériale moyenne. Plusieurs de ces portraits sont barbus; les visages encadrés de petits paquets de coques raidies, figées comme du métal, sont du style celtique. On rencontre cette frisure au premier siècle de notre ère, puis encore à la fin du III^e; elle encadre la tête de Jupiter au Musée de Nyon et celle si vivante d'Hercule dans le groupe du fort de Deutz (fig. 20) (III^e siècle après J.-C.) où nous retrouvons les singularités du style barbare; les membres trapus, les yeux écarquillés et saillants et les sourcils tirés haut; les deux personnages représentent de façon symbolique l'Hercule gaulois en train de maîtriser l'invasion germanique en attendant l'aide promise par l'empereur Maximien.

¹³⁾ Bernhart, *Handbuch zur Münzkunde*, pl. 98, 17.

¹⁴⁾ CIL. IS. 301.

¹⁵⁾ Hettner, *Steindenkmäler*, p. 251 sq. Espérandieu, *Bas-Reliefs, etc., de la Gaule*, t. IX., p. 415 sq.

¹⁶⁾ Hettner, o. c. n° 784.

Malgré le retour aux formes classicistes d'époque flavienne en usage au début du règne de Gallienus, nous ne saurions, pour dater la tête en or, remonter jusqu'à lui (veuillez comparer la calotte d'époque flavienne fig. 33 avec la tête de Gallienus fig. 29). En examinant la coiffure de ce prince, on reconnaîtra le travail superficiel et sommaire en usage aux ères tardives, un certain manque de vie, de la lourdeur dans le tracé; l'artiste s'est efforcé de ressusciter le passé mais sans y réussir, la fraîcheur et la vie s'en sont allés pour toujours.

L'expression du visage transmis de Gallienus reflète l'âme du néo-platonicien au regard exalté et mystique; ses traits annoncent de nouvelles croyances et des temps où l'art romain s'achemine vers son agonie. Les décades entre les années 230 et 250 après J.-C. sont les dernières de la grande évolution.

En notant objectivement les lignes et les particularités du masque en or et en les comparant à quelque œuvre de l'époque romaine tardive, par exemple à la tête d'Aphrodisias au Musée de Bruxelles¹⁷), on pourrait à vrai dire trouver certaines analogies; tels ces sourcils tirés, ces yeux soulignés de traits incisés; ces rides, ce dessin de la barbe, etc.; par contre le principe du modelé et du dessin diffère du tout au tout; dans la tête d'Avenches, tous ces éléments sont constructifs et reflètent la vie intérieure tandis que dans celui d'Aphrodisias ils sont superficiels et extériorisés; telle une façade appliquée sur un bloc inerte, les rides ne sont pas l'expression de soucis ayant leur siège dans le fond intérieur; la figure est traitée avec un réalisme froid, à fleur de peau et conforme aux méthodes dont fit usage dans la suite l'art byzantin.

2⁰ La seconde éventualité consiste à considérer le buste en or comme un produit antoninien tardif de l'artisanat de province. Elle est de beaucoup la plus vraisemblable et nous optons pour elle. Lorsqu'il s'agit de dater, la frisure déjà montre que l'objet ne saurait être classé parmi les œuvres d'une renaissance tardive; d'autre part plusieurs de ses aspects constituent des *termini non ante*; la découpage du pectoral, la présence d'une cuirasse, les pupilles incisées sont autant d'indices montrant qu'il est postérieur au règne des Flaviens; la barbe établit également que le faciès n'appartient plus à cette dynastie, car avant Hadrien les empereurs étaient glabres.

Si pour dater notre portrait nous avions à nous baser seulement sur le style, le caractère des formes extérieures et le type, nous lui assignerions le règne de Trajan au lieu de le placer à la fin du II^e siècle. Le retardement s'explique du fait qu'une œuvre de ce genre a été exécutée loin des grands centres. Non seulement les arts plastiques mais aussi les monuments de l'architecture ont montré à l'évidence qu'il convient de leur assigner des dates différentes en Italie et dans les Gaules. Sous les Antonins l'art du portrait évolua d'une façon prompte et brillante, surtout à Rome; les artistes des régions éloignées se trouvaient d'autant plus distancés qu'ils tenaient à conserver leurs traditions, bien des œuvres d'art conservées dans les provinces témoignent de leur esprit conservateur et indépendant; le grand relief du monument d'Ephèse sur lequel on voit représentée la victoire remportée sur les Parthes par Marc-Aurèle et Verus est traité dans le style micrasiate; il apparaît comme un monument original entièrement libéré de la mainmise de l'art officiel romain.

Au point de vue du style, il y a lieu de faire les remarques suivantes. En examinant dans les grands musées les séries complètes de portraits, on constate que le règne de Marc-Aurèle inaugure un changement radical dans le rendu; les éléments auxquels ont eu recours les artistes pour produire leurs effets sont nouveaux; les caractéristiques des représentations de cet empereur, de ceux de son frère Verus, de son fils Commode et de ses successeurs jusqu'à Septime-Sévère résident dans l'importance donnée à la chevelure ainsi qu'au regard; nous insisterons par conséquent sur ces deux éléments pour baser notre conviction. La nouvelle mode est liée au grand essor pris par

¹⁷⁾ G. Rodenwaldt, 76ème Programme, Winckelm., 1919, fig. 7.

la technique du burin; les violents contrastes produits par cet outil, au moyen d'accents foncés, ont créé sous ces règnes un contraste voulu entre la chair et la toison à trous (fig. 11). A première vue, on se rend compte que le buste en or n'obéit pas à ce faire; seul le modelé délicat des tissus charnus correspond au goût du temps.

Pour situer aussi exactement que possible cette tête dans la chronologie historique, nous croyons utile de jeter un coup d'œil sur l'évolution de certaines modes. A l'époque claudienne-flavienne, les mèches de cheveux reposent en bon ordre sur le cuir chevelu; leurs pointes forment des rangées qui se suivent en poussant des vagues assez régulières allant de l'arrière de la tête dans la direction du front, comme nous le voyons par exemple sur les figures 13, 14 et 16. Cette symétrie des bandes ondulatoires remonte aux derniers temps de la république (fig. 16) et se survit parfois jusqu'à la période trajane et même antonine moyenne; voyez par exemple (fig. 33) le buste dont la découpage est encore claudienne; veuillez également comparer la calotte en or de la fig. 13 avec celle des fig. 14 et 16. Néron était moins simple dans sa coiffure, celle-ci était disposée en ondes profondes (*comam in gradus formatam*)¹⁸). Sous Trajan les mèches s'allongent, les extrémités alignées suivant un parallélisme schématique adoptent une forme lancéolée; cet empereur tenait à conserver cette mode comme souvenir de sa patrie celtibérienne; elle disparaît avec l'apparition des boucles. Nous donnons à titre d'exemple le portrait d'un barbare conservé au Musée du Prado à Madrid (fig. 34); le personnage ne représente pas un Romain car il porte ce collier connu de tous à cause de sa présence sur le Gaulois du Capitole à Rome; il date du règne de Trajan; ses cheveux sont alignés par degrés successifs, dispositif que nous trouvons également sur les barbares de l'Arc de Benévent et sur notre tête en or.

Déjà sous le règne d'Hadrien les mèches cessent d'adhérer; elles s'allègent et se gonflent sans s'absorber les unes les autres, les boucles n'ont pas d'individualité plastique. La chevelure d'Antonin est en général bouclée mais sans exagération, la barbe suit le mouvement. Sous Marc-Aurèle les tortils se recroquevillent et leur centre est profondément évidé. Au temps de Caracalla on voit apparaître pour la première fois une façon nouvelle de traiter cet élément, l'artiste refuse de lui octroyer une apparence plastique en piquant le crâne à coups de burin et en le couvrant de hâchures afin de donner l'impression d'une masse tondue de près. Cette mode se répandit très rapidement et devint d'un usage courant sous le règne de Philippe l'Arabe et de ses successeurs. Les mèches busquées font une courte réapparition dans la première moitié du règne de Gallienus, 260—268 (fig. 29); ensuite elles redeviennent bouclées et l'on voit renaître la technique du foret, tombée en désuétude depuis le temps des Antonins; puis la mode change encore; Postumus, à la fin de sa vie, puis Victorien (265 à 268)¹⁹) adoptent le port des cheveux plats, qui se maintient jusqu'à la fin du IIIe siècle; la masse est peignée en longues mèches régulièrement disposées, du sommet tourbillonnaire aux tempes, où elles finissent en une frange de boucles artificiellement retournées.

Après cette date les têtes sont parfois déformées: trop hautes ou trop larges et ternes dans la conception; l'arrière de la calotte est de plus en plus négligé, les mèches à peine indiquées finissent par disparaître complètement. Cette façon sommaire dure jusqu'au règne de Constantin où les sculpteurs reprennent les modèles de la seconde moitié du premier siècle²⁰); ce retour en arrière fut attribuer à tort au règne des Flaviens des portraits de basse époque (fig. 36).

Notre buste ne présente aucune des particularités indiquées plus haut pour caractériser la seconde moitié du règne des Antonins. Abstraction faite des boucles dressées sur l'ovale du front, assez pa-

¹⁸) *Suétone*, Néron C. C., LI.

¹⁹) *Bernhart*, Münzkunde II, pl. 17/14. 17.

²⁰) Voyez tête romaine, Prado, Madrid; *Arndt-Brückmann*, Portraits, n° 910.

reilles à celles des portraits italiens, l'élément chevelu garde un cachet sobre; les lames détaillées ramenées par degrés vers l'avant de la tête nous montrent la coiffure d'époque claudienne-flavienne. Les portraits de cochers de cirque au Musée National des Thermes (Rome), salle XXIX, nos 301 et 310, fournissent des spécimens du type claudien moyen; en comparant la calotte de ces têtes avec la nôtre on réalise sans peine la parenté.

P. Graindor dans le B.C.H. XXXIX, 1915, p. 278, présente trois portraits romains contemporains datés par des inscriptions, dont un seul porte une coiffure conforme à la mode du temps. La tête de Caracalla est frisée dans le style antoninien. On pourrait encore citer bien des exemples de ce retardement.

A propos d'une célèbre série de 33 répliques romaines conservées au Musée d'Athènes, P. Graindor²¹⁾ remarque ce qui suit: «dans tel cas l'imitation se borne à une partie déterminée de la tête (la chevelure) ou ne se trahit que par une vague ressemblance avec les modèles plus anciens...». Il apparaît comme probable qu'à Avenches l'artiste, se trouvant en présence d'une tâche difficile à réaliser, a pris pour modèle de certaines parties un portrait pouvant remonter au temps de la famille d'Auguste; sa façon de traiter les cheveux procède d'une conception néo-grecque qui évolua sans discontinuer jusqu'au règne de Domitien.

Les artistes provinciaux tenaient aux vieilles formes et conservaient toujours quelques signes distinctifs de la race parmi laquelle ils vivaient; nous en voyons un exemple sur la tête (fig. 26) rapportée du Delta; elle a gardé quelques souvenirs de son pays d'origine, en particulier dans la curieuse stylisation de la barbe; les traits du modèle principal, dans ce genre de répliques, se mêlaient à des formes consacrées et transmises; pour tous ces sculpteurs l'imitation du portrait officiel se borne aux parties importantes; les traits plus anciens ont d'autre part persisté dans les régions secondaires.

Sur la statuette de Mercure provenant d'Ottenhusen (Musée de Lucerne) qui représente le dieu sous les traits de Trajan, l'empereur ne porte pas la coiffure dont il est coutumier, mais une frisure gauloise, consistant en touffes striées et plates, ordonnées par degrés²²⁾.

Le Gaulois expirant du Capitole et la tête de bronze de la collection Danicourt à Lyon²³⁾ représentent un seul et même type de barbare, déterminé par le collier de bronze que tous deux portent à leur cou; les profils figurés sur les médailles de Vernon-lès-Vienne, plusieurs têtes chez Espérandieu²⁴⁾, les hermès de Welschbillig, les têtes du Musée du Prado et bien d'autres sont de même race; leurs auteurs se trouvaient placés en présence d'une même tâche, consistant à rendre une chevelure barbare, répartie selon l'usage par touffes trifides; les Gaulois et les Celtes ont couché ces épis sur le crâne, tandis que l'auteur de la statue gréco-romaine du Capitole les a dressées en les opposant aux chairs, réussissant de cette façon à produire le genre d'effet réclamé par les modes en usage dans les grandes capitales.

Chez nous la barbe et la moustache sont traitées comme au temps des premiers Antonins; jusqu'à la fin du IIe siècle, les artistes soignaient beaucoup ces parties; les mèches y étaient détaillées sans nuire au rendu de la masse. La moustache est d'une coupe ordonnée comme au temps d'Hadrien; sous cet empereur les sourcils acquièrent du relief, dès le début du IIIe siècle on attire l'attention sur eux en accentuant les incisions; on se sert pour cela de petits traits obliques et parallèles (fig. 9 et 18).

²¹⁾ B.C.H., XXXIX, 1915, p. 280.

²²⁾ F. Stäbelin, *Die Schweiz in römischer Zeit*, fig. 125.

²³⁾ Revue archéol. XL (1880), pl. XIII et XIV.

²⁴⁾ o. c.

On ne trouve pas sur notre tête ces duretés ni cette sécheresse dans le modelé de la commissure des paupières qui est une des caractéristiques de l'époque impériale tardive. Le regard n'est pas non plus celui des masques de basse époque. Une des principales préoccupations des portraitistes de l'époque impériale moyenne à Rome consista à tenter de résoudre le difficile problème du regard humain en vue de l'intensifier, de l'orienter dans une direction déterminée et de le faire émaner de l'intérieur; dans ce but ils eurent recours au ciseau et se mirent à creuser l'iris et la pupille. Pour dater le portrait, il y a lieu d'étudier la forme donnée à l'œil; la façon dont l'artiste a traité cet organe n'eût plus été possible à l'époque tardive, elle correspond au début de l'apparition des prunelles incisées.

Sauf quelques exceptions et tout spécialement parmi les bronzes, ce n'est pas avant Hadrien que l'on commence à creuser la pupille. Le canal excavé en forme de demi-cercle (horizontal ou vertical) est une des particularités de l'époque des premiers Antonins et ne revient plus dans la suite sous cette forme. L'indication plastique de la pupille a commencé par de timides incisions opérées sous forme de cavité semi-circulaire sous la commissure inférieure de la paupière; la petite cupule placée à côté du demi-cercle apparaît pour la première fois sur une tête d'Antinoüs (Galerie romaine du British Museum n° 20); sur un portrait aux Offices à Florence la cupule est combinée avec le demi-rond. Sous Antonin, du moins au début de son règne, on se contente souvent d'une simple dépression irrégulière dont la forme se rapproche d'un arc de cercle. Sur le buste en or on reconnaît les hésitations qui ont suivi l'abandon du globe lisse revêtu de peinture; ces singularités se retrouvent sur les têtes gauloises. (Voyez le portrait d'homme du IIe siècle après J.-C. chez Espérandieu²⁵).

Sous le règne d'Hadrien on voit apparaître directement l'indication du point visuel dans une pupille en forme de fève. L'appellation *pelta* donnée en France à des cavités conjuguées provient de leur ressemblance avec le bouclier antique portant ce nom. A partir de Marc-Aurèle, la pupille est sculptée de diverses façons parmi lesquelles domine la *pelta* qui dure jusqu'à la fin de l'Empire romain; les divergences sont toutes des variantes de ce type où la pupille est creusée plus ou moins profondément sous réserve du point lumineux. Ce dernier adopte la forme d'un pendentif ou pendeloque à large sommet allant en s'aminçant par le bas et se terminant par une arête aiguë; la grosseur du pendentif par rapport à la pupille reste variable; souvent il se réduit à un appendice triangulaire dépourvu de l'arête graduellement amincie pour se confondre dans la cupule; c'est la forme la plus fréquente au IIIe siècle. Au temps de Septime-Sévère, la cloison bifurque par en bas et le point visuel a l'air d'être encadré par deux trous ronds. Au IVe siècle la pupille en *pelta* devient conventionnelle, l'artiste ne travaille plus que par routine²⁶). Ces variations dans la forme ne correspondent pas strictement à des époques déterminées, mais toutes les pupilles à partir des Antonins sont des dérivés de la *pelta* sauf les cas assez rares où elles revêtent la forme cylindrique. Il y a lieu pour les cas exceptionnels de se montrer prudent car sur bien des visages les pupilles ont été sculptées après coup, au temps où l'on retravaillait et polissait les antiques.

La façon un peu gauche et indécise du rendu de l'œil sur le buste en or retardé sur la forme en usage au temps de Marc-Aurèle. L'iris indiqué par une incision circulaire hésitante, la pupille marquée par un demi-rond avec cupule (fig. 19) remontent au début de l'ère antoninienne. Nous ne connaissons postérieurement à cette dynastie aucun exemple d'œil marqué comme lui; nous le trouvons par contre sur plusieurs marbres exécutés du vivant de Marc-Aurèle, en particulier sur un buste au Louvre (n° 1161²⁷) où la cupule comme chez nous figure seulement dans la pupille

²⁵) Recueil de Bas-reliefs, Statues, etc. de la Gaule Romaine, n° 5050.

²⁶) P. Grindor, B.C.H. 1915, p. 275.

²⁷) Wegner, o. c., pl. 30.

de gauche; ce marbre est une copie d'un original en métal; voyez aussi le Marc-Aurèle trouvé à Martres-Tolosane²⁸), celui du British Museum n° 1464, de la Skulpturensammlung de Dresde n° 386, du Musée de Latran (Rome) n° 570 et du Musée Torlonia (Rome) n° 553.

Le dessin des deux yeux présente parfois de notables variantes; dans notre cas le sculpteur, désirant réaliser une certaine ressemblance morale et rendre la stupide mélancolie d'un regard déjà vieux, a traité différemment les prunelles afin d'obtenir par là l'illusion de leur transparence.

Une autre manifestation de retards stylistiques réside dans le manque d'ampleur de la découpage du buste; l'armure ajustée avec parcimonie ne montre pas cette structure naturelle de la poitrine humaine inaugurée sous Trajan (fig. 28, type VI — voyez Marc-Aurèle, Vatican, salle des bustes, n° 285). P. M. Hekler (fig. 28) donne un graphique de l'évolution des bustes sous l'Empire. I: type claudien — II: type flavien — III: transition flavienne-trajane — IV: Trajan avec égide — V: Trajan — VI: développement du précédent type — VII: idem — VIII: Hadrien — IX: développement du précédent.

D'après cela, notre plastron serait de la troisième catégorie, dite de transition flavienne-trajane, où la coupure en forme de segment descend à mi-hauteur des seins; l'arc de cercle n'est pas interrompu par les cavités des aisselles. Le Marc du Musée de Vienne (fig. 25) rentre également dans cette catégorie. Le modèle flavien montre les épaules, celui de Trajan la naissance des bras, celui d'Hadrien le haut des bras; l'amplification du protome va crescendo à mesure qu'on approche de la fin du règne des Antonins (voyez fig. 28, IX). La forme adoptée pour la découpage pectorale constitue un facteur important dans la connaissance du portrait romain.

Le buste de Lucius Verus de Marengo est, avec celui de Carnuntum (fig. 25), l'unique portrait postérieur à Hadrien portant la seule cuirasse sans chlamyde; sous bien des rapports le masque en or est encore conforme aux portraits de ce temps avec la cuirasse ajustée et le *paludamentum* retenu sur l'épaule gauche; cette mode est perpétuée sur la statue de Marc-Aurèle au Musée d'Alexandrie n° 3250, sur son buste dans les collections de Toulouse et sur d'autres encore; le portrait d'Avenches est le seul dont la cuirasse soit squamée. Les bustes cuirassés n'étaient guère en faveur avant l'époque d'Hadrien, aussi notre objet n'est-il pas antérieur au IIe siècle.

Le marbre n° 38 du Musée du Capitole nous montre les modes de la seconde moitié du règne de Marc-Aurèle et l'importance accordée au manteau qui s'alourdit par l'adjonction de franges et de passementeries et se répand en plis sur la presque totalité de la poitrine; la fibule y figure à droite. Voyez les bustes de Marc-Aurèle au Louvre n° 1159, 1161 et 1166; à Dresde, Skulpturensammlung n° 386; au British Museum n° 1464, etc. Comparée à ces magnifiques marbres la chlamyde en or apparaît maigre et guindée, on constate sur elle le retard et la gaucherie.

On distingue en général dans les œuvres provinciales deux tendances parallèles: l'une fidèle aux traditions locales, l'autre désireuse de se conformer aux modèles de l'art romain. Les différences si sensibles entre le portrait d'Avenches et ceux du même personnage traité par les Romains tiennent à ces conceptions divergentes. On pourrait citer bien des sculptures exécutées dans les provinces lointaines, qui durent au style original et désuet de leurs formes extérieures d'avoir été anti-datée ou post-datées; leur aspect étrange, ne permettant pas de les introduire dans les cadres d'un classement normal, a entraîné leur attribution à des périodes de maladresse archaïque ou de grande décadence. MM. Tocilesco et Benndorf, auteurs d'un important ouvrage sur le *Tropaeum Trajani* à Adamklissi (Dobroudja)²⁹), ont attribué ce monument, qui est du règne de Trajan, à l'époque de Constantin; la critique moderne a redressé cette erreur.

²⁸) Joulin, Etablissements Gallo-Romains de Martres-Tolosane, p. 118 et pl. XX, n° 281 B.

²⁹) G. Tocilesco, etc., Das Monument von Adamklissi, Wien, 1895.

La vie intense qui caractérise les détails de la tête en or n'existent plus dans le rendu des œuvres tardives; elle est étrangère aux ornements et accessoires des créations de l'art classique. Ces qualités tiennent à des influences celtiques; on sait que toute l'Europe occidentale a subi l'ascendant de cet art. Chez les Romains, nous trouvons le rendu objectif mais inerte des modèles fournis par la nature; chez ceux-là au contraire le langage abstrait de formes gonflées de sève vivifiante. En étudiant de près l'épanouissement naturel des végétaux, les Celtes ont réussi à capter le ressort invisible qui préside à la croissance. Après s'être approprié les formes classiques, ils en ont tiré parti en leur appliquant ces principes d'un art mû par un nouveau ressort; c'est à ceux que nous devons ce levain de vie que recèlent le buste d'Avenches, l'Hercule du Musée de Bonn, etc.

Dans la suite des règnes les modes simples, en usage sous les premiers empereurs, furent abandonnées, puis reprises; aussi peut-on dire de certaines œuvres provinciales qu'elles étaient en avance sur leur temps pour avoir précédé Rome dans l'abandon des modes exagérées; la province dans bien des cas a donné l'exemple du retour à la simplicité et à la modération. Un examen approfondi des parties qui, chez nous, diffèrent des images romaines nous conduit à en chercher les modèles, non pas dans les dernières périodes de l'Antiquité, mais au contraire dans des temps antérieurs. Malgré la tendance moderne de tenir les caractères de l'art provincial pour des avances sur leur temps dans le sens byzantin, les singularités de notre tête ne doivent pas nous induire à la considérer comme tardive; il est d'ailleurs extrêmement difficile pour les modernes de préciser la date de portraits dans l'exécution desquels l'artiste s'est montré trop personnel. L'originalité de notre objet montre que le sculpteur s'est borné à copier Rome pour les éléments indispensables.

Tout en veillant à ne pas accorder trop d'importance aux traits isolés et à prendre pour des indices chronologiques des éléments de ressemblance physique, nous constatons la présence d'éléments suffisants pour permettre de dater le buste de façon certaine. En reconnaissant des analogies frappantes avec des œuvres plus anciennes, nous croyons avoir démontré que ses modes retardent sur le temps auquel notre objet fut sculpté.

La matière première employée nous fournit, elle aussi, des données utiles. Déjà de son vivant, Auguste envoya à la fonte les statues d'argent élevées en son honneur, au nombre de 80 environ; à sa mort on fit sortir de la Curie une image de lui, en or, pour la faire participer au cortège funèbre. Après son décès, on honora Marcellus en produisant sa statue en or. Hadrien fêta la mémoire de Trajan en lui dédiant une *imago clipeata* en or, sur laquelle celui-ci était représenté en buste; Antonin le Pieux fit de même pour Hadrien. On commémora le souvenir de Faustine Junior en installant son portrait, également en or, à la place d'honneur parmi les plus nobles dames de Rome. A la mort d'Annius Verus, son père Marc-Aurèle fit figurer son image en or dans la procession funèbre. On dédia une statue en or à Marc-Aurèle dans la Curie à Rome. C'est également dans la Curie qu'on dédia son buste en or, après son décès, à Claudio Gothicus. A l'occasion des cérémonies destinées à honorer les défunts, il est constamment question d'images en or. Au temps du principat et des Flaviens les empereurs avaient déjà de leur vivant des statues en matière précieuse: celles de Domitien étaient fort nombreuses; Nerva prit des mesures pour obvier à l'abus de ces portraits et interdit d'en ériger en l'honneur de souverains vivants. A partir de cette époque, la présence de l'or constitue en quelque sorte un indice de la déification du souverain après son trépas. De leur vivant les statues de Marc et de son épouse se trouvaient dans le temple de Rome et Vénus; ces images, auxquelles tous les nouveaux promis de la ville venaient sacrifier, étaient donc non en or, mais en argent. Les honneurs divins étaient rendus au souverain décédé; à la fin du IIe siècle, Commode dédia à son précurseur un temple avec des prêtres et des *flamines antoniniens*³⁰).

³⁰⁾ *Capitolinus*, Ant. philos. 18.

Les qualités et les défauts de style du buste ne permettent aucune hésitation sur la date qu'il convient de lui assigner. Elle correspond aux dernières années du IIe siècle après J.-C. Le précieux portrait fut dédié au regretté souverain très peu après sa mort; nous le datons au temps où fut érigée la colonne qui porte son nom, soit entre son décès (en 180) et l'année 193 où la sculpture du monument cochlide fut achevée.

EMPLACEMENT OCCUPÉ PAR LE BUSTE.

Plusieurs emplacements peuvent être attribués au buste d'Aventicum.

a) Il aurait pu se trouver dans un hôtel-de-ville ou dans une bibliothèque. Au tribunal ou dans un autre local où l'on rendait la justice, l'empereur représenté par son portrait rehaussait de sa présence l'autorité des actes judiciaires.

b) Il aurait pu figurer dans le sanctuaire d'un bourgeois; de nombreux citoyens avaient dans leurs chapelles privées les images des souverains. Celle de Marc était dans bien des maisons; quarante ans après sa mort on voyait encore dans de nombreuses demeures ses statues en compagnie de celles des dieux pénates³¹⁾. Il est toutefois bien peu probable que de simples bourgeois d'une ville de province se soient accordé le luxe d'un portrait en or à domicile.

c) Il aurait été un objet de culte des armées. S'il avait été trouvé à proximité d'un camp, on aurait pu se demander s'il n'avait pas figuré dans un sanctuaire des drapeaux; les images des premiers empereurs déjà étaient placées parmi les *divi militares*; les effigies en or des empereurs constituaient également le motif central des *signa*. La forme en buste conviendrait pour un objet de ce genre; toutefois les *imagines*, figurant sur l'attique de l'Arc de Constantin à Rome, mesuraient seulement m. 0,15 en hauteur, tandis que notre portrait compte le double.

d) Le chef aurait été placé dans un sanctuaire. C'est l'hypothèse la plus vraisemblable, car il a été trouvé à proximité d'un temple. Bien des villes de province possédaient un culte impérial. A côté des empereurs vivants elles n'oublaient pas les souverains divinisés; on rencontre à la fois le culte commun des *divi* et le culte spécial de tel ou tel *divus* particulièrement cher à la cité.

Une inscription d'Avenches³²⁾ mentionne un certain *Severus Commendatus, dendrophore³³⁾ augustalis*, autrement dit attaché au culte des empereurs. Certaines confréries appartenaient au personnel du culte impérial; plusieurs d'entre elles ajoutaient à leurs qualifications celle d'*augustales*. En se basant sur cette mention qui revient dans plusieurs inscriptions funéraires, nous sommes autorisés à admettre à Aventicum l'existence d'un culte de la maison des empereurs.

Une donation comme le buste en or pouvait avoir sa place au siège de ce culte. Les empereurs divinisés après leur mort étaient ceux dont le successeur aimait à rendre la mémoire vénérable, ce qui était bien le cas pour le héros moral de l'antiquité païenne, auteur de l'évangile du monde ancien, pour celui qui proclamait que le silence des espaces infinis ne l'effrayait pas. Ajoutons qu'Avenches n'a pu posséder un temple dédié en propre nom au souverain, car la ville ne fut jamais néocore.

Cependant on pouvait rendre un culte à plusieurs divinités dans un même temple. Dans celui de Rome et Vénus, à Rome, Marc-Aurèle et son épouse avaient leurs statues précédées d'un autel. La personnification de Rome, assise, voisinait parfois avec les images des empereurs, surtout dans les provinces. Le fameux autel de Lyon était voué à l'empereur et à la déesse Roma. Un relief de la villa Albani à Rome montre Marc-Aurèle en compagnie de Faustine et de Roma.

³¹⁾ *Capitolinus*, M. Ant. 18.

³²⁾ CIL, XIII, 5153, R: 2041.

³³⁾ Les Dendrophores desservaient le culte d'Attis.

Il faudrait un hasard heureux pour nous procurer une inscription établissant la dédicace authentique du sanctuaire que nous cherchons.

En règle générale les portraits des Césars étaient exécutés en grandeur naturelle, c'est la façon la plus conforme au sens esthétique des Romains; dans certains cas les grandes dimensions du monument réclamaient l'emploi de statues colossales. A part cela, seuls quelques portraits de Marc enfant dépassent les dimensions normales. D'autre part les images des défunts pour pouvoir figurer dans de petits édicules commémoratifs revêtaient de moindres proportions, notre buste qui est un peu moins grand que nature doit à coup sûr avoir été confectionné après la mort du monarque. Les grandeurs étaient en outre réglées par le protocole du culte rendu aux *divi*. Notre portrait était une consécration dédicatoire posthume destinée à témoigner au monarque vénéré les honneurs suprêmes. Après la mort de l'empereur, consacré *divus*, sa statue en argent fut remplacée par un buste en or. Cette image sacrée, autant que celle des dieux (et même davantage, au temps des Antonins) fut vraisemblablement placée sur un autel *inter simulacra deorum*.

TECHNIQUE.

La plupart des portraits parvenus jusqu'à nous sont en marbre. La présence, à Avenches, d'or en quantité aussi appréciable n'a rien de surprenant; car il est cité dans le premier témoignage de l'existence des Helvètes sur le sol de la Suisse actuelle. Le voyageur grec Poseidonios, qui fait un tableau de l'état des choses autour de l'an 80 avant J.-C., mentionne à cette occasion une laverie située chez les Helvètes au bord d'une petite rivière charriant du sable aurifère.

« Des femmes et des hommes de faible constitution physique triturent la poussière d'or mêlée à la masse du sable; ensuite ils l'isolent, le lavent, et le portent ensuite sur le creuset de fonte.»³⁴⁾

Ces méthodes se sont perpétuées jusqu'au temps des Romains et même jusqu'à nos jours sur les bords de l'Emme et de l'Aar; en Argovie des femmes et des enfants se livraient encore à ce genre de travail au milieu du XIXe siècle.

« De même qu'au temps où ils travaillaient l'or du Rhin gaulois, les Helvètes restaient experts en l'industrie du métal, bons comme orfèvres, argentiers et bronziers.»³⁵⁾

Notre buste est certainement le meilleur parmi les produits de l'art gaulois; il est travaillé de diverses façons dans une feuille d'or d'épaisseur variable suivant qu'elle a été plus ou moins martelée. Pour une gaine de cette grandeur on s'attendrait à l'emploi de plusieurs feuilles. Mais on a beau chercher, on ne distingue aucun joint. Il paraît presque incroyable qu'un ouvrage de cette taille consiste en une seule pellicule au repoussé. Et pourtant, étant donné son peu d'épaisseur la tête n'a pu être fondue. L'or, métal plutôt tendre, est en même temps le plus résistant et le plus extensible de tous, à condition d'être exempt d'alliage; il se prête à être frappé en feuilles minces au point d'en être transparentes. Au début, la matière première était fondu en lingots; puis venait le martelage pour transformer le lingot en tôle, opération qui durcissait le métal tout en lui laissant une grande élasticité. Avant d'être livrée au façonnage d'art, la lame subissait l'épreuve du feu; cette opération avait pour effet de détendre les molécules du métal et de lui enlever son éclat, qu'il retrouvait ensuite sous l'action du marteau; le premier martinage se faisait à froid.

Le repoussé ne convient pas à la création d'objets d'art, étant incapable de reproduire d'une manière absolument conforme une maquette, encore moins un modèle vivant; car entre l'élément

³⁴⁾ Poseid. Fragmt. 48 a.

³⁵⁾ C. Jullian, Hist. de la Gaule, t. VI, p. 506 sq.

fonctionnant comme base solide (enclume, billot, ébauche en terre durcie) et l'outil, il y aura toujours la couche du métal à modeler; la tôle se retire un peu après le choc et se refuse à garder l'empreinte désirée; le flou qui résulte de cet état de choses nécessite l'adjonction après coup d'un réseau linéaire.

Dans le cas qui nous occupe, le travail a débuté par le martelage intérieur de la plaque; cette opération a laissé des traces distinctes à l'intérieur du cou et de la tête (fig. 15). Les Anciens, pour finir leur œuvre, employaient deux procédés très différents; le premier s'exécutait au moyen de surfaces, le second avait recours au dessin linéaire. Pour le premier il fallait un poinçon pour creuser, bomber, bosseler sans relâche la pellicule rendue malléable par le marteau (ce dernier ne différait pas de l'outil moderne). La seconde manière réclamait avant tout le ciseau, puis aussi le burin; le rôle des lignes incisées au moyen de ces deux derniers outils consistait à limiter les masses pour les empêcher de se confondre et aussi à accentuer le dessin.

Le poinçon ressemble au ciseau et adopte comme lui les formes les plus variées; la différence essentielle entre ces deux outils réside dans le fait que le poinçon a toujours une terminaison obtuse; sous le choc du marteau, il modèle sans couper; ses coups sont contondants, son rôle consiste à bomber la tôle flexible. L'ouvrier tient son poinçon de la main gauche tandis qu'il l'actionne rapidement afin de créer, non pas des points ni des duretés, mais des surfaces.

Notre buste a été formé au moyen du poinçon à mettre au mat: outil dont la lame striée de vides parallèles ressemble un peu à un râteau à dents très larges; cet instrument est encore en usage chez certains orfèvres. Les dépressions obtenues sous son action sont accentuées par des raies creusées après coup au moyen d'un ciseau pointu, sorte de grand clou appointi modérément de m. 0,001 à m. 0,002. On voit distinctement sur l'arrière de notre tête les raies qui précisent le relief un peu flou des boucles (fig. 13); la plupart des lignes sont formées par les empreintes ponctuées par la pointe de ce ciseau sous le choc répété du marteau; ce procédé est aussi très visible sur les contours du plumetis écaillé de la cuirasse. Les traits du visage sont soulignés par des raies du même genre, en particulier les yeux et les joues.

L'objet, non seulement pour le style et l'exécution si fraîche du détail, mais aussi au point de vue technique offre une réelle parenté avec les ouvrages en métal précieux d'origine celtique; les fonds guillochés, les contours et les courbes obtenus au moyen du choc itéré d'une pointe émoussée obéissent aux principes qui présidèrent à l'établissement des grandes figures du chaudron de Gundstrup (Jutland)³⁶⁾, des médaillons d'argent au Rijksmuseum à Leyde et du Cabinet des Médailles à Paris, du gobelet de Hildesheim³⁷⁾, etc. Le système linéaire du groupe de Kastell Deutz (fig. 20) est martelé en un pointillé semblable à celui de la calotte (fig. 13 et 18).

L'unique feuille dont est fait notre portrait présente des places de moins d'un millimètre d'épaisseur; cela la rendait délicate et sujette à des avaries dans le cas où elle eût été exposée sans remplissage intérieur. La gaine enveloppait sans doute un billot en bois dont la masse n'adoptait pas tous les détails du faciès, aussi devons-nous admettre entre cette âme et la tôle d'or une substance à la fois plastique et souple constituant une sorte de feutrage propre à combler les moindres vides; cette matière pouvait être le cuir, l'étoupe, le crin, etc.; ce procédé est conforme à la notion de solidité et de durée appliquée à tous les produits de l'art antique; le noyau de bois, sinon une doublure de métal, est de règle pour les objets en repoussé; nous avons eu entre les mains un bronze exposé au Vieux Musée à Berlin, dont l'intérieur avait conservé son billot; vu les conditions dans lesquelles il est parvenu jusqu'à nous, notre objet a perdu le sien.

³⁶⁾ W. A. von Jenny, *Keltische Metallarbeiten*, pl. 6, 19, 21 et 26 (tête en or).

³⁷⁾ Jahr. d. Inst., t. XXX, 1915, S. 12 sq., fig. 6, 7, 15 et 16.

Le bord inférieur du pectoral est pourvu d'une lisière large d'environ un centimètre; celle-ci est trouée pour recevoir quatre rivets; l'un d'eux a subsisté et ressemble aux agrafes utilisées aujourd'hui pour les papiers d'affaires. Cela montre à l'évidence que la découpage était munie d'un entourage correspondant au pourtour lisse. Lors de la découverte on a trouvé un fragment en bronze doré appartenant selon toute probabilité à cette armature; son épaisseur correspond à la tige des rivets (fig. 23)³⁸). La présence du rebord n'exclut pas le billot et confirme l'hypothèse du buste suspendu dans un encadrement. Dans le dos nous voyons la trace laissée par une cheville placée à la périphérie; cela, très probablement pour permettre de fixer l'objet à un médaillon tandis que la poitrine était en même temps soutenue par une console appropriée. L'avers du buste est négligé; on ne s'est pas donné la peine de compléter l'armature de bronze du moment que l'arrière se trouvait protégé par le médaillon.

Nous notons aussi l'absence de cette acanthe tripartite qui, en général, sur les bustes gaulois établissait la transition entre le pied mouluré et la poitrine (fig. 37); nous la voyons sur le portrait de Marc-Aurèle au British Museum n° 1464. Du moment que l'objet était suspendu, elle n'était pas nécessaire. Exceptionnellement elle continuait à figurer non pas au bas du plastron mais sur le cadre (fig. 39).

Il convenait de présenter une œuvre comme la nôtre en conformité à l'importance du personnage représenté; on l'isolait dans ce but en lui réservant la place centrale dans une composition architecturale, comme c'est le cas sur la façade des grands propylées d'Eleusis où le buste encadré de Marc-Aurèle occupe l'axe du fronton (fig. 39) tandis que son nom figure sur l'épistyle. Des exigences de ce genre avaient trouvé leur expression dans l'*imago clipeata*; on appelait de ce nom tout portrait en forme de buste placé sur un disque circulaire. Les écus munis du portrait des empereurs étaient en métal précieux et provenaient de donations du sénat, du peuple ou des souverains eux-mêmes; on les plaçait dans des lieux réservés et protégés. Cette mode de présenter une image était très répandue sous l'Empire. Le buste romain dérive de l'i. cl.; l'hellénisme connaissait la statue, la demi-statue et l'hermès; le bouclier votif ne saurait être trop haut taxé dans le rôle qu'il a joué dans la genèse du buste. On a appelé ce dernier « une invention barbare des Romains ». Le fait qu'aucun bouclier votif en métal ne nous ait été conservé intact tient au prix de la matière dont il était fait; nous possédons par contre une assez grande quantité de répliques en marbre.

On donnait le plus de relief possible à ces œuvres, en vue de l'effet produit à distance; l'effigie presque entièrement travaillée en ronde-bosse était accrochée ou implantée au *clipeus*. Les originaux étaient façonnés au repoussé dans de la tôle d'or ou d'argent; ils formaient une pièce à part et étaient fixés à la surface du bouclier au moyen d'un anneau ou d'une plaque de forme arrondie. A Nemi, sur une inscription contenant l'inventaire d'un temple, le buste et le *clipeus* formant un tout assemblé sont mentionnés isolément; sur d'autres textes nous lisons: *imago argentea cum aero clipeo* et aussi: *clipeus argenteus cum imagine aurea*³⁹). Le buste dépasse en général le sommet du cadre, à cause de sa forte inclinaison et de la place élevée qu'il occupait. Les bordures consistaient en couronnes symbolisant des victoires; le laurier convenait pour les guerriers et les triomphateurs, les personnalités pacifiques se contentaient de la *corona oleagina*; le marli était parfois orné de rinceaux ou d'ornements macédoniens. Les fresques de Pompéi nous renseignent sur la façon dont on dressait ces i. cl., on les voit suspendues à des architraves ou reposant sur un socle.

On peut se représenter la façon dont notre portrait était placé, en examinant un dessin souvent reproduit au début du moyen âge (fig. 35); il nous montre le buste du comique *Térence*, fixé sur

³⁸) M. le Dr Gysin a bien voulu me signaler cette intéressante particularité technique.

³⁹) *Johannes Bolten*, *Die Imago clipeata* (passim.).

une rondelle elle-même encadrée et dressée sur une base moulurée. Cet auteur vivait dans la seconde moitié du IIe siècle avant J.-C., la vignette remonte à une figuration créée cent ans plus tard.

En l'an 27 avant J.-C. le sénat vota de faire don à Auguste d'un *clipeus* en or muni de son buste. Lors des funérailles de cet empereur son image en or (i. cl. à ce qu'on croit) participa au cortège. Charisius mentionne un cl. en argent portant le portrait d'Auguste; celui-ci figure sur une monnaie de l'an 16 après J.-C. A des jours fixes une troupe de jeunes filles transportait l'i. cl. de Caligula au temple de Jupiter; il en fut de même pour celle d'Hadrien; celui-ci faisait promener dans Rome l'i. cl. de Trajan. Une inscription mentionne un écu avec le portrait de la divine Plotine. Par décision du sénat un bouclier d'or aux traits de *Claudius Goticus* (268—270) fut placé dans la Curie.

On conférait à ces images les honneurs du cortège triomphal; le culte ne s'adressait plus au bouclier symbole de la puissance de Mars, mais au portrait du souverain. La grande propagation des i. cl. est due à la place particulière occupée par le souverain dans l'Etat romain; tout acte officiel, toute solennité réclamait sa présence; comme il ne possédait pas le don d'ubiquité, il ne lui restait qu'à se faire représenter par sa statue. Pline, dans le trente-cinquième livre de son grand ouvrage, écrit qu'il a vu dans des bibliothèques des i. cl. d'or ou d'argent, ou à défaut de ces métaux précieux tout au moins en bronze.

Parmi les i. cl. des provinces nous citerons: Tudot, *Figurines Gauloises*, pl. 51, 53, fig. 7; collection Gréau, Catal. nos 110, 108, etc.; puis la belle série provenant de Flavia Salva (Seckau) au Johanneum de Graz. Il existe à la Bibliothèque Nationale à Paris un petit buste en métal de Marc-Aurèle au repoussé sur un disque malheureusement dépouillé de son cadre⁴⁰). Nous trouvons une i. cl. de Marc-Aurèle encore mieux conservée dans le recueil du comte de Caylus⁴¹).

Certaines particularités constatées sur le chef en or sont le propre d'un atelier gaulois déterminé; le travail doit être de la main d'un des Camilli, mentionnés par une inscription d'Avenches⁴²). Le texte nous apprend que Camillus père venait de Lydie (la richesse proverbiale de cette province provenait de l'exploitation des paillettes d'or des sables du Pactole). Il s'agit d'une famille d'orfèvres inscrite dans la corporation des charpentiers. La présence parmi les travailleurs du bois d'Avenches de ces *aurifici* démontre qu'il n'y avait pas en leur temps, dans la ville, de groupement dans cette profession; cette circonstance augmente les chances d'avoir trouvé en eux les artisans de notre buste.

Un *corpus fabrorum tignariorum*, nommé par le texte, ne pouvait avoir existé que dans une cité bien organisée et d'une certaine importance; l'expression *apud eosdem omnibus honoribus functus* est courante sur les monuments d'épigraphie aventicienne. D'après Gummerus⁴³) la pierre tombale ne peut être datée avant la fin du IIe siècle après J.-C., à cause de la carence de prénoms. Cela convient aussi quant à notre hypothèse concernant l'auteur présumé du buste. Les communautés d'ouvriers existaient dans toutes les provinces de l'Empire. Il n'y a rien d'étonnant à trouver à Avenches une famille étrangère car ce cas n'est pas isolé; un orfèvre de Narbonne a pour affranchi un certain *Ephesus*⁴⁴). Parmi les étrangers venus en Gaule pour exercer leur art, Zénodore, cité par Pline⁴⁵), venait d'Orient; il était à la fois sculpteur et orfèvre, il créa une célèbre statue en argent et, croit-on, le trésor de Berthouville (Eure).

⁴⁰) Catalogue des Bronzes Antiques de la Bibliothèque Nationale, par E. Babelon, n° 844.

⁴¹) T. III, p. 243 et 244 et pl. 65, n° 1.

⁴²) CIL XIII 5154 D 7687, R 2042.

⁴³) Klio, 14, 1888.

⁴⁴) CIL, XII, n° 4391.

⁴⁵) Histoire Naturelle, XXXIV, 45.

Marseille, la colonie micrasiate de Phocée, a toujours continué à entretenir des rapports suivis avec sa métropole orientale; elle possédait un sanctuaire de la mère des dieux phrygienne; la statue dorée de *Notre-Dame-de-la-Garde* s'élève aujourd'hui sur les fondations qui portèrent, au temps des Romains, une Diane des Ephésiens. Des éléments, toujours féconds, de culture hellénique remontèrent la vallée du Rhône et poussèrent des pointes jusqu'à Avenches; les artistes orientaux dont nous avons parlé ont selon toute probabilité suivi cette route.

C. Jullian, dans son *Histoire de la Gaule*, indique que les *Camilli* dynastie d'orfèvres établis à Avenches étaient peut-être des clients des grands seigneurs du même nom⁴⁶⁾. Toujours d'après lui, cette ville fournit un des plus curieux témoignages de la richesse de l'aristocratie gallo-romaine en la personne de la prêtresse *Julia Festilla*, fille de *Gaius Julius Camillus*; cette dame était attachée au culte d'une impératrice divinisée, épouse vivante d'un souverain régnant de la dynastie Flavienne; par testament elle fit ériger une statue dont la dédicace est conservée, son nom est inscrit sur plusieurs monuments des Helvètes; nous savons d'autre part que sa famille n'était ni autochtone ni de la métropole romaine.

H. Fuhrmann a bien voulu me communiquer avec d'autres renseignements intéressants une inscription publiée par lui dans la *Rivista Italiana di Epigraphia*, Anno II, Fasc. 1—2. Le texte porte qu'un certain *M. Pulennius*, centurion dans une légion stationnée en Syrie, dédie à l'empereur Tibère un ex-voto d'argent pesant 10 livres (environ 4 kg.). D'après la teneur du testament il s'agissait d'un genre de buste rappelant celui de *Lucius Verus* découvert à Marengo; nous nous trouvons ici en présence du plus ancien témoignage épigraphique établissant l'existence d'un portrait d'empereur romain exécuté en métal noble; les numéros d'ordre des puissances tribunitiennes et des consulats prouvent que le portrait était postérieur à l'an 37 après J.-C. (Voyez aussi Fuhrmann o. c. p. 26 note 2.)

La déification des souverains procéda de bas en haut, elle n'est pas due à l'initiative des classes dirigeantes. Les provinces de l'ouest étaient très riches au temps de Marc-Aurèle, elles n'avaient pas, comme celles d'Orient et d'Italie, été éprouvées par des catastrophes diverses; les grandes familles mettaient leur amour propre à imiter celles de la métropole et à étaler le même engouement pour les objets d'art et de culte dont la possession ou la donation étaient un sujet de supériorité des Romains d'Italie.

« Aventicum devait limiter ses ambitions à sa parure monumentale, à son rang de métropole, au titre de colonie romaine que lui décerna Vespasien, au luxe que lui apportait le séjour des puissantes familles. »⁴⁷⁾

Nous trouvons, à propos des *Camilli*, toute une connexion de faits établis par nos textes: la présence à Avenches d'artisans d'origine lydienne, puis aussi de cultes de même provenance; les *dendrophores* d'Atys, attachés au culte des empereurs et les orfèvres micrasiates appartenant à leur corporation des charpentiers; l'existence de ces deux éléments dans une même association crée un rapprochement entre l'œuvre des *Camilli* et le culte impérial.

BUSTES EN METAL.

Le portrait d'Avenches ne correspond exactement à aucun des bustes conservés dans les musées et dont la plupart sont en marbre; est-il besoin de rappeler ici le fait qui touche à l'essence même des méthodes de l'art antique, consistant à ne jamais se répéter de façon mécanique? Sur les reliefs

⁴⁶⁾ C. Jullian, o. c., t. VI, 507, note 1, et 504, note 5.

⁴⁷⁾ C. Jullian, o. c., t. VI, p. 504.

de la Colonne Aurélienne à Rome, Marc-Aurèle revient constamment, toujours éprouvé et âgé, mais, sous des aspects variés, il garde toujours la ressemblance.

Le sculpteur a la faculté de travailler son marbre comme il l'entend; l'orfèvre ne jouit pas de la même liberté, la mise en forme de l'or ne lui permet pas de réaliser toutes les subtiles nuances nécessaires à l'obtention d'une parfaite ressemblance.

1. Nous citerons ici, parmi les rares produits de la technique du métal, un buste en argent, de grandeur naturelle, représentant Lucius Verus; ce portrait a été trouvé en 1928 sur le champ de bataille de Napoléon à Marengo (fig. 6). Cette pièce, tout comme le buste d'Avenches, est un tour de force de la technique, par contre elle laisse à désirer sous le rapport de la ressemblance. Découverte dans un état de grande déformation, elle a été remise en forme très adroitemment par M. le professeur Brozzi. La cuirasse ajustée et les parties visibles de la tunique présentent des analogies avec le portrait dont nous nous occupons, le *paludamentum* manque mais le dessin de la *lorica plumata* est assez semblable. Les deux portraits sont exécutés sans sutures et de même épaisseur. Nous constatons par contre de sensibles différences de style, en particulier la découpe de la poitrine, la configuration des yeux et la façon de présenter la chevelure; ces divers éléments sont beaucoup plus tardifs pour Verus (fig. 6). La technique aussi diffère sur certains points; celle de l'image en or rappelle le travail celtique et gaulois tandis que le masque en argent est une œuvre italienne; on chercherait en vain sur sa surface les contours pointillés obtenus par le choc itératif du marteau sur un dard affilé; les fonds guillochés, les striures sinuées produites par le poinçon à mettre au mat (veuillez comparer fig. 6 avec fig. 17, 18 et 19).

2. Les *Notizie degli scavi* de 1924 furent les premières à publier un buste creux, repoussé dans une seule feuille d'argent, découvert à proximité des colonnes de Jupiter sur le col du Petit-Saint-Bernard (fig. 38). Le dieu représenté est bien déterminé par la foudre, les traits transmis, la chevelure léonine et la barbe; il mesure en hauteur m. 0,25. Le peu d'épaisseur de la tôle d'argent montre, comme pour les bustes d'Avenches et de Marengo, qu'il n'a pas été fondu, mais travaillé au repoussé. M. Carducci⁴⁸⁾ reconnaît dans cette tête le Zeus gréco-romain appelé *Dolichenus* et non le Jupiter Poeninus de « Plan-de-Joux » qui protégeait *pro itu et reditu* les voyageurs du Grand-Saint-Bernard.

Cet intéressant produit de l'art indigène est, sous certains rapports, aussi méditerranéen que gaulois; tout comme le portrait d'Avenches, il est dépourvu de cette tendance à la stylisation et à la symétrie si marquée sur le Jupiter du Louvre (fig. 37).

3. Antonin le Pieux. Copenhague, Musée Thorvaldsen. Buste; se trouve malheureusement dans un état fragmentaire; la hauteur est de m. 0,065; fig. et description dans *Gnomon* (T. 16, fasc. 5, Mai 1940).

4. Galba, Serg. Sulpicius. Naples, Musée National. Buste en argent. A cause de la brièveté du règne, les portraits de cet empereur sont rares; la poitrine est cuirassée comme à Avenches et à Marengo, le masque rend les traits de l'homme âgé en grandeur naturelle. Le réalisme du rendu de la physionomie est impressionnant; si la laideur du personnage n'était pas connue de tous, on se croirait en présence d'une caricature. L'objet est en argent très oxydé mais non pas en cuivre comme l'indique Bernoulli⁴⁹⁾. A. Sogliano⁵⁰⁾ pense avec raison que ce buste fut d'abord fondu puis ciselé; il diffère en cela des portraits d'Avenches, de Marengo, du Petit-Saint-Bernard, etc.

5. Deux masques en argent de style gaulois. Paris, Musée du Louvre⁵¹⁾, trouvés à Brissac (Maine-et-Loire). Ces pièces proviennent du trésor d'un temple et sont postérieures à Caracalla;

⁴⁸⁾ *Bulletino d'Arte*, XXXI, 1937, S. III, p. 73 sq.

⁴⁹⁾ *Icon.* II, 2, pl. 1.

⁵⁰⁾ *Giornale degli scavi*, Pompeji, III, p. 71.

⁵¹⁾ *Benndorf, Gesichts- und Sepulcralmasken*, pl. IX, 1.

la face masculine mesure m. 0,305 en hauteur, la seconde est plus petite. La pellicule d'argent est très mince, travaillée au repoussé, puis ciselée.

6. Un tout petit buste d'homme en or fin⁵²), creux à l'intérieur et paraissant n'avoir pas été fondu. L'objet est préconstantinien, mais tardif; la richesse de la matière employée parle comme pour le nôtre en faveur d'un personnage de premier plan; il s'agit d'un Scipio; les trous pratiqués à sa base contenaient les clous qui fixaient un sceptre; il faisait partie d'un trésor découvert à Monaco en 1879.

7. Une tête en bronze⁵³) dont le visage, brisé en plusieurs endroits, ne permet pas une identification absolument certaine; plusieurs auteurs ont mis en avant le nom de Marc-Aurèle avec lequel il a certainement des traits communs.

8. Un petit buste de Marc-Aurèle haut de m. 0,061, également en bronze, provient de Carnuntum et se trouve au Musée de Vienne (Autriche) (fig. 25). Le rendu du détail diffère de celui d'autres portraits. La gaine formant buste est creuse et plate dans le dos pour permettre de la fixer au moyen de quatre pitons sur un sceptre en bois ou en ivoire; les trous dans lesquels étaient implantés les clous sont penchés vers l'intérieur, ce qui confirme notre hypothèse; la tête ne pouvait avoir servi à décorer un objet courant mais bien un *scipio* servant aux empereurs pour les triomphes. Ceux-ci portent souvent à leur extrémité le chef des Césars. Nous ne pensons pas comme l'auteur⁵⁴) à un motif central de plat décoratif, *omphalos*, comme celui de Boscoreale. A première vue déjà on découvre un technicien malhabile, mais ayant suffisamment caractérisé son ouvrage pour permettre de reconnaître l'empereur dans les années avancées de sa vie.

9. Une tête d'Antonin le Pieux en bronze provenant de Fins-d'Annecy, au Petit-Palais à Paris.

10. Petit buste de souverain; provenant d'Avenches, conservé au Musée Historique de Berne. La poitrine est prise dans une cuirasse en grande partie recouverte par la large plissure d'un *paludamentum*; la tête est supportée par un cou puissant dont la naissance est limitée par une découpe rectangulaire pratiquée dans le plastron. Les traits, la forme de la tête, le visage imberbe, la coiffure invoquent les princes de la dynastie flavienne tandis que la découpe du buste, l'ample chlamyde, la broche placée à droite et d'autres détails indiquent que le bronze fut exécuté dans la seconde moitié du IIe siècle; le travail paraît avoir été accompli par un artiste de province, qui ne s'est guère donné la peine de revenir à sec sur l'objet fondu, et s'est contenté de rendre dans ses grandes lignes les formes d'un modèle romain⁵⁵).

Le buste de Jules-César, en bronze, trouvé à Bavai et celui d'Auguste, également de bronze, découvert à Neuilly-le-Réal, ne présentent guère d'intérêt pour nous; il en est de même de la série d'empereurs provenant de Béziers et pour celles si semblables provenant de fouilles aux Martres-Tolosane; par contre la belle tête d'homme en bronze (IIe siècle), malheureusement très restaurée, du Musée de Coutances, possède une réelle parenté avec notre objet⁵⁶).

11. Nous donnons encore (fig. 37) un bronze de style gaulois-celtique, trouvé à Domart-en-Ponthieu, au Musée du Louvre et non pas (à moins d'avoir un sosie) au Musée d'Aoste⁵⁷). Ce Jupiter gaulois, à peu de chose près contemporain du portrait d'Avenches, est plus rude et plus conventionnel.

Au point de vue technique, l'exécution est moins habile que celle du buste en or; le crâne est rapporté, après avoir été fondu à part. Les cheveux et la barbe sont d'un seul tenant, ils n'ont

⁵²) Ant. de France, Mémoires, 1879, n° 40, p. 206 sq.

⁵³) de Ridder, Bronzes du Louvre, t. I, n° 45, pl. 8, p. 14.

⁵⁴) R. Noll, Carnuntum. Zum Bestand des Vereins, Wien, 1935, p. 11 et fig. 1.

⁵⁵) Die römischen Bronzestatuettens der Schweiz. C. Simonett, Inaug.-Dissert., 1939, fig. 12. A.S.A. 15, 1913, 35.

⁵⁶) Esperandieu, o. c., n° 3034.

⁵⁷) Bollettino d'Arte, XXXI, p. 79, fig. 4.

pas été différenciés. La façon si exagérée dont l'artiste a stylisé, avec une symétrie pédante, les enroulements des boucles, est encore plus marquée sur d'autres bustes d'origine celtique, comme par exemple la petite tête en albâtre provenant de Magden, au Musée d'Aarau; ce curieux objet représente un empereur lauré qui n'est certainement ni Domitien ni Tibère, comme l'ont cru Bronner et Rochholz⁵⁸). Dans tous les portraits de ce groupe, la chevelure obéit aux mêmes principes de simplification et aux mêmes tendances de stylisation; les cheveux s'enroulent en une suite de petites spirales symétriquement accolées. Nous ne voyons là plus rien de classique, sinon des règles d'art couramment appliquées dans les produits de l'orfèvrerie barbare. Le Jupiter du Louvre montre la persistance du tempérament celtique dans l'art de la Gaule romaine. Ces particularités de style ne proviennent pas, comme on l'a écrit, du fait que cette tête a fait partie de la décoration d'un meuble ou d'un char; la divinité représentée le défend.

CONCLUSION.

L'intérêt que les Vaudois ont de tout temps témoigné à leurs antiquités nationales, les sacrifices consentis par eux pour placer les recherches sur une base de plus en plus scientifique méritaient de voir ces efforts couronnés de si belles découvertes. Ils possèdent aujourd'hui un *unicum* non seulement par sa valeur intrinsèque mais aussi à cause de l'intérêt suscité par la personnalité représentée, une des plus captivantes de l'histoire universelle.

Les portraits tardifs de Marc-Aurèle reflètent la souffrance due non seulement à l'état de sa santé, mais aussi aux préoccupations causées par l'issue incertaine des luttes contre les Barbares. On croit reconnaître une certaine stupeur, provenant de tout ce qu'éprouvèrent sous son règne les victimes de ces guerres: les cortèges de vaincus cruellement vilipendés, les femmes traquées ou transpercées par le glaive du vainqueur, les Sarmates précipités dans un gouffre sans fond, tous sculptés sur les spirales de la Colonne Aurélienne. Le stoïcisme du chef d'Etat était une échappatoire, il ignorait le présent pour se réfugier dans les abstractions de la philosophie. Un de ses traits les plus sympathiques résidait dans sa grande modestie; il détestait les manifestations du culte impérial; il lui était parfaitement désagréable de s'entendre donner le titre de *Parthicus Maximus*.

Certains actes de sa vie ne sont pas en harmonie avec les traits généraux de son caractère, les persécutions ordonnées ou permises par lui ont laissé une tache sur le nom le plus pur de l'antiquité, telle l'existence mémorable de saint Pothin, le plus vieux des martyrs, vénérable saint français, livré aux bêtes à l'âge de quatre-vingt-dix ans. Il y a tout lieu de croire que la persécution des chrétiens de Lyon remonte à un rescrit de celui qu'on appela dans la suite *il filosofo in trono*.

La Suisse fut la première à imprimer les *Pensées de Marc-Aurèle* (édition dite « de Zurich », en grec par Conrad Gessner, avec une traduction latine de Xilandre, Zurich 1558); la Suisse, aujourd'hui encore, est la première à donner au monde savant un portrait en or du plus glorieux des Antonins.

Ce buste a été publié succinctement par:

The Illustrated London News, May 6th, 1939, p. 782, avec. fig.

Max Wegner, Die Herrscherbildnisse in Antoninischer Zeit, p. 169 et *passim*. pl. 27.

H. Fuhrmann, Bullettino della Commissione archaeologica e Bullettino del Museo dell'Impero Romano, anno LXVI, fasc. IV, 1939, p. 162, pl. agg. F.

Ur-Schweiz, Jahrg. 3, n° 1, 1939, avec. fig.

Les figures no. 1, 2, 3, 4, 5, 13, 15, 17, 18, 19 sont des reproductions de négatifs du Musée national suisse à Zurich; les figures 6, 7, 8, 9, 10, 20, 22, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39 de l'Institut archéologique Allemand de Rome; fig. 11 de la maison Alinari (Rome); fig. 21 du Dr Rais.

⁵⁸) *Espérandieu*, o. c., no 5452 avec fig.



Fig. 1. MARC-AURÈLE, BUSTE EN OR, DÉCOUVERT A AVENCHES



Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4

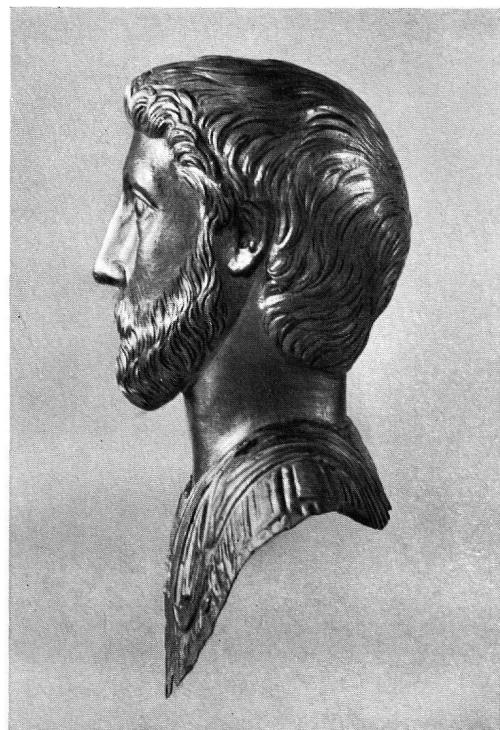


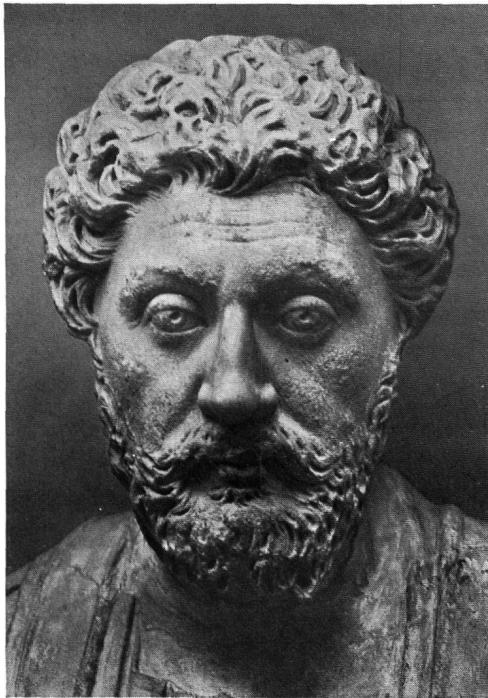
Fig. 5

Fig. 2. BUSTE D'AVENCHES dans l'état où il se trouvait au moment de la découverte — Fig. 3. BUSTE D'AVENCHES après la remise en état au Musée National Suisse à Zurich — Fig. 4. LE BUSTE DE PROFIL, côté droit — Fig. 5. LE BUSTE DE PROFIL, côté gauche



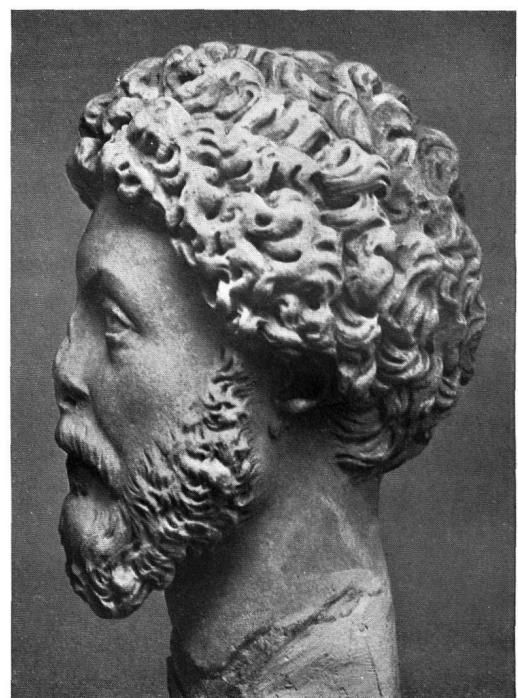
Musée de Turin

Fig. 6. LUCIUS VERUS, BUSTE D'ARGENT, DÉCOUVERT A MARENGO



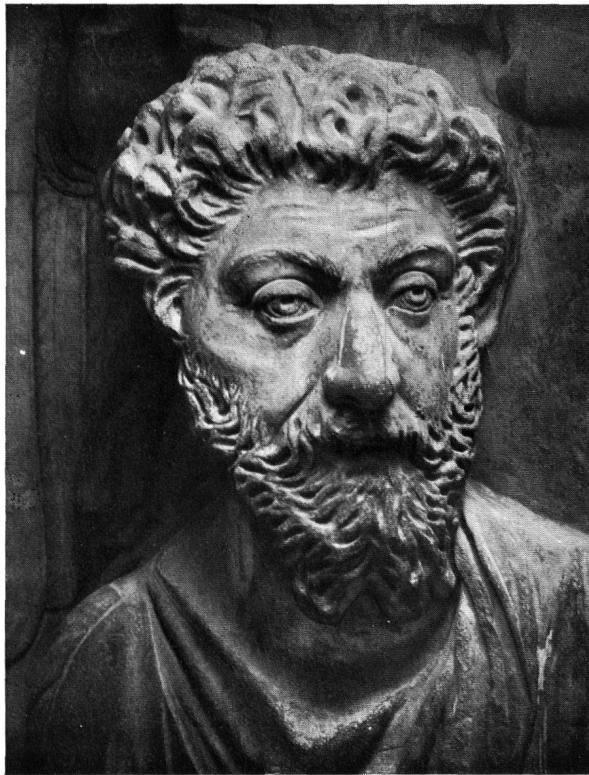
Musée National des Thermes à Rome, n° 638

Fig. 7



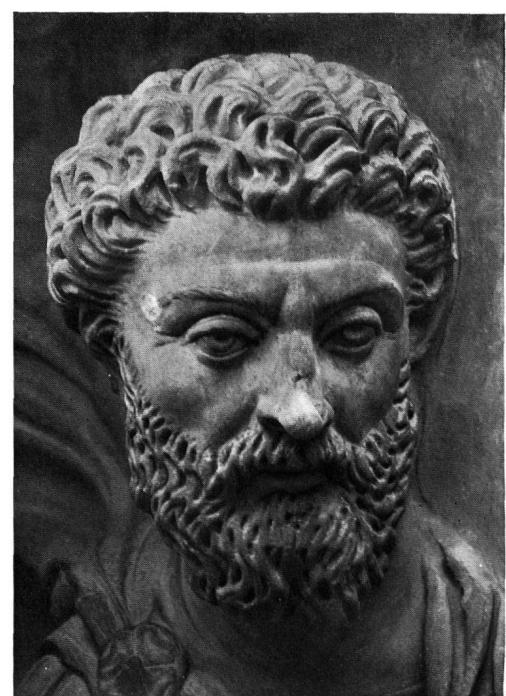
Musée National des Thermes à Rome, n° 726

Fig. 8



Palais des Conservateurs à Rome

Fig. 9



Palais des Conservateurs à Rome

Fig. 10

Fig. 7. MARC-AURÈLE, buste en marbre — Fig. 8. MARC-AURÈLE, profil d'une tête en marbre — Fig. 9. MARC-AURÈLE. Détail de relief en marbre, provenant d'un arc de triomphe — Fig. 10. MARC-AURÈLE. Détail de relief, provenant d'un arc de triomphe

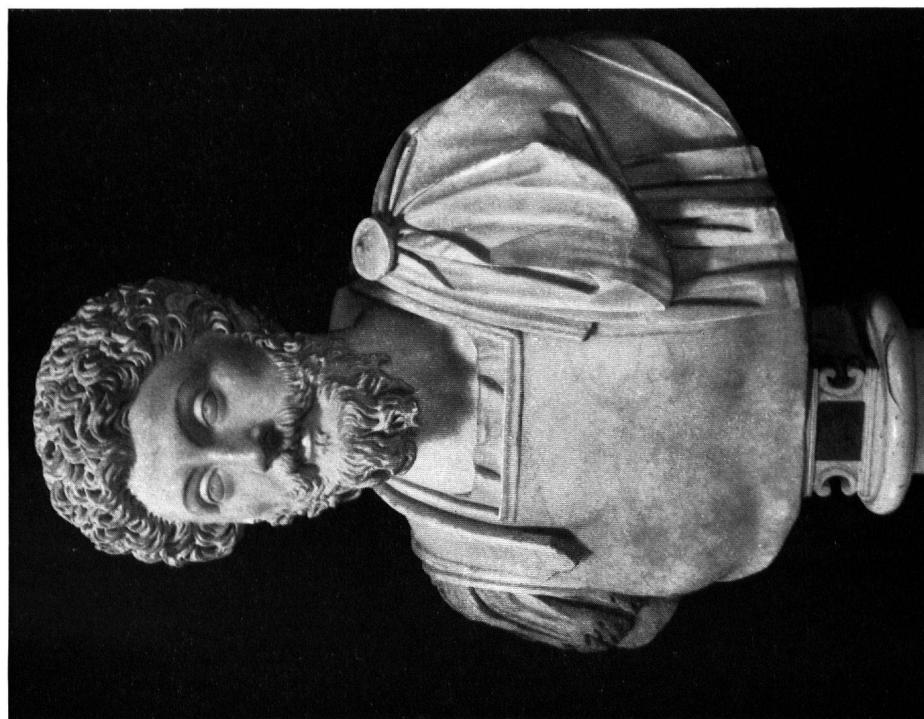


Collection particulière à Rome (inédit)

Fig. 12

Fig. 12.

MARC-AURÈLE, tête en marbre
Fig. 12. MARC-AURÈLE, tête en marbre



Rome, Musée du Capitole, galerie 63, n° 1701

Fig. 11

Fig. 11. MARC-AURÈLE, buste en marbre, trouvé dans la villa d'Antonin le Pieux à Lanuvium —

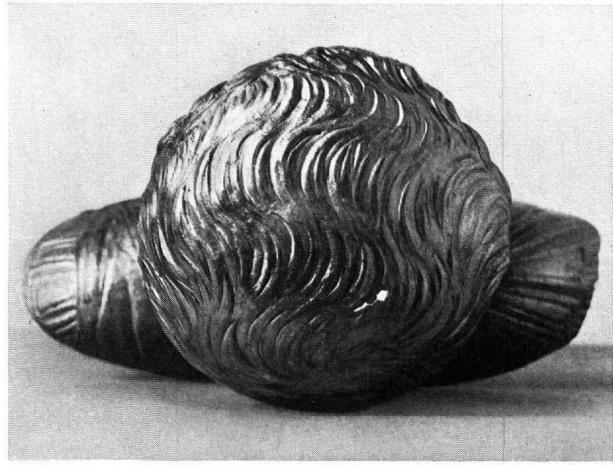
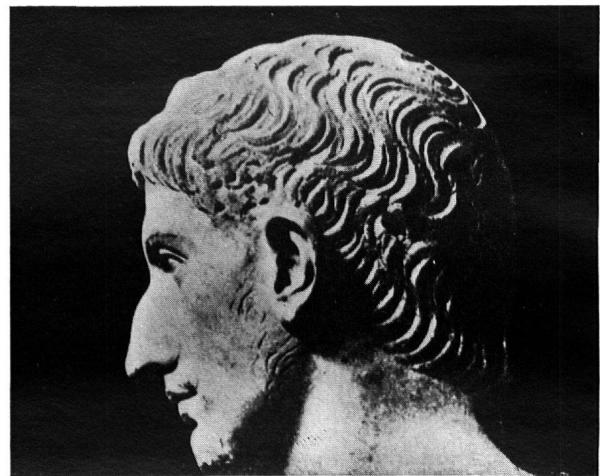


Fig. 13



Musée National de Naples

Fig. 14

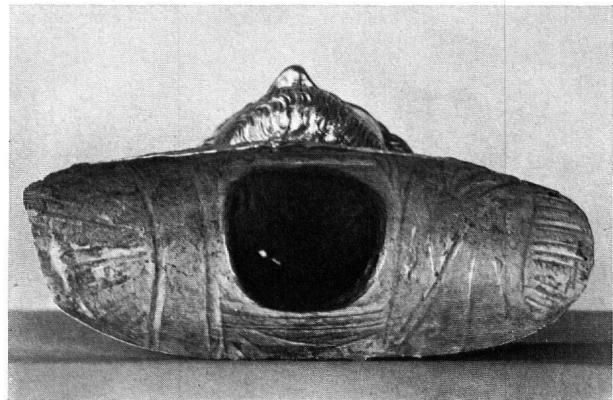
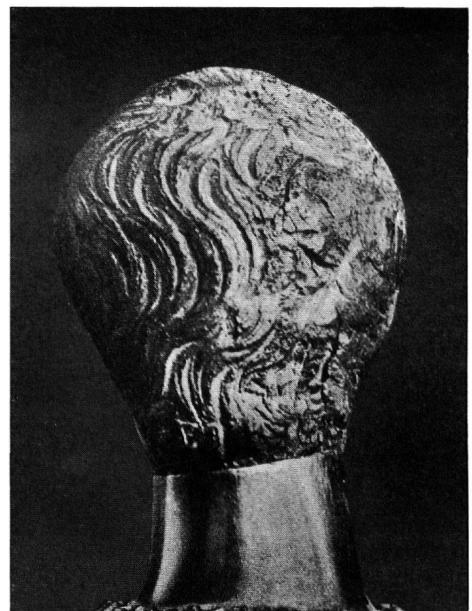


Fig. 15

Fig. 13. CHEVELURE DU BUSTE D'AVENCHES —
Fig. 14. DRUSUS (FILS DE TIBÈRE)? Exemple de
chevelure disposée par degrés — Fig. 15. INTÉRIEUR DU
BUSTE D'AVENCHES — Fig. 16. AUGUSTE, TÊTE
VUE DE DOS. Exemple de chevelure disposée par degrés



Musée des Offices à Florence

Fig. 16



Fig. 17



Fig. 18

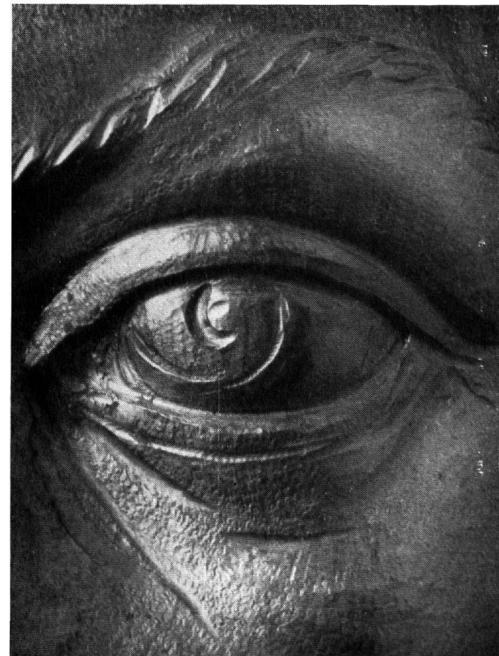
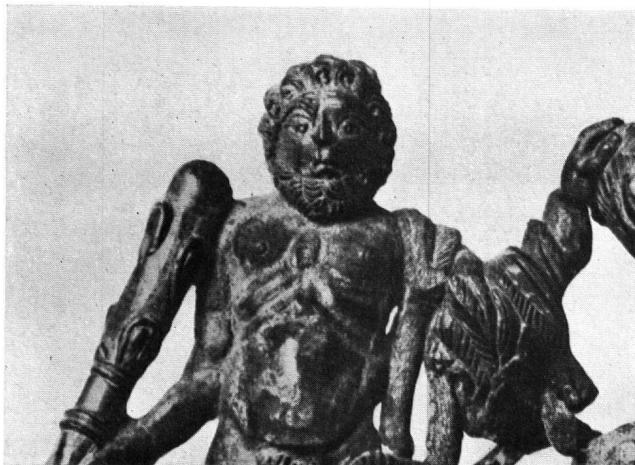


Fig. 19

Fig. 17. BUSTE D'AVENCHES. Détail de la cuirasse comprenant le gorgoneion et quelques squames —
Fig. 18. BUSTE D'AVENCHES. Détail comprenant un secteur de la face avec sourcil, front et boucles
dressées — Fig. 19. BUSTE D'AVENCHES. Détail comprenant l'œil gauche



Musée National de Bonn (Allemagne)
Fig. 20

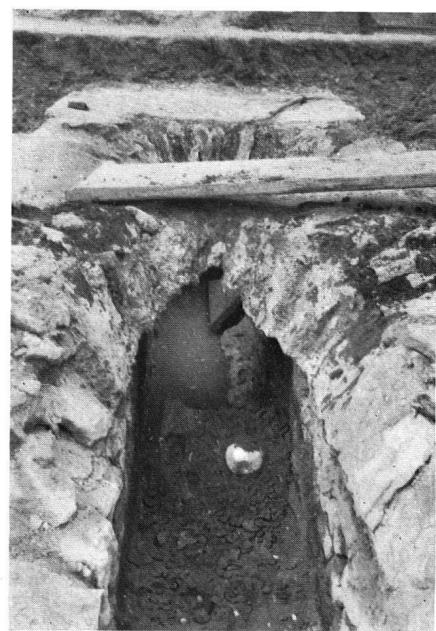
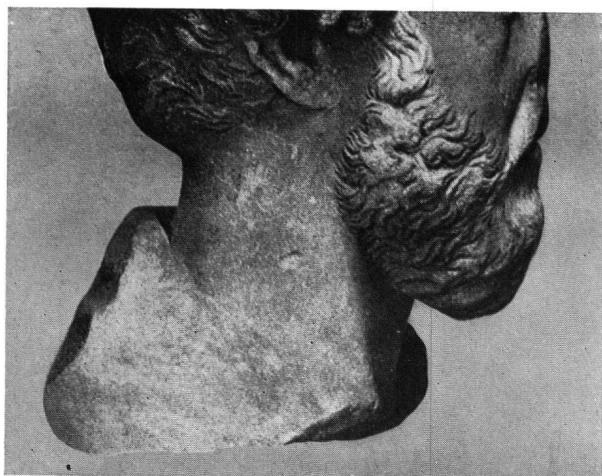


Fig. 21



Musée de Corfou
Fig. 22

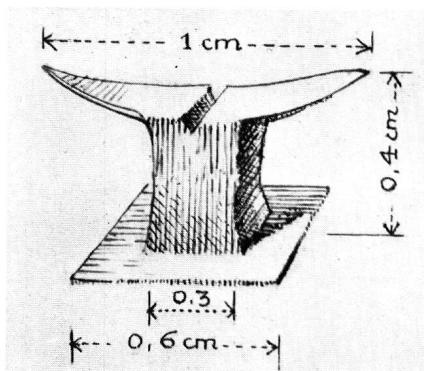
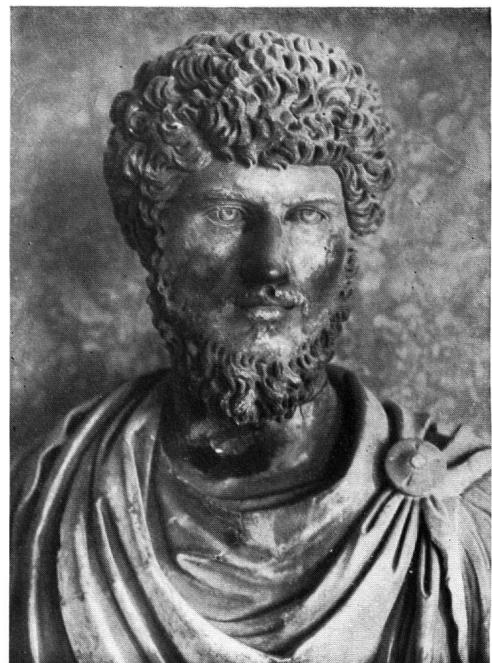


Fig. 23



Musée des Antiques de Parme

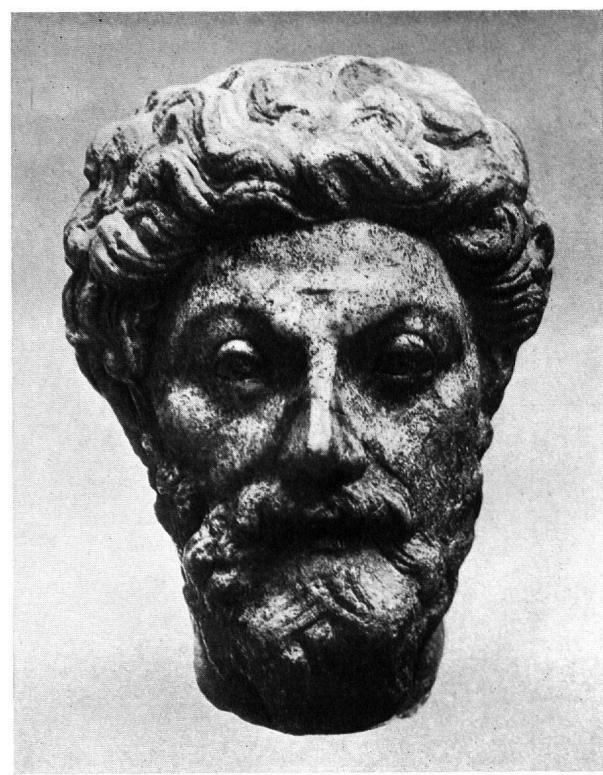
Fig. 24

Fig. 20. HERCULE, extrait d'un groupe de bronze, trouvé au fort de Deutz — Fig. 21. CANAL ANTIQUE au fond duquel fut découvert le buste d'Avenches — Fig. 22. MARC-AURÈLE, bas de visage d'après une tête en marbre — Fig. 23. RIVET EN OR, conservé sur la périphérie de la découpage du buste d'Avenches — Fig. 24. LUCIUS VERUS, portrait en marbre



Musée de Vienne

Fig. 25



Collection Sieglin

Staatliche Landes-Kunstsammlungen à Stuttgart

Fig. 26



Fig. 27

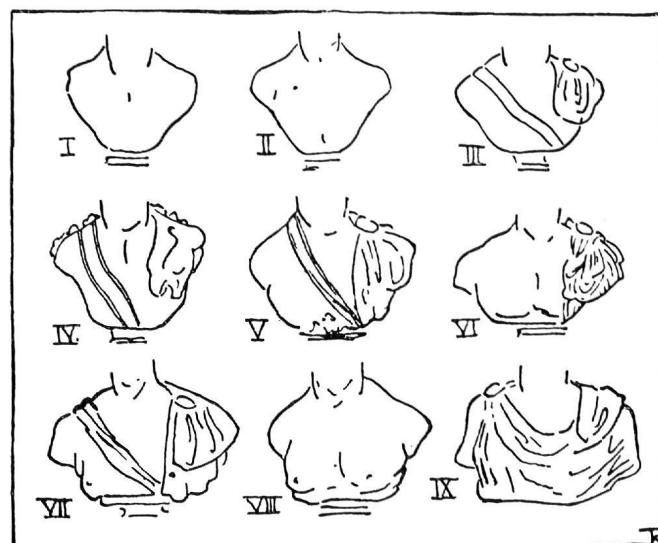
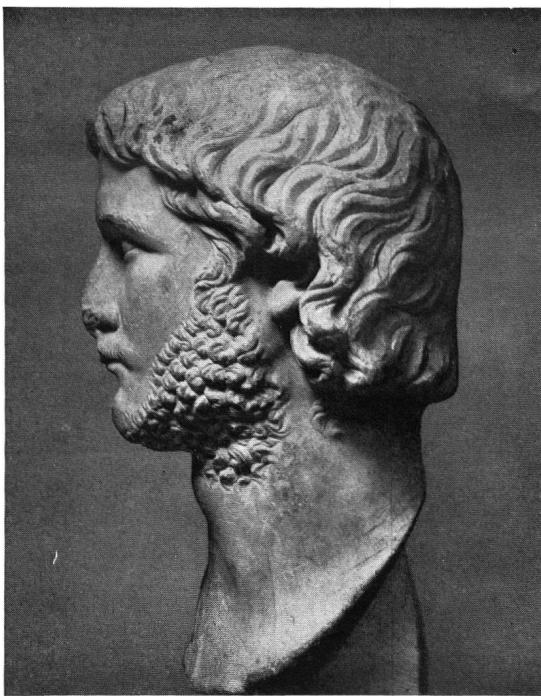


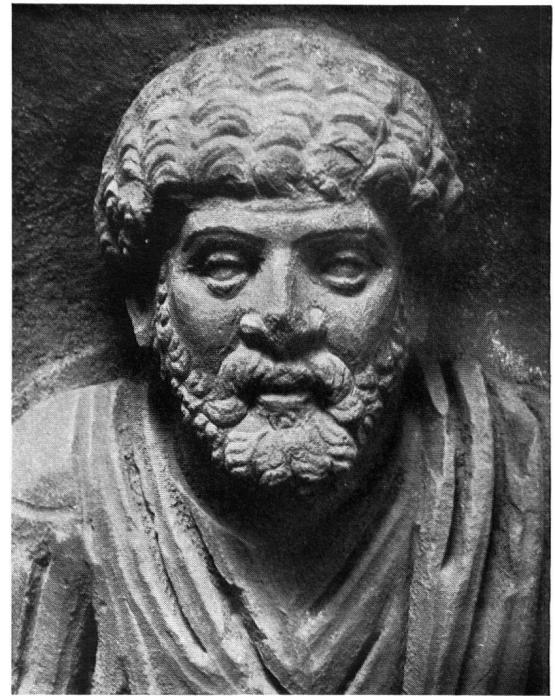
Fig. 28

Fig. 25. MARC-AURÈLE, petit buste de bronze, trouvé à Carnuntum — Fig. 26. TÊTE EN MARBRE provenant du Delta (Égypte), rapportée à Stuttgart par l'expédition E. de Sieglin — Fig. 27. MARC-AURÈLE, détail extrait du relief n° XLIX de la colonne Aurélienne de Rome — Fig. 28. TYPES DE BUSTES d'après les Mémoires de l'Institut archéol. Autrichien, 1922—24, p. 186, fig. 63



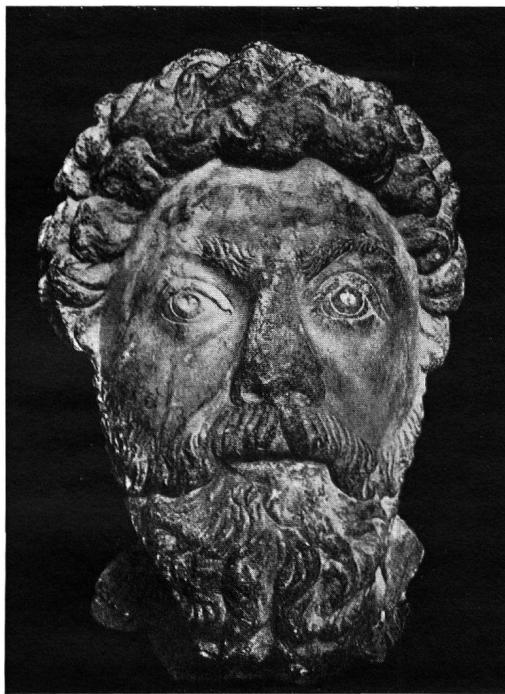
Musée National des Thermes à Rome

Fig. 29



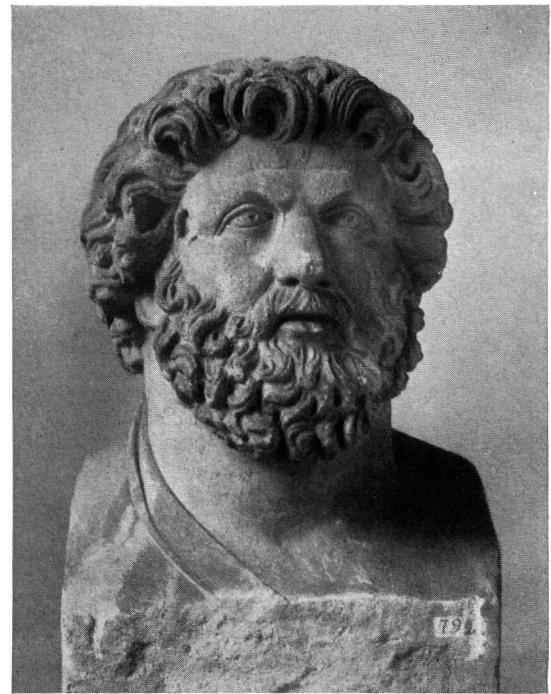
Rome, Arc de Constantin

Fig. 30



Couvent des Dominicains de Jérusalem

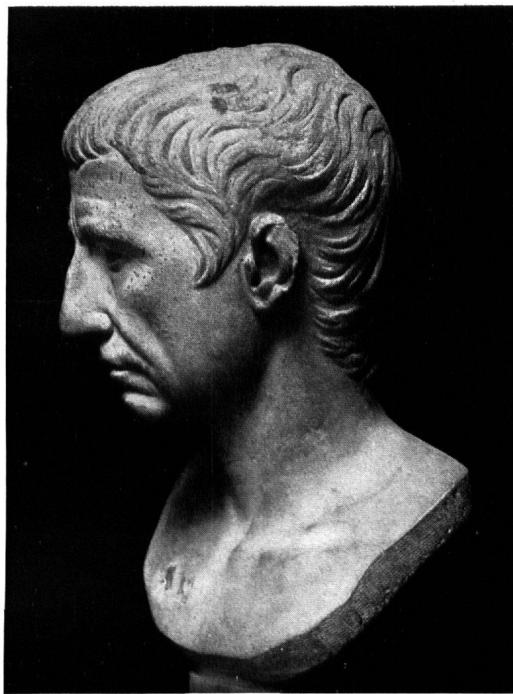
Fig. 31



Musée National Rhénan de Trèves

Fig. 32

Fig. 29. GALLIENUS, tête en marbre — Fig. 30. MARC-AURÈLE tel qu'il est représenté sur un relief de l'Arc de Constantin à Rome (L'Orange et von Gerkan, l'Arc de Constantin, p. 83) — Fig. 31. MARC-AURÈLE, tête provenant de Gerasa (Syrie) — Fig. 32. MARC-AURÈLE ? Hermès de Welschbillig en Germanie



Wilhelmsgesellschaft à Rome

Fig. 33



Prado à Madrid

Fig. 34

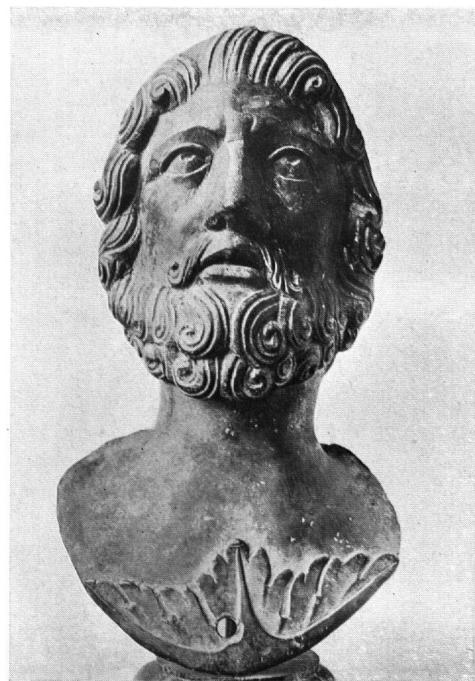


Fig. 35

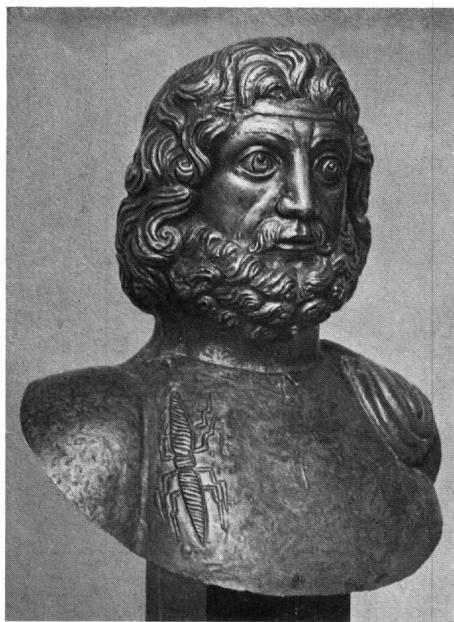
Fig. 33. PORTRAIT D'UN INCONNU — Fig. 34. TÊTE DE BARBARE, reproduite par Arndt-Bruckmann, Portraits, pl. n° 1028 — Fig. 35. TÉRENCE, buste encadré, d'après une miniature, actuellement exposée à la Bibliothèque du Vatican



Rome, Vatican, Salle des Bustes n° 383
Fig. 36



Musée du Louvre à Paris
Fig. 37



Musée d'Aoste
Fig. 38



Fig. 39

Fig. 36. CONSTANTIN II, buste en porphyre, vu de dos. (Delbrueck, Spätantike Porträts S. 137) — Fig. 37. JUPITER GAULOIS, buste de bronze — Fig. 38. JUPITER, buste en argent repoussé, trouvé au Petit-Saint-Bernard — Fig. 39. MARC-AURÈLE représenté en *imago clipeata* sur le Fronton des grands Propylées d'Eleusis