

# L'Amor en bronze de Monteynan

Autor(en): **Gisler, Jean-Robert**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Cahiers d'archéologie fribourgeoise = Freiburger Hefte für Archäologie**

Band (Jahr): **5 (2003)**

PDF erstellt am: **19.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-389021>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

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

# L'Amor en bronze de Monteynan

Jean-Robert Gisler

Les circonstances de la découverte de la statuette romaine (fig. 7), au mois de mars ou avril 1901, sont peu claires et laissent bien des questions sans réponse<sup>7</sup>. Max de Techtermann, alors conservateur du Musée de Fribourg, donne quelques indications au travers d'une communication du Père Joachim-Joseph Berthier, dans les *Nouvelles Etrennes Fribourgeoises*<sup>8</sup> de 1902: «Cette précieuse trouvaille a été faite à Monteynan, sur le territoire d'Arconciel; la statue a été mise au jour par le soc de la charrue, dans une prairie que l'on retournait pour en faire un champ d'avoine». Il ajoute: «Cette prairie forme la moitié Est d'une éminence ovoïde, graveleuse, située au-dessus des rochers de la Sarine, face au monastère d'Hauterive. L'autre moitié Ouest de la colline est boisée. Les traces d'un fossé semi-circulaire se voient encore à la base de l'éminence; ce fossé protégeait probablement un poste militaire, du côté de la plaine, pour aller se perdre vers l'Ouest, dans le versant plus rapide de la Sarine.» M. de Techtermann précise que «le monticule ovoïde en question porte le nom de «La Rayaz», une appellation qui proviendrait sans doute d'une sorte de fossé humide qui dessine le pied de l'élévation, comme pour le défendre du côté où les rochers abrupts de la Sarine le laissent accessible.» Il ajoute encore que «le mamelon lui-même est divisé, dans le sens de la longueur, en deux parties égales; l'une boisée (partie qui surplombe la Sarine en face d'Hauterive) et l'autre, en prairie». Ce serait, selon lui, dans cette dernière que la statuette aurait été mise au jour.

Bien que les données topographiques paraissent relativement explicites, il est difficile de situer le



Fig. / Abb. 7  
Détail de la statuette en bronze de Monteynan  
Detail der Statuette von Monteynan

lieu exact de la découverte lorsque l'on compare les descriptions et la topographie du lieu. Cette incertitude a pour effet de restreindre notre compréhension du contexte de l'objet, donc, par voie de conséquence, notre compréhension de celui-ci. Par ailleurs, les investigations menées récemment par le Service archéologique de l'Etat de Fribourg n'ont pas permis de retrouver le fossé dont parlent les premières mentions de la découverte. Peut-être a-t-il été comblé dans l'entre-temps. En tous les cas, il n'est plus visible aujourd'hui. De plus, un autre élément d'incertitude accroît la confusion. M. de Techtermann rapporte en effet que des fouilles provisoires ont été aussitôt entreprises après la découverte «dans l'espoir de retrouver soit les parties manquantes de la statuette, soit d'autres objets encore.» Il précise que ces investigations ont livré «une quantité suffisante de débris de tuiles à

rebords et de poteries diverses pour démontrer l'existence d'un établissement romain stable». Cependant, il semble que rien n'a été conservé de ce matériel archéologique. Il ajoute enfin que «des fouilles plus méthodiques et complètes permettraient sans doute de déterminer exactement l'emplacement, la nature et l'importance de cet établissement».

Ces informations seront reprises par Nicolas Peissard dans sa carte archéologique du Canton de Fribourg<sup>9</sup>: «En Monteynan, près d'Arconciel, au mois d'avril 1901, un cultivateur allant à la charrue, trouva une statuette en bronze représentant un Amour ou Génie ailé. Des fragments de céramique, tuiles, amphores, étaient dispersés dans ce champ, mais il n'y avait aucun vestige de mur». S'il n'y a pas lieu de mettre en doute les informations données par les premiers chercheurs, leur imprécision laisse entier le problème de la localisation et du contexte archéologique de la trouvaille. Récemment, deux éléments d'importance sont venus étayer l'ampleur de la présence romaine à Arconciel: le dégagement d'une grande *villa* recelant des fragments de grandes statues en bronze (voir *supra*, 6-9) et la mise au jour d'un riche cimetière au centre du village (voir *infra*, 27-30). A la lumière de ces découvertes, la présence de la statuette de Monteynan est moins insolite, quoique son lieu de trouvaille se trouve à plusieurs centaines de mètres des deux sites. Dès lors, à quelle construction les fragments de céramique et de tuiles mentionnés dans les premières descriptions pourraient-ils appartenir? Un poste militaire destiné à surveiller le gué d'Hauterive? Une construction civile? Pour le savoir, il conviendrait, comme le souhaitait naguère M. de Techtermann, de procéder à une exploration de surface, voire d'entreprendre quelques sondages.

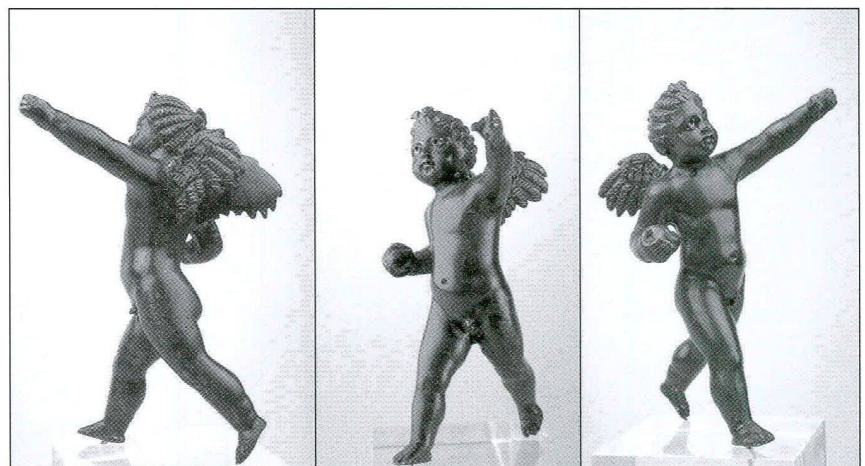
et dont Cochard n'était que le fermier. Finalement, le Musée acquiert la statuette pour un montant de CHF 40.- et rétribue Cotting à hauteur de CHF 5.- en guise de remerciement pour avoir informé les autorités cantonales. Peu après son acquisition par le Musée, la statuette sera non seulement rapidement citée dans les publications suisses<sup>10</sup>, mais elle figurera également très vite dans des ouvrages de référence étrangers<sup>11</sup>.

La statuette<sup>12</sup> représente un enfant ailé, nu, en position de vol ou de course (fig. 8). Le pied droit est posé à plat sur le sol, jambe droite tendue; la jambe gauche, légèrement fléchie, est rejetée en arrière, saisie au paroxysme d'un mouvement qui entraîne une légère torsion du corps, le torse pivotant vers la droite, les hanches vers la gauche. Cette torsion est encore accentuée par le mouvement des bras. Si le bras gauche est tendu vers l'avant, légèrement vers le haut, le bras droit est fléchi à hauteur de la hanche, légèrement en retrait. L'enfant tient, uniquement dans sa main droite, un objet de forme cylindrique qui pourrait être une grenade. La chevelure, coiffée en «côtes de melon», est ramenée sur l'arrière de la tête où elle forme un chignon. Sur le devant, au-dessus du front, elle forme une houppe - *cirrus* - scindée en deux parties. La tête est tournée vers l'avant, regard posé à l'horizontale. Caractérisé par un nez légèrement camus et un menton à fossette, le visage est doté de deux grands yeux en incrustation d'argent. Sur les ailes semi-éployées, les plumes sont bien ordonnées sur la frange, dans la partie antérieure et sur les rémiges. L'enfant représenté est robuste, bien en chair et plein de vitalité. Quant aux proportions, elles sont conformes à celles de l'anatomie enfantine.

Fig. / Abb. 8  
La statuette vue sous différents angles  
Die Statuette, verschiedene Ansichten

## UNE STATUETTE ROMAINE POUR CINQ FRANCS

Quant à la statuette d'*Amor*, le premier à en connaître l'existence semble avoir été, outre le paysan Cochard qui l'a découverte, l'antiquaire Cotting de Fribourg qui proposa au paysan de l'acquérir pour la somme de cinq francs. Mais son offre sera refusée. Cotting s'adresse alors à M. de Techtermann, Directeur du Musée, qui fait valoir les droits de l'Etat sur la pièce, celle-ci ayant été trouvée sur un terrain lui appartenant



## UN ÊTRE MYTHOLOGIQUE COMPLEXE

*Amor*, personnification de l'amour, dérive de l'*Eros* grec. Sa personnalité, à la fois complexe et composite, a beaucoup évolué de l'époque archaïque grecque à la période alexandrine et romaine. Perçu dès les origines comme une force fondamentale du monde, *Eros* apparaît dans les plus vieilles théogonies en tant que divinité issue, à l'instar de la Terre, directement du Chaos primitif. Il fait donc partie, par sa nature, des grands principes de l'Univers. Sa naissance est particulièrement révélatrice de la place qu'il occupe dans l'organisation des forces du monde puisqu'il naît de l'œuf primordial engendré par la Nuit. Or, cet œuf se séparera par la suite en deux demi-sphères formant d'un côté la Terre, de l'autre le Ciel, ce dernier faisant office de couvercle à la Terre. En dépit de l'évolution que connaîtra le personnage au fil des siècles, il restera, dans le fond, conforme à sa stature d'élément primordial de la vie. N'oublions pas que le but de son action est d'assurer la continuité des espèces et, par là même, de préserver l'harmonie interne et la cohésion du Cosmos.

Ce thème a nourri la réflexion non seulement des mythographes et des auteurs de cosmogonies, mais aussi des philosophes et des poètes, qui ont capté et exprimé l'ambivalence du personnage. Les philosophes, en particulier, se sont montrés critiques dans leur perception de l'action d'*Eros*. Ainsi Platon (428-348 avant J.-C.), dans son Banquet, s'élève contre l'idée de considérer *Eros* comme l'un des grands dieux. Selon lui, *Eros* est bien davantage un «démon», un être intermédiaire entre les dieux et les hommes. Par la bouche de Diotime, l'un des protagonistes du traité, il lui attribue une filiation sans appel, lui qui serait né de l'union de *Poros* (Expédient) et de *Pènia* (la Pauvreté), conséquence d'un *symposion* auquel auraient participé les dieux. L'explication du caractère et des travers d'*Eros* est évidente: comme la Pauvreté, il est toujours en quête de son objet, comme Expédient, il trouve toujours un moyen pour atteindre son but. Mais, loin d'être un dieu tout-puissant, il est pour ces penseurs une force perpétuellement inquiète, insatisfaite et sur le qui-vive.

## GÉNÉALOGIE SUR MESURE

Pour la plupart des auteurs anciens, *Eros* était fils d'Aphrodite; par contre, l'unanimité ne se fait pas sur le nom du père. Il existe bon nombre d'autres traditions sur l'origine du dieu, notamment sur l'identité de sa mère: parfois, il est considéré comme le fils d'Illithye, la déesse de l'accouchement, ou encore d'Iris, la messagère des dieux. Cependant, la tradition la plus répandue le considère comme le fils d'Hermès et d'Aphrodite. Mais, sur ce point encore, les mythographes ne sont pas d'accord et s'ingénient à établir des distinctions. Ainsi, de même que l'on distingue plusieurs Aphrodites, on distingue plusieurs *Eros*: l'un serait le fils d'Hermès et d'Aphrodite Ourania; un autre *Eros*, nommé Antéros (personnification de l'amour contraire ou réciproque) serait né d'Arès et de l'Aphrodite fille de Zeus et de Dioné. Un troisième *Eros*, fils d'Hermès et d'Artémis, aura la faveur des poètes et des sculpteurs. Cicéron, qui, dans son traité sur la Nature des Dieux, a rassemblé ces subtilités mythographi-

ques, démontre leur caractère superficiel. En réalité, ce sont des créations tardives qui cherchent à concilier les différentes traditions mythologiques. Quant aux auteurs latins, ils reprennent en général l'une ou l'autre de ces généalogies. Ainsi Cicéron, bien qu'il prétende reprendre fidèlement les traditions grecques, énumère trois Cupidons différents<sup>13</sup>.

En résumé, on peut dire que deux grandes tendances se dégagent de cet imbroglio: celle qui fait d'*Eros* une puissance primitive, un *Urgott*, dont l'existence est nécessaire à l'établissement de l'ordre du monde et à l'installation des dieux olympiens, théorie qui remonte au moins jusqu'à Hésiode (VIII<sup>e</sup> siècle avant J.-C.) et se perpétue jusqu'à l'époque hellénistique à travers les cosmogonies élaborées par différentes écoles philosophiques. L'autre tradition, qui fait d'*Eros* le fils d'Aphrodite, remonte probablement à la poétesse grecque Sappho (fin VII<sup>e</sup>-début VI<sup>e</sup> siècle avant J.-C.) et s'introduit rapidement dans l'iconographie. Le thème de la maternité d'Aphrodite devient banal dans la poésie hellénistique, sans que le père, bien souvent, ne soit mentionné. C'est dans la filiation de cette dernière tradition que se place la statuette d'Arconciel.

## UN ENFANT ESPÏÈGLE

Peu à peu, sous l'influence des poètes hellénistiques, le dieu *Eros* a pris sa physionomie traditionnelle. Il apparaît dans les textes sous les traits d'un enfant, souvent ailé - mais aussi dépourvu d'ailes -, espiègle, qui se plaît à porter le trouble dans les cœurs. Tantôt il les transperce de ses flèches, tantôt il les enflamme de sa torche. Très actif, toujours en mouvement, il virevolte, fait preuve de toutes les audaces: ainsi, il ne craint pas de s'attaquer à un héros de la trempe d'Héraklès ou à un dieu aussi redoutable qu'Apollon, ce dernier s'étant moqué de lui alors qu'il jouait à l'archer! Ces enfantillages contribuent non seulement à étoffer sa personnalité, mais aussi à diversifier les thèmes iconographiques qui le mettent en scène. Bien qu'il s'en prenne également à Zeus et à sa propre mère Aphrodite, son champ d'actions favori reste le monde des humains. Les poètes alexandrins le décrivent jouant avec des enfants divins, se disputant avec eux, luttant avec Antéros. Ils imaginent des scènes enfantines en accord avec le



caractère du dieu incarnant l'amour: enfant puni, il sera mis en pénitence par sa mère, blessé pour avoir cueilli des roses sans prendre garde aux épines, il se fera soigner, etc. Ces scènes de genre reproduisent à l'échelle enfantine le quotidien des humains en lui conférant un charme supplémentaire. Les peintures pompéiennes illustrent abondamment cet aspect particulier: il suffit de songer, par exemple, au thème de la marchande d'Amours ou à la frise de la *Casa dei Vettii* où les Amours se livrent à toutes sortes d'activités artisanales et de loisirs (fig. 9)<sup>14</sup>. Cependant, une vérité demeure sous-jacente: derrière l'enfant innocent et insouciant se cache le dieu puissant qui peut, arbitrairement, causer des blessures profondes et apporter souffrance et amertume.

## D'EROS AUX PUTTI

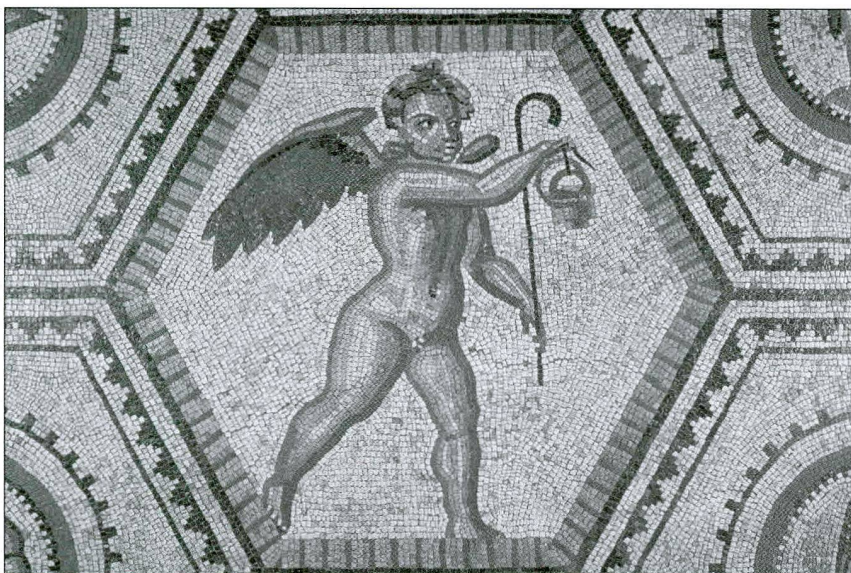
Pour bien comprendre l'iconographie de l'Amor romain, il convient de se remémorer ses origines grecques et de suivre l'évolution de sa représentation. En effet, la forme qu'il revêt à l'époque romaine est fortement tributaire de l'*Eros* grec, en particulier de l'*Eros* hellénistique. Les représentations d'*Eros* apparaissent en Grèce, principalement en Laconie, au VI<sup>e</sup> siècle avant J.-C., sous l'influence - peut-être - de la poésie lyrique d'Alcman, grand poète spartiate originaire de Sardes (Asie Mineure), qui a vécu dans la seconde moitié du VII<sup>e</sup> siècle. Un peu plus tard, l'iconographie d'*Eros* s'imposera à Athènes, peut-être sous l'influence de la poésie d'Anacréon. Par la suite, à partir du début du V<sup>e</sup> siècle, et jusqu'au

**Fig. / Abb. 9**  
Frise d'Amores (Pompéi, *Casa dei Vettii*, peinture murale *in situ*)  
Fries mit Darstellung von Amores (Pompéi, *Casa dei Vettii*, Wandmalerei *in situ*)

développement de la céramique d'Italie du Sud au IV<sup>e</sup> siècle, l'iconographie d'*Eros* deviendra une affaire presque exclusivement attique. Durant cette phase, *Eros* personnifie plutôt l'amour homosexuel et il a l'apparence d'un éphèbe.

Cette situation change dans la seconde moitié du V<sup>e</sup> siècle, au moment où *Eros* investit l'univers féminin. Il apparaît désormais très souvent sur les vases, en particulier sur le *lebes gamikos*, grand vase nuptial. Cependant, sa présence sert presque exclusivement à glorifier la condition féminine et le mariage. Il s'agit d'un rôle quasi institutionnel et normatif, en phase avec les valeurs de la société grecque de l'âge classique. *Eros* apparaît aussi dans la vie quotidienne du gynécée: on le voit participer à des jeux, jouer de la musique, assister à la toilette de la maîtresse de maison. Dans le cadre mythologique, par contre, il ne se prive pas de déclencher des poursuites amoureuses débridées ou d'intervenir à bon escient dans des scènes de séduction ou de jalousie, se faisant le témoin du sentiment amoureux des protagonistes. Les grands sculpteurs du IV<sup>e</sup> siècle vont aussi représenter *Eros*: les plus importants seront certainement Praxitèle, qui crée plusieurs statues d'*Eros*, et Lysippe, avec son *Eros* archer. *Eros* est alors un jeune garçon - adolescent ou pré-adolescent - qui est encore loin des *Eroi-putti* qui vont s'imposer à la fin du IV<sup>e</sup> siècle et qui sont, eux, à l'origine de la statuette d'Arconciel.

C'est donc avec l'époque hellénistique (3<sup>e</sup> quart du IV<sup>e</sup> siècle) que naît le type du *putto*. Bien que l'idée de considérer *Eros* comme un petit enfant, un *putto* en italien, soit bien antérieure, on constate que c'est au début de l'époque hellénistique que ce mode de représentation prend son essor. *Eros* devient un petit enfant potelé doté de courtes ailes. Ce type nouveau va connaître un très grand succès non seulement dans la coroplathie (terres cuites de Tanagra et d'Italie du Sud), mais aussi dans la peinture de vases, la sculpture, la toreutique et la petite statuaire en bronze. Et au nouvel aspect physique se sont rapidement associés de nouveaux sujets. Si de nombreux *Eroi-putti* continuent à évoluer autour d'Aphrodite, il en est d'autres qui apparaissent dans un contexte dionysiaque (fig. 10), parfois seuls. Ce sont les premiers essais d'un thème qui trouvera son plein épanouissement à l'époque romaine impériale<sup>15</sup>.



## AMOUR, CUPIDON

*Eros* semble avoir été introduit en Italie au V<sup>e</sup> siècle avant J.-C. On l'appellera *Amor* (pl. *Amores*) ou *Cupido* (pl. *Cupidines*), ou *Cupico*, voire parfois *Cudido*. C'est le terme *Amor* qui est le plus fréquent chez les poètes latins, les prosateurs ayant quant à eux une préférence pour *Cupido*. Pour plus de commodité et suivant en cela la tradition archéologique, nous considérerons la statuette d'Arconciel comme un *Amor*. A la différence de ce que l'on constate dans les documents figurés, c'est essentiellement comme dieu de l'amour qu'*Amor* est évoqué dans les textes latins. Ayant la faculté de disparaître après avoir frappé ses victimes, il n'a guère d'aventures propres, si l'on excepte les péripéties de son union avec Psyché<sup>16</sup>. Son rôle «littéraire» est donc de susciter le sentiment amoureux. Par contre, dans l'iconographie, il accomplit de multiples tâches dénuées de connotation amoureuse et reflétant un large éventail des activités de la vie quotidienne des mortels. On constate qu'il est alors souvent double ou multiple. Et bien que son statut de fils de Vénus (Aphrodite romaine) tende apparemment à s'estomper, la diversité et la profusion des activités d'*Amor* rejoignent en définitive quatre grands champs liés à sa nature de fils de Vénus ou aux attributions fonctionnelles de la déesse: séduction, compétition, fécondité et enfance. La sphère de la séduction paraît tout naturellement dévolue au dieu de l'amour: ainsi toutes les activités de la toilette et de la parure relèvent-elles de sa compétence. On peut sans doute rattacher à ce secteur les activités artisanales telles que la fabrication des parfums, des

Fig. / Abb. 10

*Amor* tenant *pedum* et récipient (Vallon, mosaïque dite «de Bacchus et d'Ariane» *in situ*)

*Amor* mit Stab und Behälter (Vallon «Bacchus und Ariane»-Mosaik *in situ*)

bijoux, des couronnes et des guirlandes. D'autre part, on est frappé par l'abondance des scènes où deux ou plusieurs *Amores* sont engagés dans des compétitions de type agonistique, au cirque ou ailleurs. Par ailleurs, la chasse, la pêche et la récolte sont parmi les activités les plus fréquemment représentées, sans oublier, bien sûr, le monde de l'enfance. Quant aux scènes mythologiques impliquant l'expression d'une relation amoureuse, elles nécessitent elles aussi - comme chez les Grecs - la présence de la personnification de l'Amour. On songe notamment à Lédà enlaçant le cygne, à Ariane à Naxos voyant partir le bateau de Thésée, Aphrodite et Adonis, Aphrodite et Arès, sans oublier les rencontres amoureuses entre dieux et humains. *Amor* y apparaît dans des attitudes très variées. Ainsi, sur un relief de Délos (fig. 11), il est représenté en course et tenant une torche (II<sup>e</sup>-I<sup>er</sup> siècle avant J.-C.)<sup>17</sup>. Parmi les représentations romaines, on relèvera une peinture de Pompéi où *Amor* court avec son chien, lequel poursuit un lapin (milieu du I<sup>er</sup> siècle après J.-C.).

## ARCONCIEL, NEW YORK, PARIS

Dans ce contexte, où placer la statuette d'Arconciel? La recherche de parallèles permet de constater que dans sa morphologie, elle appartient pleinement au type habituel de l'*Amor* romain issu de l'*Eros-putto* grec hellénistique<sup>18</sup>. Et même si les attributs et la coiffure changent, le schéma reste le même. Il faut noter que ce type de l'enfant est utilisé pour d'autres personnages mythologiques, notamment pour *Hypnos* ou

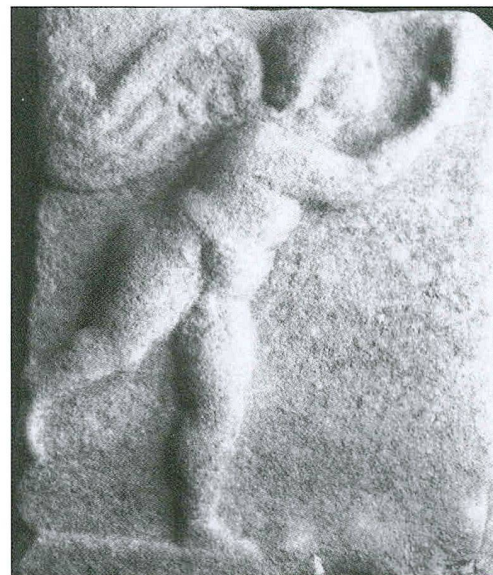


Fig. / Abb. 11

Relief en marbre conservé au Musée de Délos (Inv. A 4018)

Marmorrelief (Museum Delos Inv. A 4018)

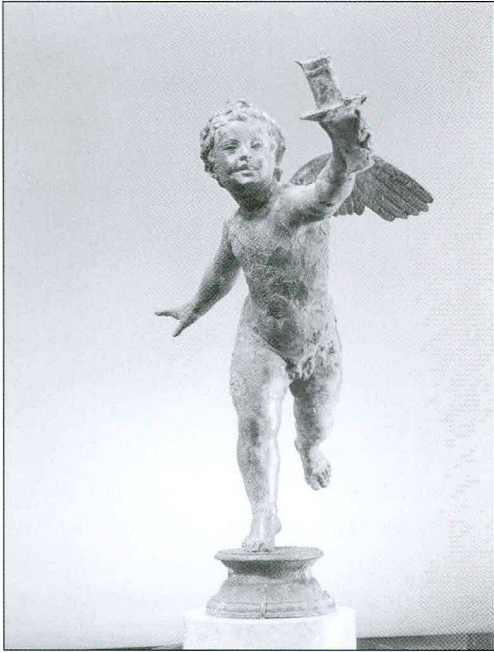


Fig. / Abb. 12  
Statuette en bronze de New York  
(The Pierpont Morgan Library, Inv. A  
Z010)  
Statuette aus Buntmetall von New  
York (The Pierpont Morgan Library,  
Inv. A Z010)



Fig. / Abb. 13  
Statuette de Munich (Antikensammlungen SL 21)  
Statuette von München (Antikensammlungen SL 21)

*Somnus* et pour les Génies dits de Mars ou de Jupiter *Dolichenus*.

Deux pièces se rapprochent singulièrement de la statuette d'Arconciel, même si elles diffèrent quelque peu par leur qualité et leur taille. Il s'agit tout d'abord d'une statuette de la Bibliothèque Morgan à New York, provenant peut-être de Boscoreale, près de Pompéi (fig. 12). D'une hauteur de 51 cm, elle est datée par Gisela Richter de l'époque hellénistique tardive (II<sup>e</sup>-I<sup>er</sup> siècle avant J.-C.)<sup>19</sup>. Notons qu'elle figure dans le catalogue du Metropolitan Museum of Art de New York, où la

statuette avait été déposée pendant plusieurs années<sup>20</sup>. La torche conservée dans la main tendue de cette statuette donne peut-être une précieuse indication sur le rôle de l'*Amor* d'Arconciel: il était vraisemblablement lampadophore (porteur de torche). Un certain nombre d'autres pièces concordent avec la statuette d'Arconciel sur de nombreux points. On songe notamment à la statuette en bronze du Musée Bardo à Tunis, trouvée en mer près de Mahdia<sup>21</sup>. *Amor* tient un flambeau dans la main gauche. Sa coiffure, rassemblée en chignon sur l'arrière de la tête, forme également une houppe sur le devant.

Un autre parallèle intéressant nous est fourni par une statuette autrefois dans la collection Loeb à Munich, aujourd'hui dans celles du Musée des Antiquités de Munich (fig. 13)<sup>22</sup>. Peut-être ce schéma iconographique est-il né à l'époque hellénistique tardive. Pour ce qui est du mouvement, on peut le comparer à celui d'une statuette, quoique de facture plus rudimentaire, conservée au Musée des Beaux-Arts de Lyon<sup>23</sup> et datant du I<sup>er</sup>-II<sup>e</sup> siècle après J.-C.: on constate que cette pièce (fig. 14) présente une grande similitude avec celle d'Arconciel. Ainsi, *Amor* tient dans sa main droite un fruit. Malheureusement, la main gauche étant brisée, elle ne nous donne pas de renseignement sur l'objet en question. On note aussi la coiffure en «côtes de melon», une mode capillaire bien connue à Rome sous l'Empire<sup>24</sup>. D'autres pièces de comparaison, moins proches, doivent encore être citées, car elles sont néanmoins significatives:

- une statuette en bronze du Musée Oliveriano de Pesaro, découverte dans la même maison que le célèbre *Idolino*, montre un *Amor* en pleine course, jambe gauche d'appui et bras droit tendu vers l'avant; il porte des cheveux longs à grandes boucles<sup>25</sup>;
- une statuette du Musée de Rabat<sup>26</sup> avec coiffure analogue, mais mouvement inversé;
- une statuette du Musée Denon à Chalon-sur-Saône<sup>27</sup>, autrefois dans la collection Guimet, dont la houppe est similaire à celle de la statuette d'Arconciel;
- une statuette du Cabinet des Médailles à Paris (fig. 15), trouvée à Chalon-sur-Saône et provenant de la Collection Caylus<sup>28</sup>, dont la houppe et les yeux incrustés d'argent rappellent l'*Amor* d'Arconciel; en revanche, les cheveux sont longs, la taille est ceinte d'une draperie flottante et le mouvement du corps est inversé;
- une statuette du Musée d'*Herculanum* (n°



Fig. / Abb. 14

*Amor* de Lyon (Musée des Beaux-Arts L 56)

*Amor* von Lyon (Musée des Beaux-Arts L 56)

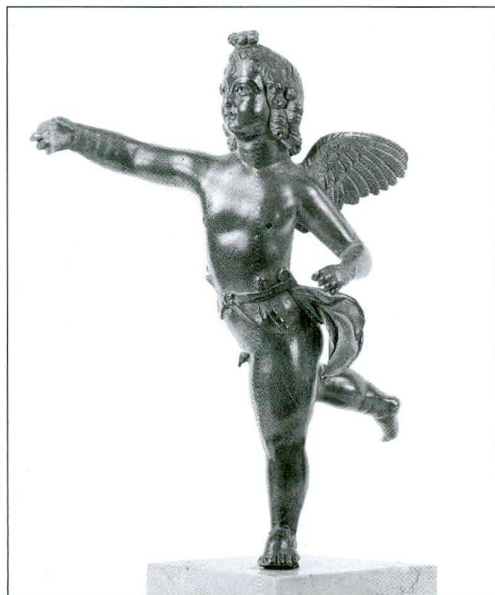


Fig. / Abb. 15

Statuette de Paris (Cabinet des Médailles, Bibliothèque Nationale)

Statuette von Paris (Cabinet des Médailles, Bibliothèque Nationale)



Fig. / Abb. 16

Cratère en cloche apulien, style de Gnathia (Naples, Museo Nazionale Stg 613)

Apulischer Glockenkrater, Gnathia-Stil (Neapel, Museo Nazionale, Stg 613)

1082), mais avec mouvement inversé.

Enfin, les fouilles archéologiques ont livré deux statuettes très comparables, l'une provenant de Heitersheim D, l'autre de Domécy-sur-Cure F, de hauteur (7,90 et 8 cm) presque identique à celle d'Arconciel<sup>29</sup>. Hilde Hiller, dans ses récentes re-

cherches, a mis en évidence le fait que ces statuettes pouvaient reproduire la même position d'*Eros*, mais en schéma inversé. Cet élément permet donc de supposer qu'elles étaient placées en paires de manière à renforcer leur présence par un effet de symétrie.

Que peut-on déduire de ces comparaisons? Tout d'abord, que si notre statuette n'a pas de réplique connue, elle n'en fait pas moins partie d'un groupe iconographique bien défini, que ce soit dans le temps (II<sup>e</sup> siècle après J.-C.) et dans l'espace (provinces occidentales de l'Empire, à l'exception de l'exemplaire de Boscoreale, près de Pompéi). *Amor* devait sans doute brandir une torche dans sa main gauche, un geste qui lui est familier dès le début de l'époque hellénistique, comme le prouvent une peinture de vase italote du style de *Gnathia* (fig. 16)<sup>30</sup>, plusieurs monnaies<sup>31</sup> et de nombreux autres documents. Dans la main droite, il tenait un fruit, vraisemblablement une pomme ou une grenade. Par comparaison, l'hypothèse d'une scène de jet de la pomme - un geste répertorié dans la littérature antique comme étant une invitation à l'amour - ne sera pas retenue, puisque l'Amour tient un objet dans sa main gauche. En revanche, le geste d'accourir en brandissant la torche est bien répertorié dans le cadre de scènes d'intimité entre amoureux<sup>32</sup>.

Reste à définir le statut de cet Amour. On l'a dit, le contexte archéologique de la pièce - les informations recueillies sur le terrain - est très lacunaire. L'hypothèse d'une partie décorative d'objet utilitaire semble peu probable, car le personnage est représenté dans sa totalité, et le point de fixation au sol est minuscule. En revanche, par ses dimensions, la statuette pourrait avoir fait partie d'un groupe formant un lairac, en tant que divinité secondaire.

Enfin, au vu des nombreuses répliques et variantes connues, on constate que la statuette d'Arconciel est d'une réalisation de très bonne qualité. Elle tient son rang par rapport aux très belles statuettes de la Collection Loeb ou de la Bibliothèque Morgan de New York: malgré sa petite taille, elle est l'un des objets les plus intéressants de cette période mis au jour sur sol fribourgeois. La découverte récente, dans l'impressionnante *villa* d'Arconciel, de plusieurs fragments de grandes sculptures en bronze la tire de son isolement. Les recherches en cours visant à comprendre l'ensemble du site nous donneront peut-être la clé de son énigmatique apparition.