

En marge de l'exposition sur les bronzes romains de Suisse

Autor(en): **A.-Manfrini, Ivonne**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Cahiers d'archéologie romande**

Band (Jahr): **17 (1979)**

PDF erstellt am: **16.04.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-835568>

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.

En marge de l'exposition sur les bronzes romains de Suisse

Ivonne A.-MANFRINI

Les organisateurs du V^e colloque sur les bronzes antiques avaient mis sur pied une exposition, réunissant une centaine de bronzes provenant de Suisse, accompagnée d'un petit catalogue¹. Ce texte, et plus particulièrement les remarques et les observations dont il faisait état sur les problèmes d'analyse stylistique, a été le sujet de discussions occasionnelles et individuelles dont ces quelques pages sont le fruit. Ces échanges ont permis de modifier, nuancer ou renforcer certaines opinions déjà exprimées dans le catalogue, ou qui auraient dû faire l'objet d'une communication lors du colloque. Les lignes qui suivent répondent donc à deux préoccupations. D'une part elles sont un complément au catalogue, justifiant ou rectifiant certains points d'ensemble et de détail; d'autre part elles visent à prolonger le discours sur deux pièces présentées à l'exposition, et ceci pour des raisons que nous indiquerons plus bas.

L'exposition et le catalogue poursuivaient deux buts. L'un était de fournir aux spécialistes participant au colloque matière à réflexion et à discussion sur des objets dont la présence permettait des échanges de points de vue, probablement plus riches d'enseignement que dans le cadre d'une présentation iconique. Le second objectif était de toucher le grand public — souvent attiré et informé par une abondante littérature archéologique — en lui présentant non pas tellement des objets mais bien plutôt les problèmes suscités par ces objets. Ce second but, aussi important que le premier, explique les caractéristiques de l'exposition et du catalogue. Ainsi la présentation par thèmes, plus subjective qu'une répartition par sites, car il est bien évident que certaines pièces placées dans la catégorie «objets utilitaires» ou «religion» pouvaient — elles aussi — présenter un grand intérêt stylistique. Ce choix impliquait donc une part d'arbitraire. En contrepartie il faisait ressortir la diversité des informations dont ces bronzes sont porteurs. Cette option partait de la constatation que trop souvent, dans les musées traditionnels, les objets sont exposés comme si l'intérêt des visiteurs devait s'épuiser dans la contemplation et non dans la compréhension de ces témoins, plus ou moins éloignés dans le temps et dans l'espace. Ce désir d'atteindre un public non spécialisé a eu des répercussions sur le contenu des rubriques, chaque bronze ayant été commenté en fonction de la catégorie dans laquelle il se trouvait.

Mais c'est le chapitre consacré au style qui a suscité le plus de commentaires: trop catégorique pour les uns, trop vague, imprécis ou faux pour les autres. Ces critiques concernaient surtout les quatre catégories stylistiques proposées: «gréco-romain», «gréco-romain populaire», «gréco-romain celtique» et «gallo-romain». Excès de codification qui n'a pas échappé à l'auteur, mais qui poursuivait lui aussi un but didactique bien précis, celui de faire comprendre au public la multiplicité des tendances et des courants, due à des différences de tradition autant qu'à des différences de clientèle. Diversité qui fait l'intérêt mais aussi la difficulté de l'étude de l'art et de l'artisanat romain. La mise en évidence des nuances et du détail de la problématique aurait nui à la compréhension, mais l'absence de ces mêmes nuances donnait peut-être une idée trop simplifiée et schématique des problèmes qui se posent encore. Démarche imprudente aux yeux des spécialistes; a-t-elle été «opératoire» au niveau du public? Seule une enquête le révélerait, mais ce propos sort du cadre de cette étude.

Il ne fallait donc pas s'attendre à trouver dans ce catalogue la solution de problèmes précis: le *Mercur* d'Ottenhusen (n° 42)² représente-t-il Trajan? Comment et où situer la Tête de Prilly dans le temps (n° 74)³? Pour ne pas parler du problème crucial de la datation en général⁴, dont la nécessité est parfois contestée aujourd'hui. Les réponses à de telles questions auraient exigé

de longues recherches, hors de propos dans un catalogue d'exposition destiné à un grand public. De plus, ces bronzes font déjà l'objet d'une publication exhaustive sous forme de corpus des bronzes de la Suisse⁵. Pour ces deux raisons, il a semblé peu opportun d'entrer dans le détail de l'analyse.

La fréquentation quotidienne des objets lors de la préparation de l'exposition, leur examen attentif, leur confrontation ainsi que les discussions soulevées à leur propos, ont confirmé ou infirmé certaines observations et analyses proposées dans le catalogue. Il a semblé utile d'en faire état, profitant de cette occasion pour nuancer quelques affirmations. Mais bien souvent, il s'agira plus de préciser la problématique que de la résoudre.

Certains bronzes ont soulevé des doutes ou renforcé ceux que l'on pouvait nourrir quant à leur antiquité. La Faunesse de Misery (n° 100)⁶, dont le style — traitement du corps, du visage — et le type — l'ensemble comme le détail de la chevelure — semblent sans parallèle dans la tradition figurée gréco-romaine, est probablement post-antique. Il s'agit d'ailleurs d'un motif très apprécié à partir de la Renaissance⁷, et dont d'autres exemples existent en Suisse⁸. Le Taurobole de Vidy (n° 63) avait paru suspect lors de l'élaboration du catalogue, mais le manque de références bibliographiques et de temps n'avaient pas permis d'approfondir cette impression. Un grand nombre de spécialistes — présents au colloque — n'ont pas hésité à le ranger parmi les faux, en se basant essentiellement sur des critères d'ordre stylistique. R. Stucky pour sa part, dans un article qui n'a pas été mentionné dans le catalogue, s'est penché avec attention sur ce problème⁹. Il réfute la thèse du faux en invoquant l'argument de la connaissance et de la représentation précises d'un rite romain spécifique, et en interprétant les particularités stylistiques comme des traits gallo-romains. Il n'en reste pas moins que le doute subsiste, et il sera intéressant de voir si l'analyse approfondie de A. Leibundgut concordera avec la conclusion de R. Stucky ou si elle se rangera du côté de ceux qui classent le Taurobole de Vidy parmi les faux. En ce qui concerne l'Abraxas d'Avenches (n° 66)¹⁰, son authenticité avait déjà été fortement mise en doute par A. Leibundgut, dont l'avis a été unanimement partagé.

D'autres bronzes ont été incriminés: le Pan de Brugg (n° 62)¹¹ à cause de ses deux attributs — pourtant fréquents dans les représentations de Pan — et du travail du visage, de la chevelure et de la toison recouvrant les jambes. Le Silène d'Avenches (n° 6)¹² n'a pas été épargné. Cette mise en doute systématique parfois injustifiée — comme dans le cas du Mars d'Augst (n° 51)¹³ dont l'authenticité paraît certaine, vues les circonstances de la trouvaille — naît d'un scepticisme provoqué par l'abondance de la production de faux ou de copies depuis le 16^e siècle jusqu'à nos jours¹⁴. La mention d'une provenance n'est plus un argument irréfutable pour déterminer l'antiquité d'une pièce, d'où cette attitude très critique de nombreux archéologues et historiens de l'art. Cependant, très souvent, ces doutes reposent sur des intuitions, des impressions, qui gagneraient à être rendues plus objectives en se basant sur des critères stylistiques, iconographiques et techniques précis¹⁵.

La difficulté de discerner un bronze antique d'un autre qui ne le serait pas est une conséquence des problèmes posés par l'approche stylistique et des interprétations que l'on peut en tirer. Et les difficultés sont loin de se limiter à l'identification d'un faux; elles touchent tous les aspects de cette approche, dans le domaine de l'histoire de l'art antique du moins. En effet, le style est ici considéré comme un ensemble de constantes formelles qui, une fois repérées, permettent de situer un ouvrage¹⁶ dans le temps, dans l'espace ou dans un groupe. D'après Meyer Schapiro: «Pour l'archéologue, le style est exemplifié dans un motif ou schéma, ou une certaine qualité de l'œuvre perçue de façon directe, qui l'aide à localiser, à dater l'œuvre, et à établir des analogies entre des groupes d'œuvres ou entre des cultures. Le style est, dans ce cas, un trait symptomatique comme les caractères non esthétiques d'un artefact. On l'étudie plus souvent comme moyen de diagnostic que pour lui-même comme élément constitutif important de culture»¹⁷. L'analyse formelle a donc comme premier but de classer les ouvrages d'après certains caractères morphologiques. Mais l'identification de ces «traits symptomatiques» est loin d'être aussi aisée et ne se prête pas à une aussi grande rigueur que lors de l'identification des «caractères d'un artefact». De fait, cette pratique est loin de rencontrer le consensus général; son utilité et sa validité sont mises en doute et même contestées. L'erreur consiste ici à assimiler la pratique d'une telle approche avec l'approche elle-même. Si la première prête souvent le flanc à la critique, il n'en reste pas moins que l'analyse formelle est un moyen de comprendre une forme d'expression commune à toutes les civilisations. Ses adversaires stigmatisent souvent avec raison les modalités autant que les visées. En ce qui concerne les premières, on leur reproche la subjectivité des analyses, due à un manque de rigueur au niveau des critères et du langage; manque de rigueur et *a priori*, que l'on retrouve dans l'interprétation des écarts, toujours ou presque considérés comme des indices chronologiques. Cette manière de procéder pose déjà beaucoup de problèmes dans le domaine pourtant plus homogène de l'art grec. L'exemple connu des korai d'Anténor est particulièrement frappant; celle de Delphes révèle des

traits stylistiques qui ont suggéré un rapprochement avec la statue sculptée par Anténor, à Athènes. Toutefois la première est d'un style plus archaïque, on la situe donc à une date antérieure à la seconde, sans tenir compte du fait que le temple pour laquelle elle a été sculptée est postérieur à la date attribuée à la statue de l'Acropole d'Athènes¹⁸. Quant à la datation de l'Idolino, fondée sur des critères de style uniquement, elle a passé du 5^e siècle av. J.-C. au 1^{er} siècle apr. J.-C...

Personne ne nie qu'il y ait évolution stylistique dans le temps mais, en l'absence de critères extrinsèques, il est difficile sinon impossible de lui donner un sens, à moins de postuler a priori un développement génétique en fonction duquel les ouvrages sont classés, comme cela est souvent implicitement le cas. L'exemple de la production artistique plus récente et plus favorisée montre bien qu'un tel postulat est loin de correspondre à la réalité. Si l'interprétation des écarts fait déjà problème dans le cadre de l'art grec jusqu'au 4^e siècle av. J.-C., la situation s'aggrave à l'époque hellénistique et plus encore à l'époque romaine. L'éclectisme de l'art romain et la multiplicité des courants ne permettent absolument plus d'interpréter a priori les variantes comme des indices chronologiques. De plus, l'industrialisation de l'artisanat romain exige que l'on tienne compte du critère de qualité. Il faudrait bien se garder, en effet, de prendre pour un trait de style — révélateur d'une époque tardive ou d'un art provincial — le produit d'une technique défailante ou peu soignée. Dans l'art des provinces — comme le note Bianchi-Bandinelli¹⁹ — il ne faut pas négliger de considérer l'adoption progressive de techniques économiques, plus rapides donc moins coûteuses, à travers lesquelles s'affirme un goût qui n'est plus celui des élites intellectuelles attachées au passé hellénistique, mais celui des masses artisanes occidentales. Il est donc nécessaire de marquer la différence entre des ouvrages dont le décalage par rapport aux modèles gréco-romains vient de leur origine — et révèle un goût local — et ceux qui témoignent d'une production de masse commune à tout l'Empire, et dont la qualité technique est négligée. Malgré toutes les restrictions énumérées ici, il n'en reste pas moins que l'analyse du style reste un moyen de classer les ouvrages. Mais un moyen à utiliser avec prudence, rigueur et surtout sans vision préconçue.

L'approche stylistique ne sert pas uniquement à dater et à classer. Toujours selon Meyer Schapiro: «... le style est, avant tout, un système de formes avec une qualité et une expression significatives à travers lesquelles la personnalité de l'artiste et les perspectives générales d'un groupe deviennent visibles. C'est aussi un véhicule d'expression à l'intérieur du groupe...»²⁰. Une telle conception ouvre la voie à des interprétations sociologiques particulièrement justifiées pour une production artisanale: phénomène d'acculturation, permanence de traditions révélatrice d'idéologies nationales, liens entre le style et les classes sociales, etc. De tels objectifs exigent toutefois une datation préalable des ouvrages. Il est impossible de comprendre les relations entre les objets et une société sans situer les premiers dans le temps. Dans le domaine de l'histoire de l'art antique, ces deux visées — classement et interprétation sociologique — se complètent. Mais la seconde ne peut s'exercer sans que la première soit éclaircie. C'est donc bien évidemment par celle-ci qu'il faut commencer.

L'analyse stylistique ne peut à elle seule déterminer la chronologie. Mais les ouvrages datés par des critères extérieurs offrent par la suite la possibilité de reconnaître des traits de style et de technique caractérisant une époque, puis d'identifier les variantes attribuables à une école, un atelier ou une main — comme dans le cas de la sculpture de Strasbourg²¹ —. Dans le domaine des bronzes romains, l'analyse peut poursuivre deux visées. L'une identifie les traits qui marquent un décalage par rapport à la tradition naturaliste gréco-romaine. Cette première procédure permet de classer les ouvrages dans une culture, un courant régional ou social de manière moins arbitraire. L'autre visée repère les procédés techniques et stylistiques révélant les préférences locales ou d'ateliers dans la catégorie des bronzes suivant la tradition gréco-romaine ou hellénistique. Dans les deux cas il faut cependant se garder d'interpréter les écarts comme des indices chronologiques, à moins que des éléments objectifs ne l'autorisent.

Les bronzes ne sont qu'une catégorie technique parmi d'autres; ils font partie de la vaste production artisanale et artistique qui s'exprime autant à travers le bronze qu'à travers la pierre, la céramique, la peinture ou la mosaïque. L'élargissement de l'enquête à d'autres techniques — statuaire, bas-relief, céramique, etc. — peut être profitable, que ce soit dans une perspective stylistique ou chronologique. Or dans les principaux catalogues de bronzes parus jusqu'à maintenant, les comparaisons se font uniquement à l'intérieur de la même catégorie, dans la tentative compréhensible et justifiée de repérer des mains ou des ateliers. Cette restriction empêche peut-être de reconnaître des traits régionaux ou d'époque communs à plusieurs techniques. Il faut cependant noter que ce point de vue est loin de rencontrer l'unanimité, il est soutenu par J.-J. Hatt, pour qui «les statuettes de bronze sont le reflet de la grande sculpture sur pierre»²²; alors que pour G.A. Mansuelli «c'est une forme de culture mineure, acceptée par tous, mais à partir de laquelle il serait ardu et dangereux de supposer qu'elle se développe et soit

reçue dans la sculpture et les formes monumentales et décoratives»²³. L. Beschi est plus nuancé lorsque, se prononçant pour une enquête limitée aux bronzes et à l'argent il la justifie en ces termes «non pour créer des compartiments étanches à l'intérieur d'une culture antique qui, indépendamment des matériaux utilisés, se développe de façon unitaire à l'intérieur des différents courants, mais plutôt pour grouper des produits dans lesquels l'emploi analogue d'instruments semblables (ciseau ou burin) peut être l'indice de traditions d'ateliers, de préférences locales ou non»²⁴. L. Beschi fait ainsi apparaître les visées propres à chacune des deux approches.

Dans le cas de régions favorisées, qui est celui d'une partie de la Cisalpine et de la Gaule, où des témoignages de techniques différentes subsistent, que les comparaisons révèlent des constantes formelles communes ou qu'elles en constatent l'absence, les deux résultats seront signifiants. Dans le cas de régions pauvres en statuaire en pierre — comme le territoire de la Suisse actuelle — les rapprochements peuvent se faire avec des régions voisines. Quant aux comparaisons avec la production datée de la Capitale, elles devraient permettre de distinguer ce qui ressortit à un langage local de ce qui est un trait d'époque, peut-être commun à tout l'Empire.

Quelques bronzes, présentés lors de l'exposition, donnent l'occasion de saisir plus concrètement ces problèmes. Si nous comparons entre eux les Mercures, les différences formelles sont évidentes. En ce qui concerne le petit Mercure debout d'Augst (n° 84), l'écart a été interprété comme le signe d'une maîtrise technique défailante ou peu soignée et non comme un élément caractéristique du style gallo-romain²⁵, puisque des bronzes semblables ont été retrouvés ailleurs que dans les Gaules²⁶. Les Mercures²⁷ trouvés à Vidy (n° 39), Coire (n° 81), Augst (n° 79) et Ursins (n° 82), tous d'excellente facture, présentent des différences dans le rythme de la composition, le traitement de la musculature ou dans certains détails comme les yeux et la chevelure. D'après C. Rolley²⁸, le mélange des styles polyclétéen et praxitélien, que l'on constate dans la statuette de Vidy, semble avoir joui d'une grande faveur en Gaule. Si des comparaisons avec les représentations de Mercure trouvées dans d'autres provinces confirmaient cette observation, nous aurions là une manifestation d'une préférence régionale à l'intérieur du courant gréco-romain.

L'étude du médaillon de Vidy (n° 21) suggère une constatation semblable²⁹. En effet, il offre des points de ressemblance avec des sculptures trouvées à Arles, à Bordeaux et à Sens³⁰. Le Neptune du médaillon est très proche de l'Apollon assis (*pl. 5, fig. 1*), sculpté sur un autel d'Arles, et du Jupiter représenté sur un bas-relief dit des «amours de Jupiter», découvert à Bordeaux. La torsion de trois-quarts du dos du fils de Dédale rappelle celle du géant de la façade des pseudo-thermes de Sens (*pl. 5, fig. 2*)³¹. Pour J.-J. Hatt, la grande sculpture mythologique de Sens caractérise la première vague d'influence hellénique en Gaule. Influence que l'on observe dans la décoration d'ensembles monumentaux entrepris sous Trajan, au début du 2^e siècle³². En ce qui concerne le médaillon, la parenté avec ce courant semble indubitable; toutefois le traitement de la musculature d'Icare et de Dédale est d'un travail plus sommaire que dans les parallèles proposés. La différence est probablement due à l'état de la pièce et à l'habileté du bronzier. Ce rapprochement suggère une origine gauloise et une datation à partir du début du 1^{er} siècle apr. J.-C., si l'on admet les arguments de C. Rolley.

Pour revenir à la série des Mercures proposée ci-dessus, nous constatons que la statuette d'Augst (n° 79) est considérée par A. Kaufmann-Heinimann comme une importation d'Italie. Mais aucun parallèle précis n'est invoqué pour soutenir cette hypothèse qui se fonde essentiellement sur la qualité technique exceptionnelle de ce bronze. Le Mercure d'Ursins (n° 82), quant à lui, est classé dans le catalogue de l'exposition comme «gréco-romain celtique», au vu de caractéristiques formelles telles que la symétrie des boucles de la chevelure, le travail des yeux — qui sont ainsi mis en évidence —, le modelé de l'aine et de la musculature abdominale aux accents schématiques, le rendu inorganique des oreilles et des plis de la chlamyde. Ces mêmes traits avaient poussé C. Simonett à reconnaître dans ce bronze des tendances archaïsantes qu'il croyait déceler dans des monnaies de la fin du 2^e siècle. C. Rolley se demandait, en revanche, si tous ces éléments n'étaient pas plutôt des indices d'une époque tardive et non pas d'un style provincial. Pourtant le rapprochement, hâtif il est vrai, avec le Mercure du pilier à quatre dieux de Paris³³, avait semblé révéler quelques similitudes de langage. On y retrouve le pli de l'aine marqué, la musculature à la fois molle et schématique. Mais les ressemblances s'arrêtent là; le canon est différent, le style moins savant et plus populaire pour le Mercure du pilier. En l'absence de comparaisons plus convaincantes, force est de se résigner à laisser le problème en suspens en attendant les propositions de A. Leibundgut.

Le Sucellus de Viège (n° 89)³⁴ a lui aussi été qualifié de «gréco-romain celtique»; le volume massif, les proportions du corps, l'aspect ornemental de la ceinture, du clou et de la clef, semblent dénoncer un décalage par rapport à la tradition gréco-romaine. Ces tendances se

retrouvent dans la statue funéraire d'un initié, conservée au Musée du Bardo³⁵, mais encore plus accentuées. Ces constantes, observées sur des ouvrages géographiquement éloignés, semblent confirmer les remarques de E. Will au sujet de l'art provincial romain. A propos de la sculpture du Hauran il observe que «...ce rendu schématique n'est que la marque de ces ateliers que nous avons l'habitude d'appeler «provinciaux» à l'intérieur du grand art. C'est ce terme sans nul doute qui caractérisera le mieux nos œuvres hauranaises: elles constituent la variante syrienne de l'art propre à l'Empire romain.» Et plus loin: «Ce qui est certain toutefois, c'est que ce recul de l'hellénisme et cette avance des tendances primitivistes sont communs à tout l'Empire et non la marque de telle ou telle province»³⁶. Cette conception implique un refus de considérer ces caractéristiques formelles comme des influences ou résurgences d'un substrat local, que ce soit en Orient ou en Occident. Aussi, les bronzes dits «gallo-romains» dans le catalogue sont loin d'être considérés comme des ouvrages portant la marque d'une tradition gauloise ou celte, mais uniquement comme des interprétations en Gaule de l'art gréco-romain. Dans cette catégorie ont été rangés la Tête de barbare et le Buste de divinité celtique d'Avenches (n° 75-76), la Tête de femme d'Augst (n° 77)³⁷, la Vénus et le Sol de Muraz/Anchettes (n° 92-93)³⁸. Formellement ces bronzes s'éloignent davantage du naturalisme gréco-romain que les bronzes dits «gréco-romains celtiques». En fait, ces deux catégories englobent des ouvrages qui trahissent plus ou moins fortement des tendances différentes du courant classique. Alors que les catégories «gréco-romain» et «gréco-romain populaire» désignent des objets qui ne transforment pas essentiellement cette tradition mais l'adoptent telle quelle ou la modifient selon des préférences locales. «Ni l'art savant, ni l'art semi-savant, ni l'art populaire n'ont évolué en vase clos, mais chacun d'eux possède son caractère propre. »...« A vrai dire la réalité est passablement complexe et il existe une série d'intermédiaires entre l'art savant, de caractère officiel, et l'art populaire naïf et spontané»³⁹. Ces observations de J.-J. Hatt sur la sculpture régionale de Strasbourg s'appliquent tout aussi bien aux bronzes qu'à la statuaire en pierre.

Dans le groupe de Muraz/Anchettes, la Vénus (n° 92) mérite de retenir un peu plus longuement l'attention, car elle a soulevé bien des discussions parmi les spécialistes. Certains ont cru y reconnaître une influence syrienne que S. Reinach avait déjà voulu déceler dans quelques bronzes de la Gaule⁴⁰. Les représentations d'Aphrodite jouissaient en effet de la plus grande faveur en Syrie, et cela dès l'époque hellénistique. Mais aucune des statuettes de la collection De Clercq⁴¹ ou de celles du Musée de Damas⁴² n'est stylistiquement comparable au bronze de Muraz/Anchettes. Aucune ne présente des volumes et des plans aussi nettement séparés, aucune ne révèle le même canon. Si l'hypothèse de l'influence syrienne ne peut être retenue, une certaine parenté peut être observée en revanche avec le Buste de divinité celtique d'Avenches (*pl. 6, fig. 3*): la forme générale du visage est la même — bien que les proportions soient différentes: le front de la Vénus est moins bas — le travail des yeux est proche: forme en amande et entourés d'une bordure dans les deux cas, ressemblances aussi dans le traitement de la chevelure⁴³. La comparaison avec certaines mosaïques fournit peut-être quelques éléments de datation. En effet, les proportions du corps de la Néréide chevauchant un Centaure marin, représentée sur une mosaïque de Piazza Armerina, celles de la Vénus marine de Timgad et de l'Amphitrite du triomphe d'Océan de Constantine, révèlent l'adoption d'un canon très proche de celui de la Vénus de Muraz/Anchettes. De plus, si nous rapprochons Sol et Océan nous constatons là aussi des similitudes frappantes dans les proportions et le traitement de la musculature⁴⁴. La datation des mosaïques de Piazza Armerina est encore incertaine mais semble se situer dans la première moitié du 4^e siècle apr. J.-C.; les mosaïques de Constantine sont datées à la fin de la tétrarchie. A la même période appartiennent celles de Sousse. Si l'on admet la pertinence de ces comparaisons, il faudrait alors situer la Vénus et le Sol entre la fin du 3^e siècle et la première moitié du 4^e siècle apr. J.-C. Nous aurions alors là un témoignage de cette «Spätantike», dont les accents se retrouvent aussi bien dans les provinces que dans la Capitale, et non le produit d'un style gallo-romain comme le proposait le commentaire du catalogue.

Il n'est pas question de reprendre ici la discussion au sujet de chacun des petits bronzes présentés dans le cadre de l'exposition. Les difficultés évidentes que présentent la compréhension et l'interprétation de ces objets à l'intérieur du phénomène encore mal connu de l'art romain, suggèrent des essais de classification parfois excessifs et prématurés comme dans le cas présent. Les caractères de style varient en effet continuellement, et résistent ainsi souvent à une classification systématique en des groupes parfaitement distincts. Plutôt que de poursuivre le discours sur l'ensemble des objets, il a semblé plus opportun d'étudier en détail deux bronzes, déjà publiés dans les corpus, le Buste de divinité celtique d'Avenches (*pl. 6, fig. 3*) et la Tête de femme d'Augst (*pl. 7, fig. 6*)⁴⁵. L'intérêt de leur étude réside dans l'occasion qu'ils offrent d'établir des parallèles avec des ouvrages appartenant à diverses catégories techniques. Ces

comparaisons permettent de mieux les situer dans un courant stylistique ou culturel, de supposer — avec plus ou moins de certitude — une origine géographique, et de renforcer certains rapprochements effectués par d'autres spécialistes.

Au milieu du siècle dernier on découvrit à Avenches un buste en bronze (*pl. 6, fig. 3*) dont l'identification a aussitôt fait problème. Bien que plusieurs hypothèses aient été émises, ce buste est souvent désigné sous le nom de « divinité celtique ». Il est intéressant de noter que ce qualificatif de celtique est à mettre en relation, non pas avec une iconographie typiquement celte, mais bien plutôt avec le style très éloigné du courant gréco-romain. Rien en effet ne permet de supposer qu'il s'agisse là d'une divinité celtique. Dieu indigène représenté dans un style gallo-romain ou divinité gréco-romaine figurée dans un langage stylistique local ? « *Interpretatio romana* » ou « *interpretatio gallica* » ? La question n'est pas sans intérêt, mais elle sort du cadre de cette étude.

Frontalité, symétrie de l'ensemble comme du détail, accentuation de certains éléments, préférence donnée à l'ornemental sur l'organique sont autant de traits qui caractérisent cette tête, et que l'on observe dans toutes les tendances s'écartant d'une conception naturaliste de la représentation figurée, entre autres l'art provincial romain. Toutefois les manières de rendre ces constantes permettent de reconnaître la marque d'une culture, d'une région ou d'un atelier, et autorisent ainsi une localisation plus précise des ouvrages dans le temps et dans l'espace. Le visage, écrasé — ce qui gêne fortement la lecture — a la forme d'une poire, plus large dans sa partie inférieure ; les proportions contribuent à accentuer le développement du bas du visage. Les arcades sourcillières sont indiquées par des arêtes saillantes, légèrement incurvées et incisées ; les yeux en amande, dont l'iris est rendu par un cercle et la pupille par un point, sont cernés d'une bordure incisée. Le nez est épaté, la bouche petite et peu modelée aux commissures qui ne se rejoignent pas. Les cheveux sont traités comme une masse plastique constituée par une juxtaposition symétrique de boucles encadrant le visage. Sur la nuque, le chignon est formé d'ovales incisés s'emboîtant les uns dans les autres. Le dessus de la tête est quasiment plat, divisé par une épaisse raie médiane d'où partent perpendiculairement des lignes ondulées et régulières. Des incisions peu fines, mais toujours parallèles, ont été gravées sur toute la chevelure. A la plasticité des boucles et du chignon s'oppose le graphisme du travail de la chevelure sur le dessus de la tête. Cette dernière est posée droite sur le cou, sans ébauche de mouvement.

La forme et les proportions du visage, comme le travail des yeux, du nez et de la chevelure ont déjà permis à A. Leibundgut de rapprocher ce buste de celui qui a été découvert près d'Evreux, à Beaumont-le-Roger (*pl. 6, fig. 4*)⁴⁶. Malgré quelques différences dans la manière de rendre les yeux ou dans le modelé de la bouche, les ressemblances sont assez frappantes pour faire supposer que nous sommes là en présence de deux ouvrages produits dans une même région, voire dans un même atelier. A. Leibundgut situe ces deux bustes dans une série de masques en tôle de bronze retrouvés dans la région de Compiègne et d'Evreux⁴⁷. Cependant nos deux ouvrages se détachent assez nettement de l'ensemble. Hors de la catégorie des bronzes, des traits assez semblables se retrouvent sur la stèle funéraire de *Sergius Gallicanus*, trouvée à Narbonne⁴⁸ ; ce qui permet de rester en Gaule mais nous fait passer du nord au sud. Une autre comparaison nous ramène à Bavai. En effet, un masque ornant un vase du Cabinet des Médailles à Paris (*pl. 6, fig. 5*)⁴⁹, offre des points de ressemblance avec les deux bustes. La forme et les proportions du visage, les arcades sourcillières, le nez, la bouche sont très proches du Buste d'Avenches plus particulièrement.

Ces masques et vases, supposés bavaisiens⁵⁰, sont loin de présenter une unité dans leurs caractéristiques formelles. P. Darche a en effet identifié un grand nombre de mains qu'il a classées en dix-huit types, diversité qu'il interprète comme des différences de qualité et non comme des indices chronologiques. D'après les monnaies et les estampilles de potiers retrouvées dans les tombes avec ces vases, il propose une datation qui se situe entre le 1^{er} et le 2^e siècle, et la première moitié de celui-ci principalement. Cette production cesse à la fin de l'époque antonine. Se basant sur le découpage du buste, A. Leibundgut suggère pour le bronze d'Avenches une datation entre 150 et 260 (destruction de la ville). Or ce découpage, bien que plus rudimentaire, se retrouve sur les figures des vases de Bavai alors que les datations proposées ne coïncident pas. Il reste donc à évaluer la pertinence du critère chronologique fondé sur la forme du buste pour des ouvrages où la tendance provinciale-populaire l'emporte sur le courant savant.

Si cette comparaison n'offre pas d'éléments plus précis aidant à situer le Buste d'Avenches dans le temps, elle permet toutefois d'émettre une hypothèse sur le lieu de fabrication de cette pièce, qui pourrait se situer dans le nord-est de la France (Eure, Eure-et-Loir, Oise, Nord). C'est en tout cas ce qui semble découler des particularités stylistiques de cet ouvrage, particularités

qui le placent avec assez de précision dans un courant culturel dont les principales manifestations se rencontrent dans cette région de la Gaule surtout⁵¹.

La Tête de femme (n° 77; *pl. 7, fig. 6*)⁵², ou plutôt le masque en tôle de bronze, trouvé à Augst dans un bâtiment d'époque sévère, soulève les mêmes types de problèmes. Lui aussi révèle un langage stylistique très différent des bronzes trouvés à Augst jusqu'à ce jour. Nous y retrouvons la frontalité, la symétrie, le goût pour l'ornemental, et des accents plus caractéristiques tels que les proportions du visage, la mise en évidence des yeux et des arcades sourcillières. Pourtant ce masque n'est pas semblable au Buste d'Avenches; si les proportions ressortissent à un même canon — développement du bas de la face — la forme est plus géométrique, presque triangulaire dans la Tête d'Augst. Les différents éléments — front, yeux, nez, bouche — forment des plans et des volumes plus nettement séparés. Différences dues à la technique certes, mais probablement aussi à une plus grande maîtrise de la part du bronzier qui a travaillé le bronze d'Augst. Aux incisions épaisses du Buste de divinité celtique s'oppose la finesse de celles de la Tête de femme, finesse qui n'est pas propre à tous les masques celtiques publiés par R. Lantier⁵³.

La Tête d'Augst a été située à la fin du 2^e siècle, début 3^e siècle à l'époque de Julia Domna. Datation proposée par K. Schefold⁵⁴, reprise par A. Kaufmann-Heinimann, et qui n'a pas convaincu certains des spécialistes présents au colloque. C'est sur le point de la pertinence des rapprochements proposés que les lignes suivantes porteront. La coiffure de la Tête d'Augst a semblé proche de celle qui était à la mode à Rome au début du 3^e siècle: les cheveux longs descendent très bas sur la nuque et le cou, et couvrent les oreilles. La comparaison avec la tête de Julia Domna, conservée au Musée du Louvre⁵⁵ et dont la photographie se trouvait à côté de la Tête d'Augst dans la vitrine de l'exposition, n'a cependant pas paru très convaincante. A la coiffure volumineuse aux boucles gonflées qui encadre le visage de la femme d'Augst s'oppose la chevelure abondante de Julia Domna où les cheveux, comme frisés au fer, sont disposés en côtes de melon régulières, s'étageant horizontalement de chaque côté du visage. Est-ce à dire que le parallèle est inopportun? Il suffit de parcourir un recueil de portraits romains pour constater que la coiffure de la Tête d'Augst est bien un type en faveur à la fin du 2^e et au début du 3^e siècle⁵⁶. La comparaison avec un portrait de la Ny Carlsberg Glyptothek à Copenhague⁵⁷ sera peut-être plus convaincante. Cette tête en marbre (*pl. 7, fig. 7*) est coiffée d'une perruque en onyx; la coiffure est volumineuse, les cheveux ont perdu l'aspect de frisé au fer du portrait de Julia Domna. Coiffés avec volume sur la tête, ils descendent très bas le long du cou et de la nuque. Sur les côtés des ondulations forment des bandes parallèles et horizontales. Un autre portrait, trouvé au même endroit et conservé au Musée d'Oslo⁵⁸, présente un travail et un type semblables. Confrontés à la Tête d'Augst la ressemblance est frappante et incontestable; la conception générale est la même: volume, longueur des cheveux, ondulations disposées en bandes parallèles et horizontales.

Reste toutefois l'aspect gonflé, soufflé que nous ne retrouvons pas dans les portraits d'Oslo et de Copenhague; comment interpréter ce détail? Le traitement du visage a permis d'insérer la Tête d'Augst dans un courant s'écartant fortement du naturalisme classique. Il semble bien que le travail de la chevelure soit lui aussi typiquement provincial; la comparaison avec d'autres ouvrages permet de le supposer avec une assez grande certitude. Le masque de femme (*pl. 8, fig. 8*) trouvé dans la forêt de Compiègne⁵⁹, bien qu'il soit en mauvais état, offre une certaine ressemblance avec celui d'Augst. Le type de coiffure est différent mais le travail est semblable: masse volumineuse entourant le visage, striée de fines incisions. Pour le reste les deux pièces sont quelque peu dissemblables surtout en ce qui concerne la forme et les proportions, le travail des yeux et du nez. Un vase, ayant la forme d'une tête de femme, trouvé à York, mérite également d'être soumis à la confrontation (*pl. 8, fig. 9*)⁶⁰. La coiffure a suggéré ici aussi une datation à l'époque de Julia Domna. Elle est traitée d'une manière qui révèle une conception semblable au masque d'Augst tout en étant un peu moins volumineuse. Le vase d'York présente d'autres points de ressemblance: proportions — la forme est moins triangulaire et plus empâtée dans le vase —, l'accent porté sur les yeux, la forme du nez, de la bouche, le cou épais. En Grande-Bretagne encore, le buste en bronze de Lucius Verus (*pl. 8, fig. 10*)⁶¹ montre un même travail de la chevelure, trait que l'auteur considère comme celte. A l'instar de K. Schefold pour la Tête d'Augst, J.M.C. Toynbee voit dans ce bronze un avant-goût de la « Spätantike ».

Tous ces rapprochements confirment la pertinence de la datation proposée par K. Schefold. Les différences constatées ne ressortissent pas à l'iconographie mais au style. La datation — par un critère extérieur — au premier quart du 3^e siècle apr. J.-C. est confirmée. Le contexte culturel et géographique auquel se rattache cette tête est précisé.

Les deux bronzes dont il a été question dans ces dernières pages ont trouvé matière à comparaison avec des ouvrages provenant d'une même aire géographique, englobant la France du nord-est et le sud de l'Angleterre. Cette zone, moins touchée par la romanisation, a produit

un art que certains archéologues considèrent comme une survivance ou une résurgence de la tradition celte, alors que d'autres préfèrent y voir la manifestation d'un style provincial-populaire. En l'absence de critères vraiment précis, il paraît plus prudent de ne pas conclure. Cette communauté d'origine culturelle et géographique n'efface pas les différences stylistiques repérées entre les deux ouvrages. La finesse de la Tête d'Augst comparée au Buste de divinité celtique d'Avenches a été relevée plus haut. Nous observons le même contraste entre le masque de femme de Compiègne et les autres ouvrages, pourtant exécutés selon la même technique, trouvés dans la région. Atelier, époque différente? Il est difficile de conclure. On peut toutefois remarquer que les bustes d'Avenches, de Beaumont-le-Roger et les masques de la forêt de Compiègne semblent avoir une fonction votive, alors que les deux têtes de femme sont probablement des portraits d'un art plus savant.

Il reste d'autre part le problème de l'interprétation de ces deux ouvrages au sein de la production fortement romanisée de l'artisanat du bronze, à Augst et à Avenches. Vu leur unicité, on pourrait supposer qu'ils ont été importés pour satisfaire à la demande particulière d'un client ou d'une fonction — culte rendu à une divinité, ex-voto —. Il paraît difficile de proposer une estimation satisfaisante de ces deux bronzes dans une perspective historique et culturelle; leur seule présence suffit pourtant à témoigner de la vitalité d'interprétation de l'artisanat indigène. Vitalité qui produit des ouvrages dont la qualité est loin d'être inférieure à la production du courant gréco-romain.

Notes

¹ I. A.-Manfrini, *Bronzes romains de Suisse, catalogue* (1978). L'indication (n°) après certains objets cités dans ces pages se réfère à ce catalogue.

² C. Simonett, *Die römischen Bronzen der Schweiz*, AA 1939, 524.

³ A. Leibundgut, *Kunst und Kunstgewerbe*, in: *Ur- und Frühgeschichtliche Archäologie der Schweiz*, 5, *Die römische Epoche* (1975) 80.

⁴ Les dates indiquées dans le catalogue sont celles qui ont été proposées dans les publications concernant les bronzes en question.

⁵ A. Leibundgut, *Die römischen Bronzen der Schweiz*, 2, *Avenches* (1976); A. Kaufmann-Heinimann, *Die römischen Bronzen der Schweiz*, 1, *Augst und das Gebiet der Colonia Augusta Raurica* (1977); A. Leibundgut, *Die römischen Bronzen der Schweiz*, 3, *Die Westschweiz ausser Avenches* (à paraître).

⁶ Simonett *op. c.* (*supra* n. 2) 498 s.

⁷ H.R. Weihrauch, *Europäische Bronzestatuetten 15.-18. Jahrhundert* (1967) fig. 113, 130.

⁸ R. Stucky, *Das Stieropfer von Vidy*, *Indicateur d'Antiquités Suisses* 24, 1966, 135 s.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ Leibundgut *op. c.* (*supra* n. 5) n° 21.

¹¹ Simonett *op. c.* (*supra* n. 2) 536 s.

¹² Leibundgut *op. c.* (*supra* n. 5) n° 20.

¹³ Kaufmann-Heinimann *op. c.* (*supra* n. 5) n° 15.

¹⁴ F. D'Andria, *I bronzi di Veleia, Parma e del territorio parmense* (*Contributi dell'Istituto di Archeologia dell'Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano, serie terza*, 3, 1970) 12.

¹⁵ La présence d'objets douteux dans une exposition est loin de constituer un aspect négatif, dans la mesure où l'identification des faux reste un problème dans le domaine des bronzes.

¹⁶ Nous avons repris le terme d'ouvrage, utilisé par P. Bruneau, qui est en effet moins ambigu que celui d'œuvre. Cf. P. Bruneau, *Situation méthodologique de l'histoire de l'art antique*, AC 44, 1975, 425 s.

¹⁷ M. Schapiro, *Style*, in: *Anthropology Today*⁷ (1965) 287 s.

¹⁸ EAA 1 (1958) s.v. Antenore; J. Boardman - J. Dörig - W. Fuchs - M. Hirmer, *L'art grec* (1966) 108 s.

¹⁹ R. Bianchi-Bandinelli, *Gusto e valore dell'arte provinciale*, in: *Storicità dell'arte classica*² (1950) 234.

²⁰ Schapiro *op. c.* (*supra* n. 17) 287.

²¹ J.J. Hatt, *Strasbourg, Musée Archéologique, Sculptures Antiques Régionales* (1964) avant-propos (sans pagination).

²² J.J. Hatt, *Observations sur quelques statuettes en bronze du Musée de Strasbourg*, RAE 11, 2, 1960, 315; Hatt *op. c.* (*supra* n. 21).

²³ G.A. Mansuelli, *Aspetti e lineamenti dell'arte romana nell'Italia settentrionale*, in: *Arte e civiltà romana nell'Italia settentrionale dalla repubblica alla tetrarchia*, Catalogo 2 (1965) 6.

²⁴ L. Beschi, *I bronzetti romani dell'Italia settentrionale*, in: *op. c.* (*supra* n. 23) 276.

²⁵ L'expression «gallo-romain» n'a pas, ou ne devrait pas avoir, le même sens en archéologie et en histoire de l'art; cf. EAA 3 (1960) s.v. gallo-romana.

²⁶ G. Delli Ponti, *I bronzi del museo provinciale di Lecce* (1973) n° 10.

²⁷ N° 79, 84: Kaufmann-Heinimann *op. c.* (*supra* n. 5) n° 35, 31; n° 39: inédit; n° 81: I. Metzger, *Merkur und Diana* (*Schriftenreihe des Rätischen Museums Chur* 20, 1977); n° 82: Simonett *op. c.* (*supra* n. 2) 532 s.

- ²⁸ C. Rolley, Des bronzes grecs aux bronzes romains: survivances, prolongations, résurrections, in: *Actes du 4^e Colloque sur les Bronzes Antiques (Annales de l'Université Jean Moulin, Lettres, 1976)* 167 s.
- ²⁹ Voir l'article de C. Bérard sur le Médaillon d'Icare dans le présent recueil.
- ³⁰ S. Deyts, Sculpture gallo-romaine de Sens, *RAE* 28, 3-4, 1978, 282, fig. 16, 15.
- ³¹ *Ibid.* fig. 14.
- ³² J.J. Hatt, *Sculptures gauloises 600 av. J.-C./400 apr. J.-C.* (1967) 57 s.; C. Rolley, *Une tête barbue aux Bolards, Mémoires de la Commission des Antiquités du département de la Côte-d'Or* 29, 1974-1975, 131, conteste la datation des sculptures des pseudo-thermes de Sens au 2^e s. de notre ère et propose le 1^{er} s. apr. J.-C.
- ³³ Hatt *op. c.* (*supra* n. 32) pl. IIIb, p. 45.
- ³⁴ W. Deonna, Bronzes antiques du Musée de Genève, *Geneva* 6, 1928, 74, n° 55.
L'adjectif celtique ne suggère nullement la présence de traits typiquement celtes; il indique plutôt une aire géographique dont la production s'éloigne plus ou moins des tendances gréco-romaines.
- ³⁵ R. Bianchi-Bandinelli, *Roma la fine dell'arte antica* (1970) fig. 203.
- ³⁶ E. Will, La Syrie romaine entre l'Occident gréco-romain et l'Orient parthe, in: *Le rayonnement des civilisations grecque et romaine sur les cultures périphériques, 8^e Congrès international d'Archéologie Classique* (1965) 515, 521.
- ³⁷ Dans le catalogue de l'exposition, la rubrique du Buste de divinité gauloise comporte une omission qui nuit à la compréhension du texte. A la sixième ligne il faut lire: « De cette tradition gréco-romaine il ne reste que ... ». N° 75, 76: Leibundgut *op. c.* (*supra* n. 5) n° 39, 33; n° 77: Kaufmann-Heinimann *op. c.* (*supra* n. 5) n° 89a.
- ³⁸ W. Deonna, Quelques monuments antiques retrouvés en Suisse, *Indicateur d'Antiquités Suisses* 1909, 221, fig. 1, 2. Pour la Vénus: Leibundgut *op. c.* (*supra* n. 3) 85, fig. 31. Les numéros 35, 36, 50, 56, 91, 94, 95, 96, 98 ont été rangés dans la même catégorie; on peut leur ajouter le Camille de Sion (n° 64) — Simonett *op. c.* (*supra* n. 2) 515 — qui semble plus proche de cette tendance que du courant gréco-romain.
- ³⁹ Hatt *op. c.* (*supra* n. 21) avant-propos (sans pagination).
- ⁴⁰ S. Reinach, Hermaphrodite, *RA* 32, 1898, 334 s.
- ⁴¹ A. de Ridder, *Collection de Clercq*, 3, *Les Bronzes* (1905) pl. 1-29.
- ⁴² Abû-I-Faraj Al Ush *et al.*, *Catalogue du Musée National de Damas* (1976) fig. 26, 27.
- ⁴³ Leibundgut *op. c.* (*supra* n. 3) 85, avait déjà relevé ces ressemblances.
- ⁴⁴ Piazza Armerina et Constantine: W. Dorigo, *Pittura tardo-romana* (1966) fig. 122, pl. 18; Timgad et Constantine: Bianchi-Bandinelli *op. c.* (*supra* n. 35) fig. 210, 1.
- ⁴⁵ Pour les références voir n. 37.
- ⁴⁶ R. Lantier, Tête d'un jeune chef aquitain, *MMAI* 30-31, 1929-1930, 32.
- ⁴⁷ R. Lantier, Masques celtiques en métal, *MMAI* 37-38, 1940-1941, 104 s.
- ⁴⁸ Bianchi-Bandinelli *op. c.* (*supra* n. 35) fig. 143.
- ⁴⁹ A. de Ridder, *Catalogue des vases peints de la Bibliothèque Nationale* 2 (1902) n° 952.
- ⁵⁰ P. Darche, Les vases de Bavay, *BCTH* 1932-1933, 665 s.; 1934-1935, 384 s.; H. Biévelet, Poteries nerviennes à visage, in: *Hommage à Waldemar Deonna (Collection Latomus 28, 1957)* 122 s.
- ⁵¹ Une analyse des alliages et de la technique permettrait peut-être d'apporter des éléments plus objectifs pour soutenir l'hypothèse d'un atelier commun d'où seraient sortis les bustes de Beaumont et d'Avenches.
- ⁵² Pour les références voir n. 37.
- ⁵³ Pour les références voir n. 46, 47.
- ⁵⁴ R. Laur-Belart - K. Schefold - H. Klumbach, Schätze aus Augusta Raurica, *Ur-Schweiz* 26, 1962, 13, fig. 12.
- ⁵⁵ J.J. Bernoulli, *Römische Ikonographie*, 2, *Die Bildnisse der römischen Kaiser und ihrer Angehörigen* 3 (1894) 39, n° 1, pl. 16a et b.
- ⁵⁶ K. Wessel, Römische Frauenfrisuren von der severischen bis zur konstantinischen Zeit, *AA* 1946-1947, 62 s.
- ⁵⁷ V. Poulsen, *Les portraits romains*, 2, *De Vespasien à la basse-antiquité* (1974) n° 143, pl. 230-231.
- ⁵⁸ *Nasjonalgalleriet, Katalog Skulpturen* (1952) n° 31; Einzelaufnahmen 3346, 3347.
- ⁵⁹ Lantier *op. c.* (*supra* n. 46) 110, fig. 4.
- ⁶⁰ J.M.C. Toynbee, *Art in Roman Britain*² (1963) n° 165, fig. 194.
- ⁶¹ Toynbee *op. c.* n° 4, fig. 4. Daté de la seconde moitié du 2^e s.

Liste des illustrations

- Pl. 5, fig. 1: Apollon assis, Arles. Photo Musée Réattu, Arles.
- Pl. 5, fig. 2: Géant, pseudo-thermes de Sens. Photo C. Rolley.
- Pl. 6, fig. 3: Buste de divinité celtique, Avenches. Photo A. Held.
- Pl. 6, fig. 4: Buste de Beaumont-le-Roger. Photo du Musée des Antiquités Nationales de Saint-Germain-en-Laye.
- Pl. 6, fig. 5: Vase gallo-belge, Bavai. Photo Cabinet des Médailles.
- Pl. 7, fig. 6: Buste de femme, Augst. Photo E. Schulz Augst (envoyée par le Musée d'Augst).
- Pl. 7, fig. 7: Portrait de femme du 3^e siècle, Rome. Photo Ny Carlsberg Glyptothek Copenhague.
- Pl. 8, fig. 8: Masque de femme, Compiègne. Photo du Musée des Antiquités Nationales de Saint-Germain-en-Laye.
- Pl. 8, fig. 9: Vase céphalomorphe, York. Photo Yorkshire Museum.
- Pl. 8, fig. 10: Buste de Lucius Verus, Duston. Photo Northampton Museum.

