

Zeitschrift: Cahiers d'archéologie romande
Herausgeber: Bibliothèque Historique Vaudoise
Band: 17 (1979)

Artikel: Des bronzes hellénistiques aux bronzes romains : quelques problèmes
Autor: Boucher, Stéphanie
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-835577>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 02.02.2025

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

Des bronzes hellénistiques aux bronzes romains. Quelques problèmes

Stéphanie BOUCHER

Les bronzes hellénistiques et les bronzes romains proposent des problèmes de relation aussi intéressants que multiples. Nous le savons tous. Et c'est volontairement que je formule cette «banalité», car en fait elle est dépassée, et de loin par la réalité d'aujourd'hui, dans les difficultés que nous avons de répondre à ce thème, plus brûlant que jamais.

La *terminologie* tout d'abord reste imprécise. Par convention le terme *hellénistique* recouvre la période qui débute à la mort d'Alexandre, et qui, selon les endroits, s'arrête ou doit s'arrêter à des dates variables, en fonction de la conquête romaine, fait qui engendre nombre de discordances dans le monde méditerranéen.

De là vient un certain malaise dans la définition d'un art qui n'est pas cohérent, qui varie selon les lieux et les époques. On a pu dire qu'il était caractérisé par l'affaiblissement du rayonnement de la Grèce par rapport à celui des grands centres orientaux qui se créent alors. Parmi ceux-ci, Alexandrie aurait joué un rôle prépondérant, et l'on en est même venu trop souvent à confondre *art hellénistique* et *alexandrinisme*. Cependant, bien peu de choses, actuellement, dans les Musées du Caire et d'Alexandrie même, non plus que dans la Collection de l'ancien roi Farouk, ne vient appuyer cette supposition; nous n'y avons vu qu'une pacotille internationale, sans grand caractère, et probablement d'époque romaine. Où se trouvent alors les bronzes que l'on peut qualifier sérieusement du terme «hellénistique»? Certains sont conservés dans des musées étrangers ou dans des collections particulières, pourvus de références souvent douteuses. Là encore, il faut être défiant à l'égard de catalogues ou publications, rédigés, il y a longtemps, selon des normes discutables. En voici quelques exemples:

— Les *bronzes d'Égypte de la Collection Fouquet* sont-ils tous *grecs* parce qu'ils ont été trouvés en Égypte?¹

— Les *bronzes du Musée du Caire* sont-ils tous *grecs* parce qu'ils ont été trouvés en Égypte?²

— Les *bronzes dits hellénistiques du Musée du Louvre* le sont-ils tous eux aussi parce qu'ils ont été trouvés en Égypte ou au Proche-Orient?³

— Est-ce que les *bronzes découverts à Nehavend* (ancienne Laodicée de Médie), et publiés par R. Ghirshman en 1962⁴ sont «hellénistiques» parce que trouvés près d'une inscription datant de 193 avant notre ère (*pl. 42, fig. 1*)? Cette erreur est plus grave que les précédentes, car elle fait appel à l'épigraphie, qui doit être très certainement disjointe de l'archéologie dans ce cas précis, étant donné l'état du site, très bouleversé. De plus, suffisamment de bons ouvrages parus à ce moment en Allemagne ou en France, auraient pu éviter à l'auteur cette affirmation dérisoire.

Cependant, nous n'accablerons pas nos prédécesseurs. En effet tant d'inconnues subsistent sur la datation des objets, même trouvés en cours de fouilles, et plus encore pour ceux que nous avons à étudier dans les musées, qu'une prudence extrême doit être observée. Si nous nous attachons à publier des inventaires et des catalogues qui aient une valeur scientifique, il nous faudra classer et dater, au moins provisoirement, quitte à nous contredire ensuite. Rien n'est encore certain, et la partie la plus facile n'est certes pas celle qui concerne les objets dits «hellénistiques», en tant que tels tout d'abord, et bien moins encore selon leur chronologie. Il est bien plus difficile, en outre, de décider de leur appartenance à une époque précise, hellénistique ou romaine, dans le piètre état de nos connaissances. Et aussi de savoir *où* ils ont été fabriqués. Les traditions d'ateliers ont dû en effet jouer un rôle important, en bien des cas,

même si ces ateliers se sont modernisés, adaptés au goût du jour, c'est-à-dire à l'hellénistique récent, qui a certainement proposé de nouveaux décors, sur des formes plus lointaines.

* * *

Le problème doit donc être envisagé, au départ, sous l'angle des trouvailles bien datées. Il y en a relativement peu. Ou bien concernent-elles des groupes d'objets très originaux, reflétant une forme d'art qui n'est ni grecque du pur classicisme, ni romaine, au sens restreint où on l'imagine: il n'y en a que très peu aussi. La difficulté a été signalée par les auteurs récents et sérieux qui ont eu à traiter de la période hellénistique, et qui l'ont fait avec toute la prudence et les réticences qui nous engagent à être aussi prudents et réticents qu'ils le sont eux-mêmes.

Ces trouvailles bien datées sont celles, entre autres, d'Anticythère, de Mahdia, de Délos, étudiées dans un passé récent. Encore ne donnent-elles qu'un *terminus ante quem*. Mais une découverte moins diffusée est celle des bronzes de la ville de Vani en Géorgie, présentée par O. Lordkipanidzé dans le *BCH* de 1974⁵, en dehors des publications pratiquement inaccessibles hors de l'URSS (*pl. 42, fig. 2-3*). Dans tous les cas, nous nous retrouvons à une période qui n'est pas postérieure au début du 1^{er} siècle avant notre ère. Nous ajouterons, avec un point d'interrogation, le faune-lampadaire de Pergame, que C. Rolley date prudemment des environs de 200⁶. En ce qui concerne la Russie méridionale, les limites sont plus précises, puisque le sanctuaire n'aurait été en fonction qu'au 2^e siècle avant notre ère. Sommes-nous là, *partout* à l'époque hellénistique, en ce début d'époque romaine? Les lieux varient, mais les concepts sont assez voisins, et se caractérisent par leur appartenance très fréquente à un certain *dionysisme*. Quelle est sa valeur, quel est son impact réel, religieux, en cette période où l'on reprenait dans les textes les légendes anciennes, sans peut-être leur accorder de valeur que narrative? Le thème a eu du succès. Nous le retrouvons dans la villa des Mystères, bien vivant, mais y fut-il aussi «religieux» que l'on s'acharne à le dire? Ne sont-ce point là des «demi-valeurs», sujettes à nos interprétations modernes? Ce «livre de messe» dionysiaque ne nous convainc pas, pas davantage que la répétition des thèmes bachiques en tous lieux, de l'Orient à l'Occident, dans le domaine de nos bronzes.

* * *

Et revenant plus précisément, en ce contexte hellénistique qui nous est proposé, aux bronzes *hellénistiques et romains*, que devons-nous comprendre par «tradition»? L'art hellénistique doit-il être considéré comme le trait d'union entre l'époque classique et l'époque romaine? Cela est certain: la tradition grecque reste vivante, tout en se renouvelant. Ou bien faut-il penser au seul héritage *romain* par rapport aux nouveautés hellénistiques, et à sa capacité d'innovation, dans la pensée et dans le style? Les deux thèses peuvent coexister sans se contredire. Elles peuvent intervenir utilement dans l'examen d'un certain nombre de problèmes.

Tout d'abord, si nous parlons d'époque «hellénistique», il faudra se préoccuper de la sculpture, de la statuaire, et quelque peu de politique. Problèmes divers, mais liés en fait. La tradition la plus ancienne est divine ou héroïque. Sur ces formes classiques ou classicisantes s'implante le phénomène de la «personnalité», sur des schémas plus anciens, il fut fait du nouveau. A partir d'Alexandre, dieux et héros vivants se confondent, et ils vont donner à la sculpture, à la statuaire une nouvelle dimension. C'est ainsi. Sur certains schémas de *Mercur*⁷ vont se plaquer les portraits d'Alexandre et de ses épigones. Le fait avait été déjà signalé par J. Charbonneaux et F. Chamoux⁸. Mais leur apparition en tous lieux du monde romain, leur répétition au niveau des petits ateliers qui utilisaient des modèles et des moules, en ignorant peut-être leur appartenance à des concepts plus lointains, laissent entrevoir la stérilité de leur survivance. Ces *Mercur*s bien particuliers se distinguent cependant par une physionomie très individuelle — bourrelet du front, conception carrée du visage, pli de la bouche, regard pathétique — (*pl. 43, fig. 4-5*), que nous ne retrouvons pas sur les autres types du dieu, si nous les analysons d'assez près. Tradition, oui, mais quel renouveau, sinon la patience dans la reproduction de thèmes vidés de leur contenu historique. Cependant, cela reste, semble-t-il, un cas particulier.

Dans ce même domaine de la statuaire, à un niveau différent, nous ne pouvons pas omettre le cas de certaines figures de grandes dimensions, par exemple celui du *Mars* de Coligny, tributaire bien évidemment de l'art hellénistique, et lié aussi peut-être à un art flavien, selon les récentes recherches de C. Rolley, en tous cas proche de certaines peintures de Stabies, datées de la même époque. Trois bustes de Vienne⁹ (*pl. 43, fig. 6*) plus mal connus, se réfèrent probablement à l'art pergaménien, mais saisissait-on en cette fin de 1^{er} ou en début du 2^e siècle le sens de ces expressions pathétiques, moins explicables, ici, pour des dieux que pour des hommes. La tradition n'est là encore, semble-t-il, que répétition de valeur purement esthétique, le renouveau n'est peut-être alors qu'adaptation de formes plus anciennes sur des concepts

nouveaux, comme aussi bien l'on a plaqué des formes classiques sur les entités divines romaines, en bien d'autres cas.

* * *

Dans la sculpture, cette tradition sera peut-être plus sensible. Mais dans le domaine des bronzes, il existe en outre tout un monde de figurations qui ne peuvent se définir qu'en contrepoint. Outre le groupe dionysiaque des trouvailles assez bien datées qui a été mentionné plus haut, serait hellénistique tout ce qui n'est pas l'art grec archaïque ou classique, non plus que l'art romain, voué, dit-on, sauf dans l'architecture, à des représentations médiocres, dépourvues de tout sens inventif. Hellénistique donc, tout ce qui est pittoresque, exotique, excessif, les expressions pathétiques, extatiques, les poses baroques, les vieillards déjetés, les paysans boiteux, les vendeurs à quatre sous, les centaures échevelés, les nègres contorsionnés, les plantureuses *Vénus* du Proche-Orient, et en général, tout le répertoire bachique, bien entendu. Devant ce déferlement de propositions, et j'en passe (en particulier les balsamiques en forme de tête de nubien, qui ne sont absolument pas dus à l'art alexandrin), on peut se demander quel est le lien commun qui autorise à regrouper tout cela sous un même terme, sinon l'extension fondamentale d'un esprit non-conventionnel. Ne sachant où placer ces objets, dans notre *logique* moderne d'un art devant se développer *logiquement*, nous nous fabriquons de toutes pièces cette étape-intermédiaire-réceptacle, fourre-tout du non explicable. Mais on n'avait pas attendu le 3^e siècle, ni chez Homère, ni à Olympie, ni bien ailleurs encore, pour exprimer la douleur, l'horreur, les disgrâces.

Alors nos bronzes, trouvés essentiellement dans des contextes *romains*, ne peuvent-ils pas, en partie au moins, avoir été imaginés par des artisans *romains*? Ces derniers possédaient chez eux une tradition d'observation réaliste et critique. Le mime, l'atellane, la comédie sous toutes ses formes, même imitée de la littérature grecque, les avaient rendus experts dans le gros rire, dans le rire fin aussi. Ils avaient derrière eux toute la tradition étrusque, reniée, mais présente, sous-jacente, où l'on ne se privait pas de ces poses contorsionnées, excessives, de ces sourires qu'une civilisation aussi avancée n'avait pu dédaigner. Toutes ces tendances, encore une fois, ne peuvent pas être résolues par le terme «hellénistique», dans son orientation exclusivement *hellénique*. Les deux comédiens grotesques de Mahdia¹⁰ auraient bien pu être fabriqués en Italie. On a admis peut-être trop rapidement que toute la trouvaille était cohérente et de provenance uniforme.

* * *

Dans cette perspective, l'*instrumentum* nous permettra de préciser un certain nombre de problèmes. Certes les *lits «déliens»* attribués pour leur origine aux ateliers de Boéthos de Chalcédon vont se retrouver pendant une bonne partie de l'époque romaine. Leurs décors, bachiques essentiellement, sont de qualité très différente. Y a-t-il là une simple décadence, une dégradation logique dans le temps? Nous nous défions de cette conception d'une histoire qui va du meilleur au pire, car déjà certains faunes, cygnes ou mules de Mahdia font preuve d'un art relâché¹¹. Mais les ornements eux-mêmes vont pouvoir changer d'inspiration, ainsi qu'en témoigne une applique datée du 2^e siècle de notre ère¹² (*pl. 43, fig. 7*). Ce préambule, sur des sujets bien mieux connus et traités ailleurs, nous oriente sur l'œuvre de Boéthos de Chalcédon, qui a signé l'hermès qui accompagnait l'Amour ou Agôn de Mahdia. C'est certes là une référence sérieuse, mais limitée à ce cas particulier, et qui ne doit pas entraîner une conclusion absolue pour tout le reste du matériel de la trouvaille.

Ainsi un trépied de marbre (*pl. 44, fig. 8*) est attribué à l'atelier de cet artiste¹³. Il possède à Lyon (Musée de la Civilisation gallo-romaine) un parent certain¹⁴ (*pl. 44, fig. 9*). Il en a d'autres aussi en Italie, mais nous nous attacherons à celui de Lyon, qui est d'une technique excellente, et qui est en *bronze* mais plus petit. Les détails sont les mêmes: supports en pieds de fauve, plus sophistiqués à Mahdia, cordons perlés sur les trois arêtes. De plus, il présente, sur l'une de ses faces, une figure de satyre, en moyen relief (il n'y a pas de décor à Mahdia). Les deux autres faces portent les traces d'autres représentations, malheureusement disparues. Cet objet d'une importance incontestable, plus petit toutefois que celui de Mahdia, mais en *métal*, a été découvert non loin de l'autel des Trois Gaules. Sa valeur esthétique, son poids même laissent à supposer qu'il appartenait à l'ornementation d'un temple. Sa partie supérieure est incomplète, mais un des petits chapiteaux corinthiens qui se superposaient pour former le fût est conservé. Par rapport à l'objet de Mahdia, quelle peut être sa date, quel put être l'atelier de production? Trouvé dans un contexte romain, est-il romain de tradition hellénistique, à une époque assez haute, qui ne peut toutefois pas être antérieure au début de l'Empire, et qui plus vraisemblablement est contemporaine du début du 1^{er} siècle de notre ère? Le trépied de Mahdia serait alors beaucoup plus ancien. Cependant sa qualité esthétique, si l'on recourt à cette échelle de valeurs

adoptée par bien d'autres, n'est pas supérieure à celle du bronze de Lyon, et ce dernier, s'il avait fait partie de la découverte de Mahdia, par exemple, aurait été daté du 2^e siècle avant notre ère, au moins, et attribué sans aucun doute à l'atelier de Boéthos. Comment et quand un tel objet put-il parvenir à Lyon? Y arriva-t-il, par divers intermédiaires, des ateliers de Boéthos, célèbre dans le domaine de l'*instrumentum*? Cela n'est pas impossible, mais bien complexe, et difficile à imaginer.

Mais encore ce type de candélabre ou thymiatéron a-t-il été inventé de toutes pièces à l'époque hellénistique? Non, il en existe bien avant le 3^e siècle. Pensons au trépied Loeb, aux lampadaires étrusques des 4^e-3^e siècles¹⁵ (pl. 44, fig. 10). La forme est bien connue, depuis longtemps, et si le thymiatéron de Mahdia semble nouveau, c'est que l'on oublie ses prédécesseurs. Une longue tradition italo-étrusque explique une apparition qui n'a rien de bien nouveau, en réalité, et que les exemplaires de Mahdia, de Lyon, de certaines peintures de Pompéi du troisième style, d'Italie plus généralement, reclassent dans un contexte qui n'est pas forcément celui d'un art «hellénistique», relié trop facilement aux sources non italiennes, et qui a bien dû, au contraire, s'en inspirer partiellement. C'est précisément en Italie, peut-être, comme pour les candélabres plus simples dont nous allons avoir à parler, que se trouvèrent les sources d'un renouvellement, sur des objets utilitaires — ce qui n'exclut pas leur caractère luxueux — longuement produits dans les ateliers de la péninsule, ateliers toscans, très probablement.

Nous pourrions nous interroger en outre sur les candélabres de bronze de Mahdia¹⁶ (pl. 45, fig. 11). W. Fuchs les considère sans regret, et sans aucune bibliographie, comme «hellénistiques». Ici encore, Boéthos de Chalcédon se voit attribuer des créations qui sont plusieurs fois centenaires. On a pu hésiter, à tort à notre avis, entre l'Etrurie et l'Italie du Sud à propos de certains des plus anciens de ces objets. Pour l'ensemble, pour l'énorme majorité, ces productions sont étrusco-italiques¹⁷ (pl. 45, fig. 12), et chacun sait combien les candélabres étrusques étaient appréciés en Grèce même. Athénée, au 3^e siècle de notre ère, ne s'y trompait encore pas (XV, 700 s.); sans doute se faisait-il l'écho d'une vieille tradition. Ces candélabres sont-ils étrusques en Etrurie, hellénistiques à Pompéi et à Mahdia? Evidemment, on peut les dire hellénistico-étrusques, s'il ne s'agit que de conjonctures temporelles. Mais il est plus grave d'en supposer la production en des lieux où rien n'affirme qu'ils aient été élaborés, alors que tant de preuves incitent à admettre leur origine italique. On doit reconnaître, en toute bonne foi, l'influence manifeste des ateliers de la Grèce hellénistique sur l'art étrusque, qui était loin d'être mourant aux 3^e et 2^e siècles; c'était bien là l'époque où des échanges pouvaient se faire, se faisant sans aucun doute, en suivant la ligne de lointains trafics.

Boéthos est encore mis en cause par W. Fuchs à propos d'un brasero rectangulaire provenant de Mahdia¹⁸ (pl. 45, fig. 13), apparenté à un objet de Pompéi¹⁹ (pl. 46, fig. 14). De nouveau, une comparaison peut être proposée avec un brasero découvert en Gaule, près de Lyon, à Vienne (Isère)²⁰ (pl. 46, fig. 15). Ce dernier présente deux types d'appliques, dionysiaques, comme à Pompéi et Mahdia. La trouvaille de Mahdia est datée, celle de Pompéi ne l'est, sur plus d'un siècle, que par supposition. Devons-nous considérer comme hellénistique le brasero de Vienne? Quand est-il arrivé en Gaule, où a-t-il été fabriqué? Nous devons supposer, en toute raison, que c'est au début de l'époque romaine. Exprime-t-il un renouveau dans une tradition qu'aurait pu illustrer celui de Pompéi par rapport à celui de Mahdia? Question vaine, peut-être, même si l'on examine les styles, rustique à Mahdia, figé à Pompéi, plus fin, mais stéréotypé à Vienne, ce qui n'est pas sans poser quelques problèmes. Lequel est le premier? Sont-ils tous trois «boethiaci»? Il est possible que celui de Vienne ait été conservé longtemps, puis transporté en Gaule. Il est tout de même plus vraisemblable qu'il soit contemporain de la conquête romaine, ou de peu postérieur. Qu'a-t-il alors d'hellénistique, sinon ses masques, nouveauté incontestable, mais qui, nous l'avons vu, se transmet longtemps sur les *lecti boethiaci*. De là à ce qu'il soit issu des ateliers de Boéthos ou de ses successeurs orientaux, il y a une énorme marge.

Cet exemple d'un renouveau romain pourrait trouver ailleurs ses sources: ne connaissons-nous pas en Etrurie des brasiers de cette sorte, décorés autrement il est vrai²¹ (pl. 46, fig. 16). Mais connaissons-nous ailleurs qu'en Etrurie cette forme, qui semble y être bien implantée, et qui a émigré, au cours du 5^e siècle, jusqu'en Russie méridionale? La nouveauté, ici, se trouve dans l'ornementation *dionysiaque*, dont on peut en fait contester l'originalité, et qui ne prouve pas que les ateliers producteurs aient été strictement situés hors d'un circuit *étrusco-italique*, *étrusco-hellénistique*, pour cette période.

Dans cette perspective *hellénistique*, le *dionysisme* s'étale, trop malheureusement souvent, au détriment d'autres thèmes. Y aurait-il là une libération des styles, par cet intermédiaire multiforme, ou bien au contraire une restriction uniforme de la pensée? Et nous reviendrons à ces objets dispersés, ni grecs, ni romains, que le hasard des découvertes nous a proposés. Ils sont dionysiaques, ils nous étonnent, ils nous émeuvent par une certaine nouveauté, par une

beauté exceptionnelle, dans notre sensibilité, par une joie de vivre sans précédent. Mais nos impressions sont-elles vraies? Le dionysisme n'est pas toujours «heureux» (voir *Dionysos et Agavé*, entre autres). Hors de cette hypothèque mythologique, un goût se définit. Satyres, ménades, amours, aux expressions rieuses ou extatiques, couronnés de feuillages, yeux étirés, à la mode orientale, fronts ceints de bandeaux, nous parlent-ils d'un autre monde? Sont-ils si jeunes, si nouveaux dans le monde grec? Orientaux, Egyptiens, de la Géorgie au Maroc et à l'Italie, ils reflètent une conception nouvelle de l'art, ils sont eux-mêmes, mais nous ne pouvons pas les définir. Le quartette du Louvre²², une ménade et un buste du Musée des Beaux-Arts à Lyon²³, une autre ménade encore du Musée de Berlin²⁴, si raffinée (*pl. 46, fig. 17*), d'autres chefs-d'œuvre, distendent les limites de l'histoire, puisqu'on ne sait comment les dater, qu'ils n'ont pas eu de descendance. Les bronzes «dionysiaques» de Vani atteignent aussi, pour certains au moins, à cette joie souriante, à ce détachement heureux sans précédent et sans suite. Sommes-nous bien là au cœur de l'époque «hellénistique», du moins dans son écart avec tout le reste? Qu'en reste-t-il seulement? Si peu. Et encore ne faudra-t-il pas oublier les facultés de compréhension, d'intelligence des Romains, qui les conduisaient à reproduire, à réinterpréter les données du passé. Ainsi les cartes étaient brouillées, à tous les niveaux de l'histoire, dans une magnification du passé, classique, grec, hellénistique, si ce mot a encore une valeur. Un atelier, quelques ateliers ont découvert une valeur nouvelle. Grâce leur en soient rendues. Mais où et comment les localiser? Et quand, surtout? Nous n'en savons en fait strictement rien. Avant, pendant l'époque romaine? Le satyre de Pergame (cf. p. 96) reste aussi douteux.

Bien des décors bachiques, ailleurs, restent au-dessous de ce niveau, qu'il s'agisse ou non de l'époque romaine, de renouveau ou de transmission, et le renouveau, tel que nous l'admettons sur des critères chronologiques, est bien piètre souvent. Longuement étiré dans le monde romain, est-il générateur de pensée, ou reproduction anonyme, diffuse, de thèmes alors dépourvus de sens? Cette constante *dionysiaque* ne laisse pas d'attirer l'attention. Sur les meubles, sur les objets d'usage courant, ces symboles s'accumulent, et l'on peut se poser la question de leur réelle valeur religieuse, *funéraire* même, puisque ainsi a été souvent posée la question.

Doit-on parler de *lit funéraire* à chaque fois que l'objet est pourvu d'ornements bachiques; doit-on même parler sérieusement de «chars dionysiaques», lorsque ces véhicules sont en fait ornés des thèmes les plus variés? L'ingéniosité de l'exégèse supplée dans bien des cas à la certitude; il semble plutôt qu'on ait assemblé, dans un esprit de syncrétisme, de panthéisme assez vague, des concepts que l'on s'efforce maintenant de rendre cohérents.

Ce dionysisme hellénistique, dans son renouveau, se dégrade d'ailleurs extrêmement vite, et se traduit par une médiocrité de facture bien décevante, par une exagération qui tend à un fixisme presque stupide et béat, déjà sensible sur quelques objets au 2^e siècle de Vani²⁵, et même à Mahdia (*pl. 46, fig. 18*). Peut-être alors les groupes d'Europe centrale sont-ils plus originaux dans leur plus grande simplicité, dans leur association avec d'autres thèmes plus humains, moins exacerbés, moins étranges. On se demande alors si ces bronzes expriment vraiment une croyance, une simple terreur de l'avenir incertain, un appel à la joie de la vie, un humanisme, ou une simple distraction d'esthètes.

* * *

Art «hellénistique»: le diminutif est déjà une indication. Sans oublier la grande sculpture, à Pergame ou ailleurs, il s'agit plus souvent pour les bronzes d'un art *mineur*, qui s'épanouit largement dans les domaines de l'or et de l'argent, aussi bien, et peut-être davantage. C'est là qu'intervient le terme technique de *toreutikè*, qui correspond au latin *caelatura*, notre «ciselure» moderne. Il s'agit donc pour l'essentiel de métal repoussé ou ciselé, de travail sur les métaux, mais aussi bien sur le bois, peut-être sur les œuvres de finition dans la statuaire, mais en aucun cas de la statuaire elle-même. Le sujet a été très bien étudié par M.J. Milne, dans *AJA* 1941²⁶. Le bronze est assez peu concerné par cette technique, si l'on en croit les textes antiques, mais la parenté des objets que nous étudions nous autorise à dépasser ces limites.

Une série de coupes, les *phiales à omphalos*, vont avoir une fortune toute particulière. La forme était connue depuis longtemps²⁷, mais à ce détour des 4^e-3^e siècles, ces phiales se multiplient, et l'ombilic se charge d'ornements divers, issus du répertoire hellénistique, dit-on. Les coupes céramiques de Calès, au nord-est de Naples, prennent alors une importance particulière²⁸, et se diffusent en Italie, plus particulièrement en Etrurie. Quelques «typoi» de terre cuite ont été découverts au Caire, et de ce fait, on attribue aux ateliers alexandrins l'invention de ces motifs; il est probable cependant qu'Alexandrie ne fut pas seule en jeu... Le problème, ici encore, est ambigu, et l'on ne sait pas très bien où situer les ateliers qui ont produit les exemplaires en métal. C'est peut-être, partiellement au moins, à partir de l'Italie que se fit cette application d'apports hellénistiques ou *autres*, sur des formes plus anciennes. Il faut

rappeler la fréquence de ces coupes à omphalos dans les mains d'orants, dès le 5^e siècle, sur les urnes et les sarcophages, en Etrurie, dans les mains des prêtres à l'époque romaine; la vogue de ces objets, à ce moment, est considérable, et étonnant le nombre des exemplaires en métal retrouvés dans des contextes romains. Ces coupes, pourvues ou non de manche (voir la patère d'Ajax, en bronze (pl. 47, fig. 19), au Musée de la Civilisation gallo-romaine à Lyon)²⁹, se multiplient dans les trésors, la forme se prête à mille sujets, dont le moins célèbre n'est pas celui d'Africa, mais il ne faut pas en déduire que tous les objets ont été fabriqués en Afrique. Des thèmes spécifiquement romains autorisent à affirmer l'existence d'ateliers en Italie même.

Moins connues, les coupes de Géorgie³⁰, offrent des décors extrêmement variés: outre une très jolie Fortune, peut-être antérieure à l'époque romaine, nous voyons apparaître par exemple Antinoüs, des hommes politiques, et des sujets plus locaux: un personnage coiffé d'un grand bonnet, dans une tradition qui semble orientale, des chevaux qui échappent aux conceptions occidentales, un signe bien curieux, qui n'est pas encore déchiffré (pl. 47, fig. 20-23). Ainsi sur ces formes traditionnelles viennent se greffer des sujets nouveaux et originaux, et ce sont là des œuvres locales, très certainement. La richesse et la renommée de la Géorgie autorisent à penser qu'elle possédait ses propres ateliers, depuis longtemps.

Nous en déduisons, sans que cela puisse paraître trop hardi, que nombreux furent les pays producteurs de ces coupes: Italie, Egypte très évidemment, Asie Mineure, Russie méridionale, etc. N'est-ce pas infiniment plus logique que l'hypothèse d'un pays unique producteur ayant à faire face à des demandes si diverses, et que celle qui voudrait démontrer l'incapacité ou l'inexistence d'ateliers en tant de points de l'Empire romain et de ses prédécesseurs?

* * *

D'autres objets doivent retenir l'attention, en particulier les petits vases ornés de scènes religieuses, de thèmes de palestra, de motifs champêtres, d'Amours, vases que l'on a coutume de dénommer «hellénistiques». Bien souvent, eux aussi ont été trouvés dans des contextes romains. Tout cela est-il réellement de tradition hellénistique? Admettons-le. La nouveauté, dans le cas particulier de la Gaule, est la forme de la *situle globulaire*, fait déjà signalé par F. Drexel³¹ et partiellement confirmé par M^{me} Tassinari³², qui a remarqué que ce type ne se rencontrait pas en Campanie. On devra mentionner, entre autres, les situles de Tongres, des musées de Leyde, de Nimègue, d'Hautot-l'Auvray dans l'Eure, d'Auvergne, du Musée des Beaux-Arts à Lyon³³. La situle de Kösching, au musée d'Augsbourg³⁴ pourrait avoir été produite dans un atelier gaulois, et celle qui se trouvait récemment sur le marché, au Caire, dépourvue de provenance (cf. l'article de F. Burkhalter dans ce volume), pourrait avoir subi elle aussi un long déplacement, comme certains autres objets italo-étrusques, sans provenance, dans le même musée. Cela en des temps modernes. Pour cette catégorie de vases, le décor est souvent marqué d'un goût fantaisiste, peut-être égyptien à l'origine, mais qui a fait son chemin, et qui a pu se retrouver accommodé et reproduit sous d'autres cieux. Tradition lointaine, renouveau très probablement provincial romain, peut-on penser.

Un cas, intéressant à d'autres égards, nous est proposé par des objets en forme de *bol*. Forme qui est certes connue depuis longtemps, mais qui nous offre, aux deux extrémités de l'Empire romain, des décors qui sont très originaux. A Lyon³⁵ (pl. 48, fig. 24-26), *Mercur* est assis devant une table (d'autres exemples en sont-ils connus?) et semble compter son argent, en vidant une bourse; un autre dieu, allongé sur un lit, et non pas accoudé à une lyre, comme on a pu le proposer, tend un torques; il en porte un second autour du cou, et devant lui se tient un cerf; dans le champ, sanglier, tortue, chien, corbeau peut-être, constituent un environnement certainement religieux; un serpent s'enroule autour d'un de ces arbres secs, caractéristiques, dit-on, des paysages hellénistiques (ne seraient-ils pas tout simplement méridionaux?). Dans l'un des troncs, un nœud, fort simple au premier aspect, pourrait être une tête coupée, comme à Entremont. On peut aller plus loin: sous l'un des pieds de *Mercur*, émergerait du sol, selon J.J. Hatt, une petite divinité typiquement gauloise. La toreutique, l'art de la «fresque» ciselée nous apparaissent ici totalement dépourvus d'attaches avec les thèmes hellénistiques. Les dieux sont classiques, certes, mais l'ensemble est autre. Sur une forme relativement rare à l'époque romaine, on a greffé des images rares aussi, ou très différentes de ce que nous avons l'habitude de voir communément. Ce dieu aux torques est aussi le dieu aux bois de cerf (arrachés ici, semble-t-il avec le bord du vase), qui sous des apparences variées en Gaule (*Fortune*, *Mercur*, *Sucellus*) reste toujours *Cernunnos*. S'il peut être question de renouveau, en ce qui concerne ces petits vases ciselés, ce doit bien être ici.

En Russie méridionale³⁶, un autre *bol* (pl. 48, fig. 27), de même profil, porte des décors très différents. Lui, certes, présente, plus communément, de petits sanctuaires, et des têtes de satyres, tels que nous les retrouvons sur les vases de Hemmor, et sur certaines bordures de plats, datés des 2^e-3^e siècles de notre ère, et tributaires(?) de l'art hellénistique. Mais l'espace est

rempli par des luttes d'animaux sauvages, fauves, cerfs, sanglier, ours, et chien aussi. Cette faune, bien que connue ailleurs, en détail, n'est pas dans l'habitude des ateliers hellénistiques, au moins a-t-elle ici une saveur et une ingénuité régionales. C'est l'expression de réalités locales, où transparaît l'héritage hellénistique plus qu'à Lyon, et ces réalités renouvellent heureusement un répertoire fatigué.

* * *

Où, quand, comment, dans cette production si complexe et si vaste, les formes, les décors ont-ils pris leur authenticité, leur vérité, leur originalité? Les ont-ils toutes puisées aux sources hellénistiques? Celles-ci sont également tributaires du passé, et annoncent un avenir, un renouveau, des transitions au cours des siècles, selon les lieux. Donner à l'époque hellénistique une fonction trop particulière serait peut-être une erreur. Mais étant mal connue, elle nous attire, et nous invite à l'étudier de plus près, ce qui est bon.

Notes

- ¹ P. Perdrizet, *Bronzes grecs d'Égypte de la Collection Fouquet* (1911).
- ² C.C. Edgar, *Catalogue général des antiquités égyptiennes du Musée du Caire, Bronzes grecs* (1903).
- ³ A. de Ridder, *Bronzes antiques du Louvre* 1 (1913).
- ⁴ *Parthes et Sassanides* (1962) 19, fig. 23.
- ⁵ P. 927 s.
- ⁶ *Monumenta graeca et romana*, 5, *Les arts mineurs grecs*, 1, *Les bronzes* (1967) n° 127.
- ⁷ S. Boucher, *Recherches sur les bronzes figurés de Gaule pré-romaine et romaine* (1976) 110 s.
- ⁸ J. Charbonneaux, Portraits ptolémaïques au Musée du Louvre, *MMAI* 47, 1953, 114, fig. 17. — F. Chamoux, Hermès Parammon, in: *Études d'archéologie classique à la mémoire de M. Launay* 2 (1959) 34-36.
- ⁹ S. Boucher - S. Tassinari, *Musée de la Civilisation gallo-romaine, Bronzes antiques*, 1, *Inscriptions, Statuaire, Vaisselle* (1976) n° 40, 44, 55.
- ¹⁰ W. Fuchs, *Der Schiffsfund von Mahdia* (1963) n° 12, pl. 21.
- ¹¹ *Ibid.* n° 38, pl. 47.
- ¹² D.E. Strong, *Greek, and Roman Gold and Silver Plate* (1966) pl. 53 b.
- ¹³ Fuchs *op. c.* n° 63, pl. 80.
- ¹⁴ Inv. X 275.
- ¹⁵ G.Q. Giglioli, *L'Arte etrusca* (1935) pl. 315, 4-6.
- ¹⁶ Fuchs *op. c.* (*supra* n. 10) 27, n° 29, pl. 37.
- ¹⁷ Giglioli *op. c.* pl. 214.
- ¹⁸ Fuchs *op. c.* 34, n° 42, pl. 50-52.
- ¹⁹ E. Pernice, *Gefässe und Geräte aus Bronze (Die hellenistische Kunst in Pompeji* 4, 1925) 5, fig. 5-6.
- ²⁰ S. Boucher, Bronzes de Vienne au Musée de la Civilisation gallo-romaine, *RAE* 24, 1973, 328 n° 13, avec bibliographie.
- ²¹ Giglioli *op. c.* (*supra* n. 15) pl. 104, 6.
- ²² C. Rolley, cf. *op. c.* (*supra* n. 6) n° 115-118.
- ²³ S. Boucher, *Bronzes romains du Musée des Beaux-Arts de Lyon* (1973) n° 101. — *Id.*, *Bronzes grecs, hellénistiques et étrusques des Musées de Lyon* (1970) n° 26.
- ²⁴ *RA* 1968, 258-259, fig. 1-2.
- ²⁵ Cf. n. 5.
- ²⁶ P. 390 s.
- ²⁷ Cf. Strong *op. c.* (*supra* n. 12) 76.
- ²⁸ G.M.A. Richter, *AJA* 45, 1941, 363 s.
- ²⁹ Cf. Tassinari *op. c.* (*supra* n. 9) n° 138.
- ³⁰ K. Matchabély, *Les coupes d'argent d'Armazikhevi, Géorgie* (1970) *passim*. *Id.*, *La toreutique de la Géorgie dans l'Antiquité tardive* (1976).
- ³¹ Alexandrinische Silbergefäße der Kaiserzeit, *BJ* 1909, 207 s.
- ³² *La vaisselle de bronze romaine et provinciale au Musée des Antiquités nationales* (Suppl. *Gallia* 29, 1975) n° 204.
- ³³ Cf. *op. c.* (*supra* n. 23) 191 s.
- ³⁴ H. Menzel, *Römische Bronzen aus Bayern* (1969) n° 107, pl. 29.
- ³⁵ Boucher *op. c.* (1970 [*supra* n. 23]) n° 42, avec bibliographie.
- ³⁶ Matchabély *op. c.* (1976 [*supra* n. 30]) pl. 17-18.

Liste des illustrations

- Pl. 42, fig. 1 : Figurines de Laodicée de Médie (Ghirshman *op. c.* [*supra* n. 4]).
 Pl. 42, fig. 2 : Têtes de Vani (BCH 1974).
 Pl. 42, fig. 3 : Têtes de Vani (*Ibid.*)
 Pl. 43, fig. 4 : Mercurus du Musée de Naples (S. Boucher).
 Pl. 43, fig. 5 : Mercure du Musée des Beaux-Arts, Lyon (cliché Camponogara).
 Pl. 43, fig. 6 : Buste divin du Musée de la civilisation gallo-romaine à Lyon (cliché du Musée).
 Pl. 43, fig. 7 : Décor de *fulcrum* (Strong *op. c.* [*supra* n. 12]).
 Pl. 44, fig. 8 : Thymiatéron de Mahdia (Fuchs *op. c.* [*supra* n. 10]).
 Pl. 44, fig. 9 : Thymiatéron du Musée de la civilisation gallo-romaine à Lyon (cliché du Musée).
 Pl. 44, fig. 10 : Thymiatéria étrusques (Giglioli *op. c.* [*supra* n. 15]).
 Pl. 45, fig. 11 : Candélabres de Mahdia (Fuchs *op. c.*).
 Pl. 45, fig. 12 : Candélabres étrusques (Giglioli *op. c.*).
 Pl. 45, fig. 13 : Brasero de Mahdia (Fuchs *op. c.*).
 Pl. 46, fig. 14 : Brasero de Pompéi (Pernice *op. c.* [*supra* n. 19]).
 Pl. 46, fig. 15 : Brasero du Musée de la civilisation gallo-romaine à Lyon (cliché du Musée).
 Pl. 46, fig. 16 : Brasero étrusque (Giglioli *op. c.*).
 Pl. 46, fig. 17 : Ménade du Musée de Berlin (RA 1968).
 Pl. 46, fig. 18 : Détail du brasero de Mahdia (Fuchs *op. c.*).
 Pl. 47, fig. 19 : Patère à ombilic, Musée de la civilisation gallo-romaine à Lyon (cliché du Musée).
 Pl. 47, fig. 20 : Ombilic d'une patère du Musée de Tbilici (Matchabély *op. c.* 1970 [*supra* n. 30]).
 Pl. 47, fig. 21 : Ombilic d'une patère du Musée de Tbilici (*ibid.*)
 Pl. 47, fig. 22 : Ombilic d'une patère du Musée de Tbilici (*ibid.*).
 Pl. 47, fig. 23 : Ombilic d'une patère du Musée de Tbilici (*ibid.*).
 Pl. 48, fig. 24 : Bol du Musée de la civilisation gallo-romaine à Lyon (cliché du Musée).
 Pl. 48, fig. 25 : Bol du Musée de la civilisation gallo-romaine à Lyon (cliché du Musée).
 Pl. 48, fig. 26 : Bol du Musée de la civilisation gallo-romaine à Lyon (cliché du Musée).
 Pl. 48, fig. 27 : Bol du Musée de Tbilici (Matchabély *op. c.* 1976 [*supra* n. 30]).