

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: 4

Artikel: L'art romain en Suisse

Autor: Deonna, W.

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-162556>

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: 17.01.2026

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

L'art romain en Suisse

PAR W. DEONNA

(PLANCHES 61—68)

Reconnaissons-le modestement. Pour cette époque, la Suisse ne nous a livré aucun chef-d'œuvre, comparable à ceux que l'on a exhumés de la capitale de l'Empire; ce ne sont presque toujours que des produits de valeur secondaire. Ce n'est du reste pas un fait spécial à notre pays; dans toutes les provinces, qu'elles soient occidentales ou orientales, l'art romain ne s'élève que rarement au-dessus du médiocre. Les œuvres supérieures ont-elles existé, disparu dans la ruine des siècles? Parmi les nouveaux venus, des gens de goût et de culture raffinés étaient assurément capables d'apprécier la beauté; mais la plupart d'entre eux, magistrats, fonctionnaires, militaires, ne devaient sans doute guère s'en soucier, pas plus que ne le font aujourd'hui les fonctionnaires et les commerçants des colonies soumises à la France ou à l'Angleterre. Quant à la population indigène, nous dirons plus loin quel en était le degré de développement artistique. Toutefois, ces monuments présentent un grand intérêt, non seulement pour l'histoire et les mœurs d'alors, mais parce qu'ils nous permettent de discerner les caractères spéciaux du style romain en Suisse.

Je voudrais, en effet, non pas les énumérer et décrire, mais prouver que cet art romain, à l'encontre de ce que l'on croit communément, n'est point homogène, et que l'on peut distinguer en lui des origines et des courants divers. Je voudrais montrer ce qu'il doit à Rome, et ce qu'il doit au pays où il s'est implanté.

I. L'ART ROMAIN D'IMPORTATION

Une première catégorie comprend les monuments reflétant les tendances artistiques qui, émanées du centre, sont communes à toutes les productions romaines et sont répandues dans toutes les provinces de l'Empire. Déjà nous en percevons la complexité, faite à la fois d'emprunts et de traits originaux.

LA GRÈCE ET ROME

Nul n'ignore la dette de Rome envers la Grèce. On a pu l'exagérer, ou au contraire la diminuer pour faire ressortir d'autant plus l'indépendance de l'art romain; elle ne peut être niée, et les Romains eux-mêmes la reconnaissaient. La Grèce a introduit dans l'histoire de l'art des principes qu'elle seule a trouvés et appliqués systématiquement, qu'elle a élaborés timidement d'abord pendant son archaïsme, pour les affirmer avec son classicisme à partir du V^e siècle avant notre ère.

Elle a fait comprendre, entre autres innovations, que le corps humain doit être le principal objet de la recherche artistique, qu'il est beau, dans ses attitudes, sa nudité, sa draperie, qu'il faut le rendre comme toutes les autres apparences de la réalité, tel qu'il apparaît à nos yeux, en vérité et en beauté, sans le déformer par des schémas préconçus, des abstractions. Elle a peuplé le monde antique de créations originales qui portent la marque de son génie, et en même temps générales, parce qu'elles sont profondément humaines, capables d'être comprises et appréciées par tous. De ses élèves, Rome est la seule qui ait compris la valeur de ce classicisme, la seule aussi qui l'ait vraiment adopté, au point de le faire sien, et elle l'a propagé dans tous les pays qu'elle a conquis.

a) Oeuvres grecques en Suisse antérieures à la conquête

Les premiers contacts, indirects, entre le Suisse et la Grèce, remontent fort haut. Par les voies du commerce, des objets industriels pénètrent dans notre pays. Le beau vase en bronze trouvé dans une tombe halstattienne de Grächwyl près de Berne, est une de ces importations, que l'on peut dater du VII^e siècle av. J. C.; il est orné d'un motif d'origine orientale, souvent répété par les artistes archaïques, la Potnia Thérôn, la divinité féconde de la nature, maîtresse des fauves. Quelques tessons de vases grecs, trouvés ça et là, attestent des relations ultérieures. Ce ne sont toutefois que des témoins isolés; l'art indigène antérieur à la conquête romaine n'est point influencé par celui de la Grèce, sinon dans de minimes détails¹⁾, surtout ornementaux, qui lui parviennent de proche en proche, souvent après de longs détours, et qui sont transformés par le tempérament local des races aux âges du bronze et du fer.

Il en est tout autrement depuis la conquête. Par elle, les indigènes apprennent à connaître les productions de l'art hellénique.

b) Oeuvres grecques importées à l'époque romaine

Les Romains ont apprécié les chefs-d'œuvre de la plastique grecque, et ils les ont transportés de Grande-Grèce, de Sicile, d'Hellade en Italie, pour orner leurs édifices, leurs places, leurs collections privées; ils en ont commandés en Grèce; ils en ont fait exécuter par des artistes grecs établis chez eux. Cette figurine de bouc en bronze, trouvée à Sierre²⁾, n'a rien de romain dans sa facture; il suffit de la comparer aux figurines vraiment romaines, plus réalistes, qui reproduisent le même motif³⁾, où les détails du pelage sont indiqués avec minutie. Ce sont ici des formes sobres et vigoureuses, sans lourdeur, où tout détail superflu est supprimé. Ces caractères sont ceux de l'art grec du V^e siècle, idéaliste, se contentant d'indications essentielles, éliminant l'accessoire. Je reconnais volontiers dans cette image un produit de la petite plastique hellénique d'alors, parvenue chez nous, non pas à cette date ancienne, mais par quelque Romain du Valais, qui en appréciait la valeur, et la considérait sans doute comme le joyau de sa collection.

c) Copies et imitations romaines d'œuvres grecques

Les Romains ont fait copier par leurs artistes les œuvres célèbres de la Grèce, et ils nous ont ainsi conservé le souvenir des originaux aujourd'hui perdus. Sans eux, que connaîtrions-nous des maîtres réputés, tels que Pythagoras de Rhégion, Myron, Polyclète, Phidias, Praxitèle? Cette

¹⁾ Ex. influence du type classique du cheval tel que l'a conçu l'art grec du Parthénon, sur une figurine en bronze d'un cheval, servant d'enseigne, de Pogny, Marne, œuvre gauloise du II—I^e siècle av. J. C., Reinach, Bronzes figurés, 285; Lantier, RA, 1939, I, 241.

²⁾ Deonna, Musée d'Art et d'Histoire, Catalogue des bronzes figurés antiques, pl. III, N° 105.

³⁾ Ibid., N° 101/2, Annemasse, Arenthon.

Athéna de bronze, trouvée à Avenches⁴⁾, s'appuie de la droite sur sa lance, est coiffée du casque dont une chouette supporte le cimier. Par les traits de son visage, par l'arrangement de sa draperie aux plis calmes et profonds, elle appartient à la seconde moitié du V^e siècle, et, copie romaine du I^{er} siècle de notre ère, elle reproduit fidèlement un prototype perdu d'un élève de Phidias, sinon de ce maître lui-même. Bien que médiocre, cette statuette en marbre d'Aphrodite, trouvée à Martigny⁵⁾, répète le type de l'Aphrodite cnidienne, créé par Praxitèle au IV^e siècle, œuvre célèbre souvent imitée, où la déesse dépose son dernier vêtement avant d'entrer dans le bain.

Nous ne pouvons pas toujours identifier les auteurs des thèmes plastiques que la Grèce hellénistique a multipliés et diversifiés. Mais nous retrouvons ceux-ci, traités par les artistes romains qui, tantôt les ont repris fidèlement, tantôt les ont modifiés ou s'en sont inspirés avec plus ou moins de liberté. L'Aphrodite de Cnide avait suscité une quantité de variantes du thème de la toilette divine: la déesse nue, debout, fait un geste pudique, tord ses cheveux, détache sa sandale, tient quelque attribut, ou, accroupie, reçoit une douche que lui verse Eros. Nos figurines de bronzes⁶⁾ en offrent divers exemples.

Que de dieux et de déesses du Panthéon romain conçus d'après des modèles grecs! Les Jupiter en bronze de Muri⁷⁾, du Grand Saint-Bernard⁸⁾, d'Auvernier⁹⁾, dérivent des Zeus créés au IV^e siècle avant notre ère, eux-mêmes inspirés du Zeus de Phidias. Neptune, petit bronze de Vevey¹⁰⁾, le coude appuyé sur son genou relevé, la main gauche tenant le trident, remonte au Poseidon du Latran, œuvre du IV^e siècle av. J. C. La Victoire romaine¹¹⁾ est la descendante directe de la Niké de Paonios de Mendé, vers 420 av. J. C. La sculpture en pierre offre les mêmes témoignages: la tête de Jupiter trouvée à Nyon¹²⁾ relève aussi, quoique dégénérée, des Zeus grecs du IV^e siècle. La série de ces imitations et dérivations est abondante et ces quelques exemples suffisent à l'illustrer.

d) Thèmes orientaux

Avec Rome pénètre aussi l'Orient, ses dieux et leurs cultes, aux rites mystiques et passionnés, qui avaient déjà envahi la Grèce hellénistique, et dont l'action se fait sentir plus forte encore dans l'Empire, englobant Orientaux et Occidentaux. La Suisse les reçoit, elle aussi. Ce sont les cultes: égyptien d'Isis, n'a-t-on pas trouvé à Vidy un sistre en bronze?¹³⁾; asiatiques de Cybèle, de Sabazios, auquel appartiennent des mains votives en bronze, surchargés de détails symboliques, et dont l'exemplaire d'Avenches est le plus typique¹⁴⁾; d'Attis, dieu de la végétation éternellement mourante et renaissante, qui devient une figure funéraire, et que l'on aperçoit encastré au sommet de la tour dite de César à Nyon¹⁵⁾. Ce sont d'autres thèmes encore. Mais, à part certains détails qui révèlent leur origine, ils revêtent les formes plastiques que l'art gréco-romain leur a données partout.

⁴⁾ ASAK, 1917, pl. XI.

⁵⁾ Karthotek zur Ur- und Frühgeschichte der Schweiz, V, No. 40.

⁶⁾ Aphrodite debout de Poliez-Pittet, bronze, ASAK, 1919, pl. XII; de Courtamens, détachant sa sandale, ASAK, 1919, 31, fig. 5.

⁷⁾ ASAK, 1913, 30, fig. 4.

⁸⁾ ASAK, 1909, pl. XVII.

⁹⁾ Musée neuchâtelois, 1926, 40 sq., pl.; Staehelin, fig. 96.

¹⁰⁾ ASAK, 1919, 157, fig. 1; Staehelin, fig. 140.

¹¹⁾ Bronzes d'Yvonand, Vie, juillet-août, 1938, fig.; d'Avenches, Dunant, Guide illustré, pl. X, 5; ASAK, 1917, pl. VIII.

¹²⁾ Vie, 1938, n° spécial, non paginé, fig. 5.

¹³⁾ Ibid., fig.

¹⁴⁾ Dunant, Guide illustré, 66, pl. X, 6.

¹⁵⁾ ASAK, 1924, 208, fig. 1.

e) Les types proprement romains

Le génie romain et ses caractères propres s'expriment avec plus d'originalité dans nombre d'autres.

Il le fait par le choix des sujets, qui glorifient Rome, son histoire légendaire ou réelle, son peuple et ses mœurs. Comme une sorte de blason, le relief d'Avenches, où la louve nourrit les jumeaux Rémus et Romulus, rappelle ses origines¹⁶). Les images des empereurs — nous ne citons ici que le buste en or de Marc-Aurèle, d'Avenches¹⁷), et le missorium en argent de Valentinien, au Musée de Genève¹⁸) — évoquent ceux qui ont assuré la fortune de l'Empire, avec l'aide des dieux. Parmi ces derniers, à côté de ceux qui ont revêtu des apparences hellénistiques, il en est d'aspect plus spécifiquement national, Silvain, les petites divinités domestiques que sont les Lares dansants. Nous participons aux actes de leur culte, et nous suivons le prêtre vêtu de la toge et voilé selon l'usage, qui conduit le bœuf au sacrifice¹⁹). Nous assistons dans les amphithéâtres aux combats des gladiateurs²⁰), aux courses des chars²¹), et dans les théâtres nous applaudissons les acteurs comiques²²) et tragiques²³).

C'est dans ces monuments que se manifeste le véritable esprit romain. Pour lui, l'art doit servir l'Etat, en exalter la puissance, en exprimer les besoins. Il est une nécessité nationale, plus qu'il n'a pour fonction d'émouvoir et de charmer les yeux par des formes pures et de belles lignes. Ce caractère utilitaire s'exprime dans des scènes d'histoire, dans la représentation des actes du culte, dans celle des citoyens civils, militaires ou religieux²⁴), de l'empereur au simple artisan, qui accomplissent leurs fonctions, élevées ou humbles, pour le plus grand bien de l'état auquel tous collaborent. Réaliste dans ses thèmes, l'art romain l'est aussi dans leur exécution. Ses portraits, où il excelle, sont plus précis, plus individuels que ceux de la Grèce, qui toujours les idéalise quelque peu²⁵). Il aime la précision du costume, les détails exacts de l'armement, des instruments de métiers. Et quand il représente des animaux, il ne les synthétise pas comme le faisait l'auteur du bouc de Sierre, il en donne l'image la plus exacte, sans négliger les poils de sa fourrure²⁶). Ces traits s'expriment dans une série d'œuvres sorties de notre sol, tantôt avec force et netteté, et celles-ci sont vraiment romaines, tantôt plus ou moins atténuées par l'influence de la tradition hellénique.

II. LA ROMANISATION DE LA SUISSE ET LA PERSISTANCE DES TRADITIONS INDIGÈNES

Que devient la population indigène, descendante de celles, qui, paléolithiques, néolithiques, de l'âge du bronze, du premier et du second âge du fer, s'étaient succédé sur notre sol pendant des

¹⁶) Dunant, Guide illustré, pl. I; Espérandieu, Recueil, VII, N° 5431.

¹⁷) Revue suisse d'art et d'arch., II, 1940, 69.

¹⁸) ASAK, 1920, 18, 92.

¹⁹) Bronze de Vidy, ASAK, 1913, pl. IV.

²⁰) Manche de couteau en ivoire, Avenches, ASAK, 1903/4, pl. V; relief d'Aubonne, ibid., 1904/5, pl. I.

²¹) Fresque d'Augst, Gantner, Hist. de l'art en Suisse, fig. 2.

²²) Masque comique, ivoire, Avenches, Dunant, 54 pl. X. 3.

²³) Statuette, bronze, Avenches, Dunant, 62, pl. X, 2.

²⁴) Ex. soldats, relief d'un monument funéraire, de Bâle, Staehelin, fig. 104; ASAK, VII, 1892—1895, pl. XXXIX—XL.

²⁵) Tête en marbre, provenant de Soleure (provenance incertaine), portrait d'un homme barbu, II^e siècle après J. C., ASAK, VIII, 1906.

²⁶) Chien en bronze de Sierre, Genève, Deonna, Catal. des bronzes figurés antiques, pl. III, N° 108.

milliers d'années ? Les Celtes de la dernière période, celle de la Tène, avaient développé depuis 500 environ avant notre ère une civilisation originale, qui était entrée de bonne heure en contact avec celles de l'Etrurie et de Rome, avaient reçu d'elles des marchandises, et par celles-ci certaines influences. Ces échanges s'étaient multipliés dans les temps qui précédaient immédiatement la conquête. Mais maintenant, c'est une civilisation entière qui est imposée par le vainqueur et qui supprime l'ancienne. Comment nos ancêtres se comportent-ils vis-à-vis d'elle ?

Beaucoup l'acceptent. Ils latinisent leurs noms; sur la plus ancienne inscription de Genève, datée de l'an 8 av. J. C., Trouceteius Vepus porte un nom entièrement celtique à consonnance latine, mais son fils le romanise partiellement en Publius Decius Esunertus²⁷). Ils adoptent les mœurs, les constructions et l'art de Rome. Plusieurs artistes qui nous ont laissé des œuvres d'apparence entièrement gréco-romaine ou romaine, figurines de bronze, sculptures de pierre, ne sont assurément pas de vrais Romains, mais leurs élèves dociles, qui ont assimilé le style nouveau, sans que leur main ne révèle leur origine.

La conquête a-t-elle toutefois étouffé les traditions, les usages, les pensées indigènes et leur expression matérielle ? En parlant de l'hellénisation et de la romanisation du monde antique, on se contente souvent de vues trop absolues et trop simplistes, et l'on semble admettre qu'une civilisation ait anéanti une autre, sans que rien ne subsiste de cette dernière.

De bonne heure, mais surtout après les conquêtes d'Alexandre en Asie, la Grèce a répandu au dehors les bienfaits de l'hellénisme, et d'un art dont les principes étaient tout différents. Mais dans cet Orient, dont les civilisations avaient précédé la sienne de milliers d'années, dans cet Orient toujours traditionaliste, aux usages et aux modes de penser si différents, l'hellénisation n'a jamais été que superficielle, n'a jamais atteint que les classes sociales supérieures, sans transformer le peuple. Et quand la pensée et l'art grec se furent affaiblis, à mesure que l'on descend le cours du temps, les traditions indigènes, qui s'étaient toujours exprimées dans les produits locaux, reprennent plus fortes, au point d'altérer l'hellénisme lui-même, de le vaincre, et de restaurer partout la vieille mentalité orientale et ses modes d'expression, qui triomphent à la fin du paganisme.

Il en est de même pour la romanisation. Rome fait bénéficier de sa culture les peuples qu'elle a conquis, ceux de l'Orient et de l'Occident barbare. Elle continue et étend l'œuvre civilisatrice de la Grèce. Mais, comme celle-ci, elle rencontre partout des résistances plus ou moins conscientes, plus ou moins évidentes, des persistances d'un passé national.

On ne peut imposer d'une façon absolue à un peuple une conception nouvelle de l'existence, des modes nouveaux de pensée et de travail. Ces transformations, quand elles émanent d'une culture supérieure, sont volontiers acceptées par les classes élevées de la société, mais les classes populaires, toujours plus routinières et traditionalistes, maintiennent malgré tout leurs usages, et surtout dans les régions écartées des centres, dans les campagnes, dans les montagnes. Aujourd'hui même, l'art et l'industrie populaires de la Suisse conservent des formes matérielles qui remontent aux temps préhistoriques — Rutimeyer en a donné maint exemple, — d'autres qui sont celtiques, romaines, ou du haut moyen âge. Ces coffres et coffrets rustiques en bois, que l'on sculpte depuis des siècles dans le Valais et les Grisons, continuent, par leurs formes, et le décor de leurs rosaces, les chasses des premiers siècles chrétiens, elles-mêmes inspirées des ossuaires syriens, qui à leur tour dérivent de prototypes et de motifs bien plus anciens.

Sur les inscriptions romaines, que de noms propres sont celtiques ! J'ai rappelé ceux de Trouceteius Vepus et de son fils P. Decius Esunertus; voici, sur les seules inscriptions de Genève, Atismaria, épouse de l'édile Gaius Arsius Marcianus; une autre femme, Sevva; Marcus Aufustius

²⁷) Deonna, Pierres sculptées, N° 91.

Catuso; sur celle de Vidy, Vanatactus, etc.²⁸⁾. Que de localités conservent encore aujourd'hui leurs vieux noms gaulois, Genève, Avenches, Lausanne! Les dieux romains ont-ils supplanté complètement les dieux indigènes? Non, ceux-ci subsistent à côté des premiers avec leurs noms typiques, Genava, Aventia, Naria, Artio, Epona, les Suleviae, les Lugoves, Mars Caturix. On pourrait aisément multiplier de tels exemples.

Des temples romains s'élèvent, mais, à côté d'eux, et surtout dans les localités retirées, des temples et des chapelles gallo-romaines maintiennent des types de construction celtique.

III. L'ART ROMAIN INDIGÈNE

Il serait donc étonnant que l'art de la Suisse d'alors soit aussi purement romain que celui de la métropole, et que l'on ne puisse déceler en lui des modalités locales.

f) Divinités celtiques d'aspect entièrement romain

Même sous des aspects entièrement nouveaux, persistent des pensées indigènes. Telle image nous paraît être celle d'une divinité romaine, en réalité celle-ci recouvre une divinité celtique. Cette jeune femme drapée (fig. 2) pourrait être une déesse ou une prêtresse du culte latin, si la base de la figurine en bronze ne la désignait pas comme la déesse Naria²⁹⁾. Quand l'œuvre n'est point accompagnée d'une inscription qui l'explique, comment l'interpréter? Un Jupiter, un Mercure, un Hercule, peuvent être les dieux gaulois de nature analogues. Neptune n'est pas seulement le dieu de la mer, il est ici celui des fleuves, des lacs³⁰⁾. Cette identification explique l'abondance de certains types, ceux de Jupiter, de Mercure, d'Hercule, qui répondent sous leur forme romaine aux vieilles divinités indigènes, jadis conçues sous d'autres apparences, et maintenant anthropomorphisées.

g) Divinités celtiques, d'aspect romain, avec attributs indigènes

Dans d'autres monuments, l'élément gaulois s'affirme par quelque détail, attribut, accessoire. Epona, la déesse des chevaux, en est entourée³¹⁾. Artio, la déesse ourse, a revêtu la forme humaine d'une sorte de Cérès, mais elle est accompagnée de l'animal qu'elle était jadis, dans le curieux groupe en bronze de Muri, qui explique la vénération des Bernois pour l'animal dont leur ville porte le nom, et leurs armoiries l'image³²⁾. Le taureau à trois cornes est un dieu celtique, dont la tête en bronze de Sion, reste d'un groupe mutilé, est un magnifique exemple³³⁾. Le Jupiter gaulois, Sucellus, porte le costume de son pays, et ses attributs typiques, le maillet du tonnerre, le pot à bière. Regardez la statuette de Viège au Musée de Genève (fig. 1): la tête aux traits purs et idéalisés (fig. 13) est celle d'un Zeus hellénique ou d'un Jupiter romain, mais le vêtement et les attributs sont indigènes³⁴⁾.

La tête en bronze de Prilly³⁵⁾, au musée de Berne, est avec celle de Sion un des rares spécimens de la grande plastique en bronze d'alors, et elle compte aussi parmi les œuvres les plus réussies de cette période. L'artiste qui l'a modelée était habile, il avait su s'assimiler les procédés de la technique romaine, toutefois quelques détails, en particulier la disposition de la chevelure en arc de

²⁸⁾ Stachelin, 424/5, ex.

²⁹⁾ Ibid., fig. 121.

³⁰⁾ Neptune de Vevey; inscription de Vidy, etc. Genava, XVI, 1938, 164.

³¹⁾ Relief de Seegräben, Zürich, Stachelin, fig. 123; Espérandieu, Recueil, VII, N° 5445.

³²⁾ Stachelin, fig. 120.

³³⁾ ASAK, 1909, pl. XVI.

³⁴⁾ Deonna, Cat. des bronzes figurés, N° 4, pl. I.

³⁵⁾ ASAK, 1913, 33, N° 18, pl. V/VI.

cercle sur le front et en mèches régulières, appartient à l'art local, et les traits du visage, un peu rudes et sombres, ne sont pas ceux d'un Romain, mais d'un chef helvète.

h) Types de facture indigène

Voici maintenant une catégorie de monuments où ces caractères ne se révèlent plus seulement par des noms ou des détails qui ne sont pas romains, mais par la facture même de l'œuvre. Ce n'est par leur beauté qui nous attire; ils sont médiocres, et souvent plus que médiocres, barbares. Mais nous ne devons pas nous contenter de cette appréciation dédaigneuse et les juger avec les règles de l'esthétique grecque ou romaine. Ils imitent certes des motifs classiques, mais ils les traitent dans un tout autre esprit que celui du classicisme imposé par Rome. Pour bien les comprendre, nous devons au préalable savoir quels étaient les traits distinctifs de l'art préromain en nos contrées.

IV. L'ART PRÉROMAIN EN SUISSE ET SA PERSISTANCE

A L'ÉPOQUE ROMAINE

LES CARACTÈRES DE L'ART PRÉROMAIN

Du néolithique à la fin de la période de la Tène, de nombreux siècles voient passer maintes populations. Leur art s'exprime en des apparences qui varient suivant les temps, mais qui présentent toujours certains traits communs. Ce sont principalement les suivants:

a) absence de la plastique en ronde bosse; pas de statues, tout au plus quelques rares figurines d'argile et de métal; absence de la plastique monumentale en relief.

b) art, qui couvre des surfaces, celles des objets industriels, vases, armes, objets mobiliers, avec des motifs conçus, non en volume, mais à deux dimensions seulement.

c) Intérêt minime, sinon inexistant, pour les êtres vivants, végétal, animal, homme; tout au plus parfois quelques végétaux ornementaux, quelques animaux symboliques ou talismaniques, quelques figures humaines.

d) Aucun respect de leur intégrité et de leurs formes réelles; le corps humain est le plus souvent dépecé, réduit à des masques décoratifs.

e) Un art ornemental et décoratif, non pas narratif comme ceux de l'Orient, de la Grèce et de Rome, qui, par des scènes figurées, racontent les mythes, les exploits des hommes.

f) Prédilection pour les motifs géométriques qui, dès les temps néolithiques, couvrent les vases et les objets de bronze de tracés rectilignes, dents de loup, damiers, zigzags, ou curvilignes, ondulations, cercles. De ce décor curviligne, l'ornementation de la Tène tire des effets souvent fort heureux.

g) Schématisation, géométrisation des formes, inertes ou vivantes, c'est-à-dire réduction de leur complexité à des tracés géométriques et réguliers.

h) Transformation ornementale des formes, mêmes vivantes: tel cheval de la Tène développe ses pattes en tentacules, sa crinière en palmettes; telle tête humaine altère sa chevelure en S talismaniques.

En résumé, un art qui ne demande pas ses modèles à la vie, sinon quelques-uns très limités; qui lui préfère les créations subjectives de l'imagination décorative; qui impose celles-ci à la réalité, pour la déformer, la styliser, l'altérer en ornements. Un art d'abstraction, de schémas mentaux projetés sur la réalité³⁶).

³⁶) Comme le dit en quelques mots M. Lantier: « Cette impuissance à reproduire la forme vivante, qui est l'un des caractères dominant de l'art des Celtes, cette phobie du réel, qui contraste avec le goût presque désordonné de l'ornement, dans un monde épris de conventionnalisme géométrique, est l'un des phénomènes les plus caractéristiques de l'art au second âge du fer. » Rev. arch., 1939, I, 243.

LA CONCEPTION CLASSIQUE

Une telle conception s'oppose radicalement à celle du classicisme de la Grèce, que Rome a adopté. Le corps vivant, surtout celui de l'homme, est le principal objet de l'art; il est traduit en des formes plastiques, par la ronde bosse des statues et des figurines, par le relief qui tend au volume. L'art est moins ornemental que narratif, descriptif; par le moyen du corps humain, on figure les dieux et les humains, on raconte leurs actions. On respecte ce corps, on ne l'altère pas en combinaisons irréelles. Débarrassé des schémas abstraits, des déformations décoratives, l'artiste classique veut rendre la réalité telle qu'elle est, telle qu'il la voit, avec vérité; les seules modifications qu'il y apporte sont celles que lui dicte son sens esthétique, pour l'idéaliser, l'ennobler. Ils'inspire de la réalité et non de ses propres rêves; à la vision mentale, il substitue la vision optique; à l'abstraction, l'imitation.

LES ARTISANS INDIGÈNES ET LES MOTIFS CLASSIQUES

En apportant sa civilisation dans notre pays, Rome y apportait aussi ses modèles conçus selon les principes classiques; sa ronde bosse, ses statues et statuettes, ses reliefs monumentaux, auxquels les artisans indigènes n'étaient pas habitués; la représentation de la forme humaine, qu'ils avaient méconnue pendant des siècles; son interprétation exacte, alors qu'ils l'avaient schématisée. Obligés de s'adapter à une conception artistique qui n'était pas la leur, à pratiquer des techniques auxquelles ils n'étaient pas préparés, à admirer ce qu'ils avaient dédaigné, comment allaient-ils tailler et fondre ces images, nouvelles pour eux?

Quelques-uns, nous l'avons dit, on pu s'assimiler ces procédés classiques. Mais d'autres ne l'ont fait qu'imparfaitement, n'ont pu se défaire de leurs anciennes habitudes, spirituelles et manuelles, et ils ont créé des œuvres mixtes, où s'unissent les éléments classiques et non classiques. Il manquait du reste à la plupart de ces indigènes le sens esthétique qui fut toujours secondaire en ces contrées, et partout hors de la Grèce et de Rome, c'est-à-dire hors du classicisme, ce sens qui transforme l'œuvre utile en œuvre de beauté, dont l'émotion est ressentie par l'artiste qui la crée et par le spectateur qui la contemple. Il leur manquait aussi l'habileté technique, car la plupart n'étaient que d'humbles artisans, dont l'inexpérience était aggravée par leur ignorance des procédés qu'ils devaient appliquer. Aussi l'art romain indigène nous présente-t-il une série d'œuvres qui s'échelonnent de la réussite approximative à la grossière naïveté. Mais en toutes apparaissent des traits non classiques, que j'ai étudiés en détail ailleurs³⁷⁾.

EXEMPLES DE DÉFORMATIONS DE THÈMES CLASSIQUES

Il est intéressant de remarquer les différences que peut présenter le même motif, quand il est traité par un artiste romain, ou par un artiste indigène.

La frontalité

La plastique hellénistique avait popularisé celui de l'Aphrodite nue, qui fait un geste de pudeur à l'imitation de celle de Praxitèle, ou porte la main à sa chevelure (fig. 7). La déesse a une attitude aisée,

³⁷⁾ La persistance des caractères indigènes dans l'art de la Suisse romaine, Genava, XII, 1934, 91; Bronzes gallo-romains de style indigène, *ibid.*, XV, 1937, 80; cf. Gantner, *Hist. de l'art en Suisse*, 9, 15; Lantier, *Petits bronzes figurés du Musée d'Art et d'Histoire de Genève*, Genava, XIV, 1936, 88; d'une façon générale dans l'art gallo-romain, Lantier, *Rev. arch.*, 1939, I, 243, note 2, référ.

le poids de son corps porte sur une jambe, l'autre est fléchie, les mouvements des bras sont souples : ce sont les poses mêmes de la vie. Ce thème, avec les mêmes gestes, est traité dans une applique en bronze de Sierre³⁸⁾ (fig. 9). Mais la tête regarde droit devant elle; le corps, raidi, a retrouvé la vieille frontalité primitive, qui avait persisté dans tous les arts, hors celui de la Grèce, quand celle-ci, devenue classique, avait rejeté cette convention, cette frontalité qui impose au corps vivant une rigoureuse symétrie, de part et d'autre d'un axe vertical passant en son milieu. Et les boucles de la chevelure se confondent avec les pans de la draperie en une même stylisation ornementale.

Dans la seconde moitié du V^e siècle, Pænios de Mendé avait donné à la déesse de la victoire, Niké, son type définitif, sans cesse imité depuis, en particulier par les Victoires romaines. Combien vivante celle-ci (fig. 5), qui s'abat du ciel sur la terre dans l'envol de ses draperies profondément fouillées, flottant au vent! L'artiste local l'a parfois reproduite assez exactement, malgré quelques gaucheries, par exemple dans ce petit bronze d'Avenches³⁹⁾ (fig. 6). Mais celui à qui nous devons la statuette de Vindonissa⁴⁰⁾ (fig. 4), en a fait une poupée inerte, au corps frontal comme celui de l'Aphrodite de Sierre, aux gestes symétriques des bras, aux pans du vêtement qui s'écartent identiques de chaque côté, sans rien de la fougue d'une vraie draperie dérangée par le vent. Les plis ont perdu tout modelé et toute diversité, ce ne sont que des traits incisés et parallèles.

Nous saisissons ici l'incapacité de l'art indigène à traduire les formes complexes et souples de la vie, sa tendance à les ramener à des schémas géométriques et réguliers. Cette raideur qui ankylose le corps, nous la retrouvons dans bien d'autres monuments⁴¹⁾, quand bien même elle ne va pas jusqu'à l'absolue frontalité: voyez le Sucellus d'Augst (fig. 3), au corps bizarrement déjeté de côté⁴²⁾, ou tel Hercule d'Avenches⁴³⁾.

Le mouvement

L'art grec avait le premier, dès le VI^e siècle avant notre ère, doté la ronde bosse du mouvement violent, alors qu'elle demeure ailleurs figée dans le repos; il avait d'abord soumis le corps agissant aux déformations universelles qui, pour éviter la troisième dimension, raccordent un torse de face sur des jambes de profil. Mais il l'avait libéré de ces conventions par le classicisme, comme il avait libéré de la frontalité la statue au repos, et l'être avait pu dès lors se tourner en tous sens dans l'espace, comme l'exige le sujet représenté. Voici que reparaissent ces vieux schémas, dans nos figurines d'Hercule qui s'avance rapidement de côté, levant sa massue du bras droit⁴⁴⁾; le torse est presque de face sur les jambes de profil, et, toujours pour éviter le volume et ne point sortir des deux dimensions, le bras levé est écarté de côté, ramené dans le plan frontal (fig. 10, 12). Tout en mouvement qu'ils soient, ces personnages paraissent immobiles; ce n'est pas tant l'action véritable que l'on représente, que l'idée de cette action. Et l'auteur de la statuette de Vindonissa (fig. 4), citée plus haut, n'a-t-il même pas refusé tout mouvement à sa Victoire, à cette déesse pourtant saisie dans l'instantané de son vol?

³⁸⁾ ASAK, 1909, 221, fig. 1/2.

³⁹⁾ ASAK, 1917, pl. VIII.

⁴⁰⁾ ASAK, 1930, 6, fig. 3.

⁴¹⁾ Ex. Mercure, relief de Vindonissa, Staehelin, fig. 135.

⁴²⁾ ASAK, 1924, pl. X; Staehelin, fig. 134.

⁴³⁾ Musée de Genève, C 434, Deonna, Catal. bronzes figurés, 16, N° 24.

⁴⁴⁾ Ex. bronzes d'Avenches, Musée de Genève, C 433, *ibid.*, N° 13, C 435, *ibid.*, N° 14, Genava, XIV, 1936, pl. IV, 4. — de Vaud, C 1208, *ibid.*, N° 9; Genava, XIV, 1936, pl. IV, 6; C 1296, *ibid.*, N° 16. — d'Auvernier, *ibid.*, N° 17; Genava, XIV, 1936, pl. IV, 7.

Construction morphologique

Quelle maladresse dans la construction de ce corps humain dont les organes sont souvent disproportionnés les uns par rapport aux autres: têtes trop grosses, cou trop long, œil et main énormes! Combien rudimentaire la connaissance anatomique, dont l'artisan ne se préoccupe nullement, parce qu'elle ne l'intéresse pas, alors qu'elle avait été traitée avec une scrupuleuse exactitude et précision par ses confrères de la Grèce et de Rome! Les cous, les bras, sont des cylindres sans articulation ou mollement incurvés; le torse ne présente que de rares indications anatomiques, et souvent erronées; il est même laissé entièrement lisse⁴⁵⁾. Les transitions d'un plan à l'autre sont très défectueuses; ils se raccordent parfois comme les téguments d'une carapace, sont cernés par des lignes dures⁴⁶⁾.

Incisions remplaçant le modelé

On remplace le plus souvent le modelé véritable par des incisions, qui indiquent le nombril, les seins, les yeux, les mèches de la chevelure. Ceci est surtout très net dans la draperie (fig. 4), dont les plis ont perdu toute épaisseur et profondeur et ne sont plus que des sillons, analogues à ceux que traçait l'artiste grec de l'archaïsme, et que tracent tous les artistes non classiques⁴⁷⁾.

Esprit de régularité, de géométrie et de symétrie

La régularité et la symétrie triomphent ailleurs encore que dans la frontalité des attitudes. Les têtes deviennent des triangles⁴⁸⁾; l'œil est une amande, un cercle, un triangle; le nez, une barre verticale, un trapèze; l'arcade sourcilière, un arc régulier qui forme avec le nez une sorte de T⁴⁹⁾; la chevelure est arrêtée net sur le front en arc de cercle⁵⁰⁾; la bouche est un trait horizontal⁵¹⁾, dépourvue de lèvres ou avec des lèvres sans modèle, ou encore un arc incurvé en bas. Les plis de la draperie sont des lignes droites parallèles⁵²⁾; les cheveux, des lignes qui divergent régulièrement⁵³⁾; le nombril, les seins, même les boucles des cheveux, deviennent des cercles ponctués⁵⁴⁾.

Transformation ornementale

La vieille tendance à l'altération ornementale, qui mue les formes les unes dans les autres, reparait⁵⁵⁾; la peau de lion d'Hercule devient une corne d'abondance ou une volute⁵⁶⁾; les boucles de la chevelure, des pastillages, des caramels, des tire-bouchons, des cercles ponctués⁵⁷⁾. Et, comme jadis, l'on fait jaillir une palmette d'une tête humaine⁵⁸⁾.

⁴⁵⁾ Ex. statuette d'Hercule, Musée de Genève, C 1296, Vaud.

⁴⁶⁾ Ex. statuette d'Hercule, Musée de Genève, C 1296, Vaud.

⁴⁷⁾ Genova, XV, 1937, 82, N° 16.

⁴⁸⁾ Cippes funéraires de Sevva, briques de Versoix, musée de Genève, Genova, XV, 1937, pl. II, 2, 6.

⁴⁹⁾ Ibid., 82, N° 7, 8.

⁵⁰⁾ Ibid., N° 1, 9.

⁵¹⁾ Ibid., N° 13.

⁵²⁾ Sucellus d'Augst, Victoire de Vindonissa, voir plus haut.

⁵³⁾ Genova, XV, 1937, 82, N° 10, pl. II, 3.

⁵⁴⁾ Ibid., N° 17.

⁵⁵⁾ Ibid., N° 17.

⁵⁶⁾ Bronze, Hercule, Tour de Langin, Musée de Genève, C 210, Deonna, Catal. bronzes figurés, N° 23; Genova, XIV, 1936, 90, pl. IV, 5; Genova, C 361, ibid., N° 22.

⁵⁷⁾ Genova, XV, 1937, 82, N° 11; pl. II, 5, tête de Martigny; 7, Silène.

⁵⁸⁾ Brique de Versoix, ibid., pl. II, 2.

Regardons les têtes (fig. 11, 14—18). Elles sont très caractéristiques dans leur hideur et leur barbarie⁵⁹), et elles nous permettent de reconnaître au premier coup d'œil si l'œuvre est indigène ou non. Nous retrouvons en elles la plupart des traits que nous avons signalés, et d'autres encore: faible développement postérieur du crâne⁶⁰); régularisation géométrique en sphère, triangle; arcade sourcilière en T; bord de la chevelure en arc de cercle et cheveux stylisés; yeux énormes, à fleur de tête; bouche petite, en coup de sabre. Aucun désir d'animer la physionomie, aucune recherche d'expression. Celle que l'on croit discerner est illusoire et résulte de l'assemblage fortuit des traits, surtout des directions des yeux et de la bouche, aux coins volontiers abaissés, ce qui donne un aspect farouche et sombre. Toutefois, comme nous retrouvons celle-ci sur des œuvres plus habiles, où elle peut être voulue, caractériserait-elle le type physique de nos ancêtres gaulois, à qui l'art hellénistique et gréco-romain l'a aussi donné dans ses belles créations de Gaulois et d'autres Barbares?

V. CONCLUSION

CLASSICISME ET PRIMITIVISME

Nous possédons donc suffisamment de critères de style pour différencier dans la production romaine de la Suisse les courants que nous avons signalés, hellénique, gréco-romain, romain proprement dit, romain indigène, et pour en répartir les monuments dans les catégories indiquées plus haut. Mais ces divergences se ramènent à deux fondamentales, à deux conceptions opposées de l'art, de ses buts et de ses moyens: d'une part celle de la Grèce et de Rome, d'autre part, celle des autres pays antiques, quels qu'ils soient, malgré leurs modalités locales, et c'est pourquoi les produits de l'art romain trouvés en Suisse offrent tant de ressemblances avec ceux des autres arts provinciaux de diverses époques; d'une part le classicisme, de l'autre, ce que j'ai appelé le primitivisme.

Primitivisme, universel et éternel, parce qu'il est instinctif, et classicisme, d'acquisition récente, ont engagé la lutte dans l'antiquité. Le classicisme triomphe momentanément avec l'hellénisation et la romanisation du monde; le primitivisme cependant demeure partout, d'une façon sourde ou affirmée. Sa persistance, que nous venons de noter dans l'art figuré de la Suisse romaine, nous pourrions la relever aussi dans les produits de l'art industriel, céramique, objets de métal, qui maintiennent jusqu'au moyen âge des techniques et des décors remontant aux âges de la Tène, du bronze et plus haut encore⁶¹).

Quand, après ses siècles d'expansion, de force et de splendeur, l'Empire romain est épuisé, se replie sur lui-même devant la menace grandissante des Barbares qu'il a admis en lui, dans ses cadres militaires, administratifs, et devant leurs invasions; quand diverses autres causes, économiques, sociales, le minent à son intérieur; en un mot, quand commence dès le III^e siècle de notre ère sa décadence, puis s'effectue sa ruine, alors aussi fléchit le classicisme des formes artistiques, et triomphent celles du primitivisme, aussi bien en Occident qu'en Orient. L'art du christianisme occidental, qui succède à celui de Rome, est une réaction contre son classicisme, et partout une renaissance des traditions indigènes.

⁵⁹) Genava, XIV, 1937, pl. II, ex.

⁶⁰) Ibid., 82, N° 6.

⁶¹) Deonna, La persistance ... etc., Genava, XII, 1934, 91 sq., nombreux exemples.

LA LEÇON DE ROME

Ce que l'art de la Suisse romaine doit à Rome, c'est de lui avoir ouvert de nouveaux horizons, de lui avoir fait comprendre que l'art n'est pas seulement utile dans sa destination, schématique et ornemental dans ses expressions; de lui avoir appris l'intérêt de la forme vivante, celle des dieux et des mortels, de ses attitudes, de sa nudité idéale, de sa draperie, de tant d'autres traits originaux du classicisme; de lui avoir enseigné à la traiter avec vérité, sans déformation arbitraire, et aussi en beauté. Nos ancêtres l'ont compris, mais n'ont profité que partiellement de ces leçons encore trop nouvelles pour eux. Dans le domaine des formes figurées, qui seul ici a retenu notre attention, la part de Rome, en tant qu'initiatrice, a été belle et féconde, comme elle l'a été en tant d'autres.

Nous ne devons pas méconnaître ces faits, quand nous étudions l'art de la Suisse romaine, ignorer les éléments qui l'ont constitué, complexes et contradictoires, étrangers et nationaux. Eux seuls nous permettent de comprendre son évolution ultérieure, celle de l'art chrétien, qui remet en honneur les principes du primitivisme antérieur, avant que ne reparaissent ceux du classicisme; d'abord timides, ils s'affirmeront avec la renaissance du XIII^e siècle français, puis de la grande Renaissance italienne, qui revient aux enseignements de la Grèce et de Rome.



Fig. 1. Sucellus, de Viège. Musée de Genève



Fig. 2

Dea Naria, de Muri. Musée de Berne



Fig. 3

Sucellus, d'Augst. Collection privée



Fig. 4. Victoire, de Vindonissa. Musée de Vindonissa



Fig. 5. Victoire, d'Yvonand. Musée de Lausanne



Fig. 6. Victoire, d'Avenches. Musée d'Avenches

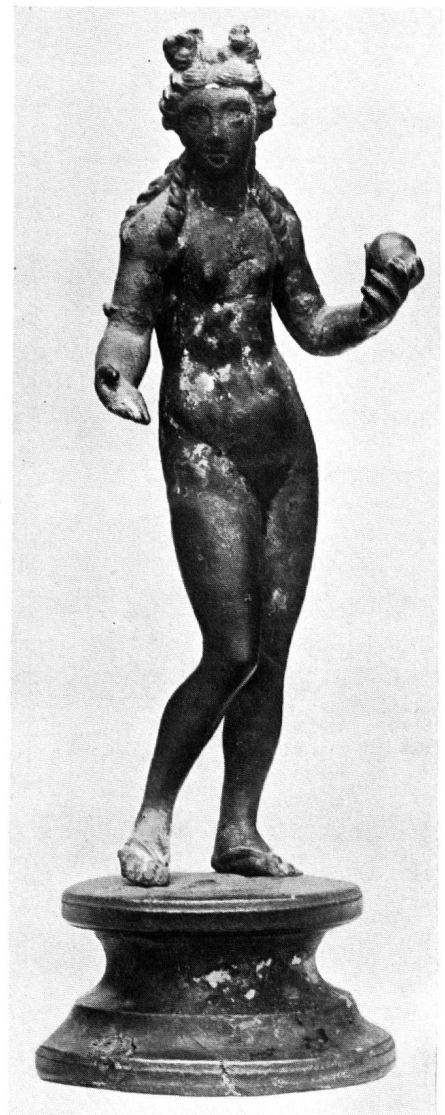


Fig. 7. Vénus, de Poliez-Pittet.
Collection privée



Fig. 8—9. Apollon et Vénus, de Sierre. Musée de Sion

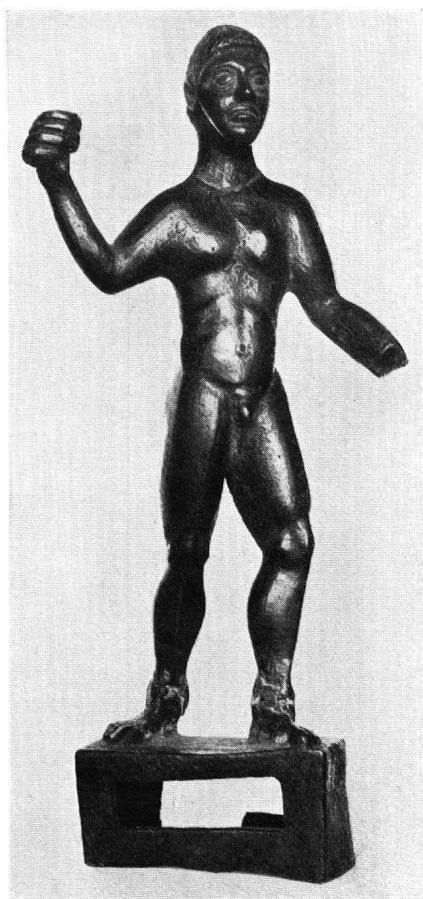


Fig. 10
Hercule, de Vaud. Musée de Genève



Fig. 11
Abondance, de Martigny
Musée de Genève

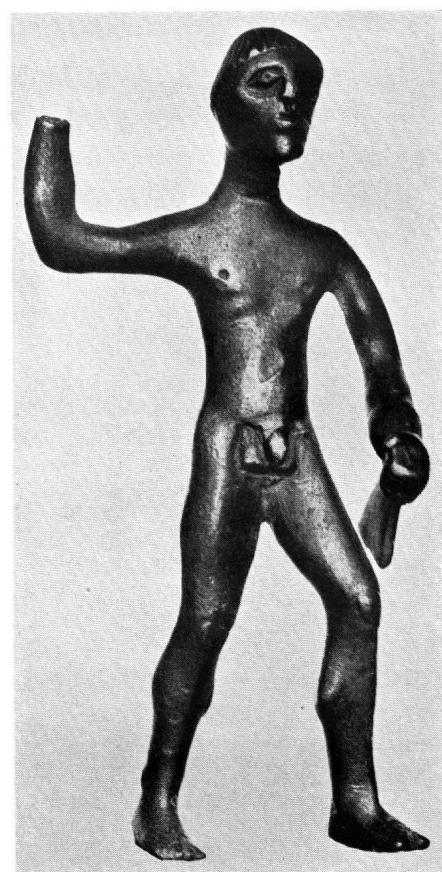


Fig. 12
Hercule, d'Auvergnier. Musée de Genève



Fig. 13

Tête du Sucellus de Viège, cf. fig. 1



Fig. 14

Eros, applique de Landecy. Musée de Genève



Fig. 15

Silène, du Valais. Musée de Genève



Fig. 16

Tête de l'Abondance de Martigny, cf. fig. 11



Fig. 17

Tête de la Victoire de Vindonissa, cf. fig. 4



Fig. 18.

Stèle funéraire de Sevva, de Genève
Musée de Genève