



HAL
open science

Les figurines humaines

Pierre Paul Bonenfant, Jean-Paul Guillaumet, Pierre-Yves Lambert,
Anne-Marie Kaufmann-Heinimann

► **To cite this version:**

Pierre Paul Bonenfant, Jean-Paul Guillaumet, Pierre-Yves Lambert, Anne-Marie Kaufmann-Heinimann. Les figurines humaines. Gorget Catherine, Guillaumet Jean-Paul (dir.). Le cheval et la danseuse. A la redécouverte du trésor de Neuvy-en-Sullias, Somogy, pp.158-193, 2007. hal-03311616

HAL Id: hal-03311616

<https://hal.science/hal-03311616>

Submitted on 2 Sep 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

À la redécouverte du trésor
de Neuvy-en-Sullias



Le
cheval
et la
danseuse

Musée/Site d'Archéologie
un musée du Département du Nord
Bavay - Bagacum



MUSÉE
DES BEAUX-ARTS
D'ORLÉANS

SOMOGY
ÉDITIONS
D'ART

Le
cheval

et la
danseuse

À la redécouverte du trésor
de Neuvy-en-Sullias

11018 visiteus s Orléans.

Cet ouvrage paraît à l'occasion de l'exposition
présentée au musée des Beaux-Arts d'Orléans
du 13 mars au 26 août 2007, et du 15 janvier au 15 juin 2008
au musée/site archéologique départemental à Bavay

Commissariat général
Catherine Gorget, assistante qualifiée du patrimoine
chargée du Musée historique et archéologique de l'Orléanais

Commissariat scientifique
Jean-Paul Guillaumet, directeur de recherche
au Centre national de la recherche scientifique
HDR, UMR 5594, Bibracte

Ouvrage réalisé sous la direction de Somogy éditions d'art
Conception graphique : Ariane Aubert
Fabrication : Michel Brousset, Béatrice Bourgerie, Mathias Prudent
Contribution éditoriale : Anne-Sophie Hoareau-Castillo
Suivi éditorial : Marie Thomas

© Somogy éditions d'art, Paris, 2007
© Musée des Beaux-Arts, Musée historique et archéologique
de l'Orléanais, ville d'Orléans, 2007
© Musée/site archéologique départemental à Bavay,
Département du Nord, 2007

ISBN 978-2-7572-0069-8
Imprimé en Italie (Union européenne)
Dépôt légal : mars 2007



Le
cheval

et la
danseuse

À la redécouverte du trésor
de Neuvy-en-Sullias

SOMOGY
ÉDITIONS
D'ART

MUSÉE
DES BEAUX-ARTS
D'ORLÉANS

Musée/Site d'Archéologie
un musée du Département du Nord
Bavay - Bagacum



Sommaire

Préface

Isabelle Klinka-Ballesteros, Véronique Deloffre

9

Le dépôt de Neuvy-en-Sullias

Histoire de la découverte

Catherine Gorget

14

Historique des interventions de conservation-restauration sur le trésor de Neuvy-en-Sullias

Clotilde Proust

36

Les figures animales

Éloïse Vial, Annemarie Kaufmann-Heinimann

48

Étude technique du cheval de bronze de Neuvy-en-Sullias

Benoît Mille

88

Analyse épigraphique de l'inscription latine sur le socle du cheval votif de Neuvy-en-Sullias

Pierre-Yves Lambert

100

Le cheval et l'histoire de l'élevage à la période romaine

Patrice Méniel

110

La trompe de Neuvy. Anatomie d'un objet sonore

Christophe Vendries

120

Inscription au poinçon sur la trompe

Pierre-Yves Lambert

140

Lexique des termes organologiques et musicaux

Christophe Vendries

145

Les trompes gallo-romaines de Neuvy-en-Sullias
et Saint-Just-sur-Dive, apport d'une étude de laboratoire

Benoît Mille

146

Les ustensiles et accessoires liturgiques

Jean-Paul Guillaume

156

Les figures humaines

Annemarie Kaufmann-Heinimann,
Jean-Paul Guillaume, Pierre-Paul Bonenfant

158

La signature du bronzier sur la cuisse droite de la figure du « grand danseur »

Pierre-Yves Lambert

163

Composition élémentaire et radiographie
des statuettes de Neuvy-en-Sullias

Benoît Mille, Thierry Borel

194

Trois trésors de sanctuaires en Gaule centrale :
Sceaux-du-Gâtinais, Champoulet, Neuvy-en-Sullias

Annemarie Kaufmann-Heinimann

200

Catalogue Le trésor de Neuvy et ses comparaisons

Catherine Gorget

214

Le trésor des bronzes de Bavay-*Bagacum*

Véronique Deloffre

246

Annexes

Tableaux

264

Répertoire des auteurs de l'Antiquité

270

Archives

271

Bibliographie générale

272

Crédits photographiques

288



Les figures humaines

PIERRE-PAUL BONENFANT
JEAN-PAUL GUILLAUMET
PIERRE-YVES LAMBERT
pour l'estampille
et ANNEMARIE KAUFMANN-HEINIMANN
pour Esculape, Hercule et Mars

L'ensemble de ces représentations, en bronze, se divise en deux groupes clairement identifiables. Le premier, considéré comme indigène ou gaulois, regroupe dix personnages aux fonctions mal définies, dont les plus célèbres sont habituellement dénommés « la petite danseuse », « la grande danseuse », « le grand danseur », « l'homme marchant », « le prêtre » ou « l'orateur », « l'homme vêtu d'un sagum », « le musicien » ou « le Gaulois » ou « l'homme vêtu de braies ». Nous avons divisé ce groupe en trois ensembles différents par les proportions, la morphologie générale et l'attitude : les personnages nus longilignes, les personnages nus aux formes pleines, les personnages habillés. Le second groupe rassemble trois représentations de personnages de la mythologie romaine : Hercule enfant, Esculape, Mars.

Les personnages nus longilignes

« **La grande danseuse** » (cat. 22 ; MHAO inv. A.6296) (fig. 1-3)

Le personnage est nu. Les pieds sont petits, sans indication d'orteils ; seul, au pied gauche, un trait marque l'avancée du gros orteil avec l'indication de la fine cheville du côté externe. La musculature du mollet et l'arête du tibia sont marquées. Les genoux sont indiqués et la rotule est soulignée à la base. Les cuisses très longues sont fuselées. Le sexe féminin est bien dessiné ainsi que les sillons inguinaux (fig. 2). Le nombril est indiqué par un rond creux. Le ventre est proéminent, les hanches larges. Le torse allongé est étroit avec l'indication des côtes : quatre à droite, trois moins nettes à



Fig. 1
Face, profils
et dos
de « la grande
danseuse » (cat. 22)

gauche. Le sillon du nombril jusqu'aux seins est interprétable comme un signe de grossesse. Les seins sont petits et fermes. Les épaules sont fortes aux attaches. Le bras droit, long et fort, est levé. La main, assez petite, est ouverte, paume vers l'extérieur et pouce détaché des doigts visibles. Le bras gauche est replié en arrière du crâne au niveau de la nuque, la main ouverte avec le pouce détaché et l'indication nette des autres doigts par gravure. Chaque avant-bras porte à l'arrière deux petits sillons courts mais plus étroits et rapprochés sur la gauche que sur la droite.

Le cou est très massif et long. La face, tournée de trois quarts vers la droite, est de coupe ovalaire. Elle est composée, à hauteur du front et de part et d'autre de l'arête du nez, de deux pans traités en « profil de médaille » avec les détails de visage en relief. Le menton est marqué et plat. Le bas du visage respecte un autre plan. La bouche est entrouverte, rectiligne, avec indication des lèvres accompagnée d'une légère insistance de l'outil aux deux commissures. Le nez est droit et fin, les arcades sourcilières sont larges et tombantes. L'œil est détaillé avec un soin exceptionnel. Le contour en amande est formé par un cerne continu incliné vers l'extérieur de la face. À l'intérieur, un trait rectiligne joint les commissures obliquement : yeux mi-clos ? Le front large est bombé au centre, les tempes sont recouvertes par les cheveux. Ces longs cheveux sont partagés en deux masses à hauteur de la main droite, et rejetés vers l'épaule droite. Un rouleau de cheveux aux stries transversales encadre le visage au niveau du front. Les cheveux descendent jusqu'aux épaules (fig. 3). Dans le dos, un fort sillon vertébral part d'entre les omoplates jusqu'entre les fesses. Plusieurs reliefs légers complètent l'indication des côtes. Deux reliefs horizontaux inégaux soulignent les fesses qui sont asymétriques, celle de gauche est plus marquée.



Fig. 2
Le sexe et le ventre de
« la grande danseuse » et
de « la petite danseuse »
(cat. 22-23)



Fig. 3
La coiffure de « la grande
danseuse » (cat. 22)



Fig. 4
Face, profils et
dos de « la petite
danseuse »
(cat. 23)



Fig. 5
La coiffure
de « la petite
danseuse » (cat. 23)

Le corps longiligne se présente de trois quarts. Les membres puissants au niveau supérieur ont des proportions diminutives pour les jambes. Au contraire, pour la tête, le torse, le ventre et les cuisses, on observe un allongement « à la Modigliani ». La liberté de l'attitude s'affirme dans l'espace par un programme directionnel opposant l'orientation du groupe « tête-bras » à celle de la démarche des deux jambes. Il s'agit donc d'une torsion de l'attitude.

« La petite danseuse » (cat. 23 ; MHAO inv. A.6250) (fig. 4-5)

Le personnage est nu. Les pieds sont petits sans indication d'orteils. Les chevilles fines ont l'ossature à peine suggérée et seulement sur les côtés externes. Les jambes sont de proportions réalistes et bien modelées. L'ossature des genoux est modelée sans entaille.

Le sexe féminin est indiqué et les sillons inguinaux sont précisés jusqu'aux hanches. Le tronc est allongé avec une cage thoracique étroite. Celle-ci montre des côtes sur le seul côté droit, au nombre de sept. La cage thoracique contraste avec un ventre arrondi au nombril figuré par une ponctuation creuse (fig. 4). Depuis le nombril jusqu'entre les seins, un sillon représente la coloration dermique caractéristique de la femme enceinte. Les seins sont petits, plats et fermes. Les attaches des épaules sont fortes. Le bras droit, détaché du corps, est tendu à demi vers l'avant. Le gauche est levé avec un avant-bras redressé. Sa musculature, légèrement modelée, est en rapport avec le mouvement de la main qui est tournée vers l'arrière. Les doigts, évoqués avec le pouce nettement détaché et la paume plate, devaient tenir un objet.

Le cou massif est relativement long. Le visage est très allongé et presque « concave ». Le menton est petit et rond. La bouche est faite d'une brève

incision. Les pommettes sont basses. Le nez est très long. Les yeux, placés en biais, sont surmontés d'arcades nettes retombant vers les extrémités externes. Le front est inexistant et les oreilles absentes. La longue chevelure tombe derrière les épaules à l'exception d'une mèche à droite. La coupe, mi-longue, est arrondie entre les omoplates. Des traits parallèles verticaux finement gravés suggèrent l'ondulation de la chevelure. Une séparation médiane est faite uniquement au-dessus du front et sur le dessus de la tête. Une divergence de petits traits courts évoque un épi. Au dos, le sillon vertébral s'étire, presque en continu, depuis les fesses jusqu'entre les omoplates. Les fesses plates sont simplement dégagées par deux entailles horizontales.

Cette femme nue debout a une attitude mouvementée. D'un pas rapide, elle prend appui au sol de la jambe gauche, laissant en arrière le pied droit suspendu. L'inclinaison accidentelle du corps renforce indûment l'impression de course. La tête, très redressée, a la chevelure rejetée à peu près totalement derrière les épaules. Les bras sont détachés du corps. Le droit fait un geste de présentation vers l'avant, contrastant avec le vigoureux mouvement d'élévation du gauche qui, retourné vers l'arrière, tenait un objet disparu vers lequel, éventuellement, se tournait le visage redressé. Les proportions corporelles obéissent à deux échelles différentes mais, séparément, réalistes. Le haut du corps (tête, cou, carrure et bras) est surdimensionné par rapport au torse et aux jambes, ce qui aboutit *de facto* à privilégier la gestuelle de la tête et des bras.

« **Le grand danseur** » (cat. 28 ; MHAO inv. A.6290) (fig. 6-7)

Le personnage est nu. Les jambes sont fines et se rétrécissent vers les pieds aux orteils bien dessinés. Les rotules et les tibias sont indiqués, la musculature est travaillée en « U ». Le tendon d'Achille est net. Une estampille profonde et rectangulaire est imprimée sur le devant de la cuisse droite.

Le sexe masculin est sous-dimensionné mais anatomique. Le nombril rond et creux est souligné vers le bas par deux arcs de cercle. Le ventre est plat. Le sternum se prolonge dans la cage thoracique et les côtes, six au maximum sont bien marquées. La poitrine en relief aux pointes marquées par un creux est forte et non musclée ; la droite est plus haute que la gauche. Les épaules sont tombantes sans clavicule. Les bras, tendus vers l'avant, ont une musculature bien représentée. Les avant-bras s'amenuisent et se terminent par des mains minuscules. La main droite et la main gauche portent des évidements de section ronde qui permettaient de maintenir des objets ronds. Mantellier songeait à un cercle, à une guirlande ou à deux autres attributs. La main gauche est très peu détaillée car, sans doute, masquée par l'objet tenu.

La tête, penchée à droite, est posée sur un cou bien dégagé (fig. 7). L'homme porte le collier, la mouche et la moustache. Les arcades sourcilières sont courbes, les sourcils ne sont pas marqués. Le nez est droit et court. Les yeux sont en amande avec une pupille marquée. La bouche



Fig. 7
La tête et la
coiffure du « grand
danseur » (cat. 28)



Fig. 6
Face, profils
et dos du
« grand
danseur »
(cat. 28)

quadrangulaire comporte une fente horizontale entre deux lèvres bien marquées. Les joues sont pleines, les pommettes ne sont pas visibles. Le front est bas. La chevelure, en frange, tombe dans la nuque et se termine en vague. Les cheveux sont finement ciselés, mais le sommet de la tête est lisse, donnant l'impression que la cire a subi une déformation avant la fonte en prévision d'un ajout d'un attribut ou d'un couvre-chef. Au dos, les omoplates sont marquées. La colonne vertébrale est indiquée par un sillon soigné jusqu'au bas du dos et des losanges dans le bas des reins. L'arrière du bras gauche porte des entailles légères.

L'attitude est très mouvementée ; les bras, les jambes et la tête, tout bouge. La jambe gauche est fléchie, celle de droite, en retrait, pose la pointe du pied ; les bras ouverts et tendus vers l'avant portaient des attributs disparus. La tête de face est inclinée à droite et regarde vers le haut. La tête entre sept fois dans le corps mais le torse est allongé et les cuisses sont surdimensionnées.

« **L'homme marchant** » (cat. 29 ; MHAO inv. 93.8.1) (fig. 8)

Le personnage est nu. Les pieds sont de taille normale mais sans détail des doigts. L'ossature des chevilles est faiblement indiquée seulement du côté externe. Les mollets sont allongés et les rotules marquées fortement. Les cuisses sont maigres.

Le sexe est présent. Un sillon inguinal apparaît seulement à gauche. Le ventre rebondi porte un nombril circulaire à peu près imperceptible. Dans la musculature du torse, les pectoraux ne sont pas détaillés. La carrure large possède un parallèle dans « la petite danseuse » (cat. 23). Les épaules sont raides et plates avec des attaches amplifiées. Les bras sont détachés du corps, l'avant-bras gauche le long du corps et le bras horizontal vers l'avant.

La signature du bronzier sur la cuisse droite de la figurine du « grand danseur » (cat. 28) (fig. 1)

P.-Y. Lambert

Lue d'abord SOLITO ou SOLVTO. La ligature LI ne peut se confondre avec un U (qui aurait nécessairement la forme V : l'estampille est écrite en capitales). On retiendra comme probable la lecture SOLITO. Probablement, l'abrègement du nom complet *Soliturmaros*, avec déjà l'abandon du thème en *-u-* pour un thème en *-o-* ; cf. peut-être le théonyme *Nanto-suelta* (sur l'ancien thème *nantu-*, « vallée, ruisseau » ; mais l'analyse est incertaine, on peut aussi envisager un « juxtaposé » avec *nantos + uelta*, où *nantos* est pour *nantous*, gén. sg. de *nantu-*), et la variation *Smertu-rix* / *Smerto-rix*.

Ce phénomène, très fréquent en galate, indiquerait une variété tardive de gaulois.

Solitu-maros se rencontre à la fois comme nom d'homme et comme nom divin : c'est le surnom gaulois de Mercure (à Châteaubleau, Seine-et-Marne). D'autres épithètes en *-māros* (« grand ») ont, de la même façon, les deux emplois théonymique et anthroponymique, ainsi *Anextlomarus*, *Atepomarus*. C'est certainement l'emploi anthroponymique qui est secondaire : on conférait aux hommes des épithètes appliquées d'abord aux dieux, selon le système des noms « théophoriques ». Cf. auj. Salvatore, Concepcion.

Sens et interprétation de *Solitu*

On a côte à côte, comme anthroponymes, *Soli-maros* (*-mara*) et *Solitu-maros* ; on peut en conclure que le thème verbal *solī-*, dont on dérive un nom d'action *solī-tu-*, était lui-même susceptible de recevoir un emploi nominal ; ce qui revient à dire que *solī-* est au départ un nom et sert de base à un verbe dérivé (« dénomiatif ») ; cf. lat. *fini-s*, et *fini-re*, tous deux sur le thème en *-i- fini-*. On peut aussi comparer le deuxième élément de *Curio-solites*, nom d'un peuple d'Armorique : *solit-* est une formation agentive en *-t-*.

On a parfois tenté d'interpréter *Solitu-* comme un correspondant de lat. *sol*, *solis*, « soleil », ou de brittonique *sulis*, « vue » (cf. l'article de D. Hollard et F. Pilon dans *Dialogues d'histoire ancienne*, 15) ; nous montrons dans une étude à paraître (*Études celtiques*, 36) que *solitu-* s'appliquait probablement aux « bénéfiques », aux « rapports » (l'expression signifiant sans doute « retour » : thème **swel-*, « tourner », suffixe nominal *-i-*, et suffixe de nom d'action *-tu-* ; cf. gall. *chwelydr*, « versoir » de la charrue, de **swelitra-* ou **swolitra-*). Il est probable que le nom **swoli-* s'est simplifié assez tôt en *solī-*. En tant qu'épithète du Mercure gaulois, *Solitu-maros* s'applique aux grands bénéfiques que ce dieu du Commerce laissait espérer : cf. le surnom latin qui lui est donné de *Lucrorum potens*, « maître des bénéfiques », en Italie du Nord.



Fig. 1
L'estampille sur la cuisse
du « grand danseur »
(cat. 28)

Fig. 8
Face, profils
et dos de
« l'homme
marchant »
(cat. 29)



La main est tournée vers le bas, iconographiquement en symétrie inverse gauche droite, toujours par rapport à « la petite danseuse ».

Le cou massif est long. Le visage ovalaire est relevé vers le haut. Le menton est rond. L'espace entre le menton et le point nasal, élargi d'un coup d'embauchoir, porte une bouche, simple incision, ponctuée aux commissures. Le nez est fort et épaté. Les yeux enfoncés sont marqués par deux points. Le front est grand et bombé, les oreilles invisibles. La chevelure est un bandeau souligné d'incisions obliques. L'absence de cheveux sur le reste du crâne peut aussi indiquer la représentation d'une couronne.

L'homme est debout, les jambes esquissent un pas. Les bras, détachés du corps, ont pu tenir chacun un objet disparu. Les proportions générales du corps sont réalistes. La tête et le torse sont présentés frontalement. Les deux jambes, quelque peu écartées latéralement, sont en légère flexion. Celle de droite, servant d'appui et pied posé, l'est toutefois moins que la gauche qui est un peu en retrait, avec un pied apparaissant en suspension et soutenu par le petit support moderne. Cette attitude a été rapprochée par l'expert de Christie's de celle du « grand danseur ». Si l'on fait toucher le sol à ce pied, la carrure devient moins horizontale et un hanchement général s'esquisse. Ce qui subsiste du bras droit est horizontal. Le gauche, entièrement détaché du corps, fait un geste de présentation vers l'avant. On peut songer à un bouclier, d'autant que la main n'est pas détaillée et porte une trace de brasure. Le bras droit aurait pu prendre appui sur une hampe.

Les personnages nus aux formes pleines

« La femme au chignon » (cat. 24 ; MHAO inv. A.6294) (fig. 10-11)

Le personnage est nu. Les deux pieds sont petits, sans indication de doigts. Les jambes, les cuisses et les mollets sont figurés et les genoux légèrement modelés.

Le sexe n'est pas indiqué, mais les sillons inguinaux le sont. Le ventre est rond et le nombril marqué par deux arcs de cercle jointifs. La poitrine plutôt tombante a des pointes marquées par un arc de cercle, les épaules sont marquées (fig. 11). Les avant-bras sont partiellement le long du corps et les deux bras sont remontés de façon non symétrique vers les épaules. Les mains sont grandes, aux doigts figurés et pouces détachés. La main droite et son avant-bras sont tournés vers l'extérieur. Elle a la paume lisse. La gauche, tournée vers l'intérieur, ne montre aucune indication de doigts, du côté interne du moins.

Le cou est mince, dégagé et long. Le visage est allongé et étroit. Le menton est pointu, petit et mince. L'espace compris entre le menton et le nez est largement aplani d'un coup d'ébauchoir. La bouche droite a des commissures marquées d'un point. Le nez est saillant et pointu. Les emplacements des yeux, sous des arcades sourcilières tombantes, se devinent. Les pommettes sont inexistantes. La chevelure, reprise par quelques incisions espacées et parallèles, est partagée en deux par une raie. Les deux parties sont nouées dans la nuque en un chignon bas qui dégage la base du cou. Le dos bien modelé comporte un sillon vertébral partant du bas jusqu'à un peu en dessous des omoplates.



Fig. 11
Le buste de « la femme au chignon »
(cat. 24)



Fig. 10
Face, profils
et dos de
« la femme
au chignon »
(cat. 24)



Fig. 12
Face, profils
et dos de
« la femme
aux longs
cheveux »
(cat. 25)

La femme nue debout est dans une attitude très animée d'un pas de marche ou de course, accompagnée d'un mouvement demi-tendu des bras. La tête, tournée de trois quarts vers la droite, regarde à la hauteur de la main droite qui présente, vers l'extérieur, une paume horizontale et lisse. Le pied droit aurait dû être posé. Le gauche, appuyé sur la pointe, était donc en mouvement dans le vide. La jambe gauche est écartée vers la gauche. Le surdimensionnement de la tête est important (tête comprise à peine quatre fois dans le corps), peut-être en raison de la petitesse de la pièce.

« **La femme aux longs cheveux** » (cat. 25 ; MHAO inv. A.6295) (fig. 12)

Le personnage est nu. Son pied droit prend appui. Le gauche, en biais, est levé. Ils sont sans indication de doigts. La jambe droite, plus forte et tendue, sert d'appui. La gauche est cambrée et rejetée en arrière. Deux entailles marquent les genoux sans rotule. La musculature est ponctuée, les cuisses épaisses.

Le sexe n'est pas dessiné. Le nombril est fait de deux arcs de cercle. Le ventre est plat. Le bras droit replié et ramené vers le corps cache le sein droit. Le sein gauche, rond, a un mamelon dessiné par deux arcs de cercle. La main droite, dont quatre doigts ont disparu, a un pouce bien détaché. Avec sa paume légèrement aplatie, elle offre la possibilité de maintenir un instrument. Le bras gauche, relevé vers le haut, est tendu, main ouverte, pouce bien détaché. La pointe de l'index est cassée, les quatre doigts bien dessinés sont relativement grands. Les épaules sont tombantes et inexistantes.

Le cou est assez long et épais. Le visage allongé est ovalaire. Le menton est rond avec naissance d'un double menton. La bouche est incisée aux commissures. Le nez est triangulaire. Le front est haut, les arcades sourcilières modelées. Les yeux sont ronds et creux avec des pupilles marquées. Les cheveux couvrent la nuque et descendent dans le dos au niveau des omoplates. La chevelure, traitée par lignes verticales, est partagée par une raie médiane. Le dos porte un sillon vertical sinueux de haut en bas. Un trait perpendiculaire souligne les fesses.

Cette femme nue debout est en mouvement. La jambe droite porte le corps. Sans la talonnette, la figurine serait rejetée vers l'arrière, le pied gauche serait levé et le visage se relèverait vers le haut. La tête surdimensionnée est la seule partie travaillée de la statuette. Le corps est longiligne. Les bras détachés du corps tenaient en mains deux attributs disparus. L'un est brandi par le bras gauche et l'autre tenu devant la poitrine. La tête est relativement grande par rapport au corps (1/4, 1/5).

« **L'homme cambré** » (cat. 27 ; MHAO inv. A.6291) (fig. 13)

Le personnage est nu. Les orteils sont indiqués très légèrement, de même que les genoux qui sont modelés. La rotule se perçoit sur la jambe droite fléchie. La jambe gauche est tendue.

Le sexe est visible, le pénis, seul figuré, est entouré d'entailles profondes. Le nombril est terminé par deux arcs de cercle jointifs. La musculature transversale du ventre est bien marquée. Les épaules sont tombantes et la carrure à peine marquée. Il y a indication de la voûte thoracique. Les pointes des seins sont soulignées de deux arcs de cercle. Le bras droit est relevé, l'avant-bras levé présente la main ouverte, paume vers l'avant. Le



Fig. 13
Face, profils
et dos de
« l'homme
cambré »
(cat. 27)

pouce, très gros, est écarté. Le bras gauche est plié. La main, surdimensionnée et aux formes rigides, est appuyée à plat sur la hanche. Il y a apparemment un gros pouce distinct des quatre doigts.

Le cou est dégagé, mais la tête est rejetée vers l'arrière. Le menton est petit et rond, la bouche est incisée. Le nez, droit et court, prend naissance plus bas que le plan du front. Les sourcils et les yeux obliques sont faiblement indiqués. Le front est très court. La coiffure, peu détaillée, sinon par de longues et fines incisions, à frange compacte, se termine en pointe sur la nuque. Un tenon à section carrée de 2,5 mm dépasse de la tête de 2 mm. Il servait sans doute à maintenir un ornement. Le dos est fortement cambré et un sillon vertébral large part, droit, de bas en haut, jusqu'au sommet des omoplates.

L'homme debout est à l'arrêt, les jambes écartées, la main gauche sur la hanche. La tête de face est redressée. La jambe gauche est portante, la droite légèrement fléchie. La proportion est de cinq fois la tête. La tête est légèrement plus grosse que le torse. Les jambes sont courtes.

« **L'homme à la bourse** » (cat. 26 ; MHAO inv. A.6292) (fig. 14)

Le personnage est nu. Le pied droit, tout à fait sous-dimensionné, ne comporte aucun détail. Le pied gauche, de taille normale, n'est pas plus détaillé, c'est un simple aplatissement terminal. Les mollets sont présents, mais les genoux ne sont pas modelés. L'entrejambe non dégagé ne comporte, à hauteur du sexe, assez volumineux, qu'une entaille latérale.

Le nombril creux est cerné de plusieurs arcs de cercle. Le torse est large avec une poitrine assez indistincte et asymétrique, sans que le mouvement des bras le justifie. Les épaules ne sont pas individualisées. Les bras sont tendus en avant. La main droite, en préhension, distingue les doigts avec un pouce séparé. La main gauche tendue à plat vers le haut montre le pouce opposé aux quatre autres qui sont dégagés par une entaille.

Le cou est fort. La tête, quelque peu carrée, possède une mâchoire puissante qui a été déterminée par un large coup d'ébauchoir appliqué dans le bas du visage. Le même coup a fortement élargi la base du nez. Sur cette surface unie, une bouche arquée a été imprimée au poinçon en arc de cercle. Au-dessus, le groupe front-nez-arcades sourcilières montre un relief vigoureux aux arêtes nettes. Les yeux, nettement cernés, suivent le mouvement oblique descendant des arcades sourcilières. Une coiffure très soigneusement détaillée couronne le visage de deux tresses parties du milieu du front et couvrant les oreilles, rendues par une série régulière d'entailles nettes et courtes. Le reste des cheveux, courts et bouclés, est rendu par un emploi couvrant du même poinçon. Tout cela contraste vigoureusement par la franchise de la facture avec la forme souple du reste du corps. Le dos ne montre pas les omoplates. D'une façon générale, l'ossature et la musculature sont absentes.

Le personnage debout esquisse un pas. Tête, cou et torse sont bien proportionnés. Sous le bassin mal détaillé, les proportions sont sous-



Fig. 14
Face, profils
et dos de
« l'homme à
la bourse »
(cat. 26)

dimensionnées. La jambe gauche est en appui, le pied à plat ; la droite, en arrière, est légèrement fléchie et s'appuie sur la pointe du pied. Un léger déhanchement apparaît au revers. Les bras, détachés du corps et largement ouverts, sont relevés vers l'avant. Sur la paume gauche repose un objet arrondi, une bourse ? La main droite enserrait un objet étroit et vertical.

Un personnage habillé

« **L'homme vêtu de braies** » (cat. 30 ; MHAO inv. A.6293) (fig. 15-17)
Le personnage est vêtu. Le pied subsistant est minuscule. L'absence d'indication des orteils fait penser à un pied chaussé. Le tissu des braies, chausses ou pantalon serré, s'orne d'un motif couvrant de carreaux losangiques. Il en va de même de la tunique ajustée aux manches longues qui porte le même motif, ici rehaussé de cabochons de tissu ou d'autres matières, indiqués par des points. Le pan de la tunique se termine par des traits verticaux, plus ou moins obliques, ponctués à leurs extrémités supérieures. Ceci suggère une frange soulignée de cabochons. Au-dessus, jusqu'à hauteur des hanches, une bande de tissu uni s'interpose. Elle s'arrête contre un motif horizontal saillant souligné par deux traits parallèles rehaussés d'une double série d'arcs de cercle opposés symétriquement par rapport à un cercle central. Cet élément, évoquant une ceinture taille basse, fait la transition avec toute la partie haute du vêtement taillé dans un tissu à motif de carreaux losangiques. Les manches à larges emmanchures se terminent par des manchettes étroites et longues à plissés triples circulaires. L'encolure à ras de cou montre un ourlet roulé, souligné de cabochons. Les mains se referment pour maintenir, chacune, un objet



Fig. 16
Buste et visage de « l'homme
vêtu de braies » (cat. 30)

Fig. 15
Face, profils et
dos de « l'homme
vêtu de braies »
(cat. 30)



Fig. 17
Le costume de « l'homme
vêtu de braies » (cat. 30)
Dessin de M.-N. Baudrand

disparu de section ronde : l'un était brandi obliquement vers l'avant de la main droite, l'autre subvertical était tenu dans la main gauche. La main droite est à hauteur du front, la gauche, tendue vers l'avant, est repliée à hauteur de la taille. Les doigts sont marqués.

Le cou est tronconique. Tout l'arrière du crâne est amputé suite à un accident survenu lors de la fonte. Le visage est ovale. Le menton est petit. L'espace entre le menton et le point nasal, élargi d'un coup d'ébauchoir, porte une bouche faite d'un simple trait terminé aux commissures par deux points estampés fortement. Le nez est pointu et court. Les pommettes sont saillantes et les arcades sourcilières accentuées. Les yeux sont ronds, grands et entourés de cercles réalisés à l'aide de l'outil utilisé pour les arcs de cercle de la « ceinture ». La coiffure épaisse est formée d'un rouleau qui enserre la tête et s'arrondit dans la nuque. Elle dissimule les oreilles. Les cheveux sont ébauchés par quelques traits en désordre, tracés avec l'outil qui a servi à dessiner les losanges du vêtement.

C'est un personnage marchant à l'attitude très animée. La jambe droite est relevée comme pour gravir une marche tandis que la jambe gauche est portante et tendue. Le personnage est légèrement incliné vers la gauche et un peu redressé vers l'arrière. Le corps est longiligne à jambes fines et épaules non marquées. L'homme était porteur de deux objets aujourd'hui disparus. La tête bien détaillée présente un visage de face un peu rejeté vers l'arrière. Les proportions de la tête et des épaules sont bonnes. Celles du torse, autant qu'on puisse en juger malgré la tunique, sont surdimensionnées, les jambes sont proportionnellement courtes. Les mains sont grandes et les pieds petits.

La statuaire anthropomorphe nue, réputée celtique, similitudes et différences (fig. 18-21)

Toute cette statuaire anthropomorphe, exécutée en moyennes et petites dimensions, est en action avec une liberté de mouvement exceptionnelle. Les jambes surtout mais aussi les bras se détachent fortement comme il est rare dans les arts antiques. Le mouvement qui anime les attitudes est renforcé à la fois par l'interprétation expressionniste des proportions du corps et par la fluidité du rendu corporel, avec des chevelures libres, l'amenuisement des articulations et la carrure des épaules. Chaque attitude est particulière. Debout, leur mouvement est dû aux

Fig. 18
La similitude
des attitudes
des nus aux
formes pleines



attitudes des membres. Les inférieurs sont plus ou moins fléchis avec les deux pieds jamais sur le même plan. L'un est à plat et le second sur la pointe ou dans le vide. Les bras bien détachés du corps sont terminés par des mains tenant des objets, outils ou attributs dont un seulement subsiste : une sorte de bourse. La tête, toujours redressée, participe au mouvement du personnage. Les attitudes des jambes, des bras et parfois même de la tête sont toujours différentes et extrêmement libres. L'inventivité s'exprime d'une façon exceptionnelle pour l'Antiquité. Évidemment le métal et la technique de la cire directe se prêtent bien aux effets recherchés, mieux que le bois ou la pierre. Sans que l'on puisse ici inverser les termes et considérer que la technique ait déterminé les formes : les formes ont tiré parti de la technique.

Les proportions accusent un sous-dimensionnement des extrémités des membres. Le tronc, au contraire, est surdimensionné pour les hommes comme pour les femmes. D'une façon générale, le jeu des proportions a été mis au service de l'affirmation du mouvement. Au plan esthétique, c'est donc une démarche de type expressionniste avec des rapports de proportions corporelles du même ordre que, par exemple, ceux recherchés au début du xx^e siècle par un Modigliani.

L'unité de style est nette malgré les légères variations d'échelle entre les différentes pièces du groupe. Les pièces de plus grandes tailles ont un visage plus détaillé. Par sa taille, l'une d'elles se détache nettement du lot : « le grand danseur » (cat. 28). Les autres se retrouvent dans une fourchette entre 140 et 85 mm. Ces différences de taille donc de qualité des détails ont fait souvent dire qu'il y avait deux styles, l'un maladroit et l'autre soigné. Dans leur rendu, les détails anatomiques – nombril, sexe, poitrine, doigts des mains, bouche, nez, yeux et chevelure – sont très analogues et traités avec les mêmes outils : deux poinçons, un rond et un en arc de cercle, une pointe à tracer et un ébauchoir. Bien que chaque partie du corps de chaque statue diffère, les rendus sont très homogènes et également de la même main. Pour les coiffures, les femmes portent des cheveux longs, flottant sur le dos ou en chignon et les hommes des cheveux courts. La représentation des sexes n'est pas éludée. Les ratés de fonderie, plus particulièrement sur les têtes, faussent une partie de notre jugement. En effet, à l'époque antique ces manques étaient remplacés par des emplâtres patinés et ne dénotaient nullement une désinvolture technique.

Au plan de l'esthétique, c'est bien une démarche expressionniste, loin des intentions de l'art gréco-romain. C'est un autre monde et on l'a bien compris à partir des années 1950. Le rapprochement est fait alors avec les œuvres peintes de Modigliani, à juste titre encore que les objectifs soient sans rapport. Nous ignorons tout du ou des auteurs de ces œuvres et pour quelles raisons il a pris cette position incompatible avec l'art de cette époque. L'artiste s'exprime sans références à l'ensemble des canons classiques ; même la jambe d'appui, normale du reste dans le contexte, n'a



Fig. 19
Visages et
coiffures
des nus
longilignes



Fig. 20
Visages et
coiffures
des nus
aux formes
pleines

pas la tension classique. Tous ces nus n'ont rien à voir avec les harmonies du corps humain, masculin ou féminin, telles qu'on les trouve exaltées dès l'Égypte ancienne puis en Grèce et dans les arts dérivés. C'est complètement autre. Il s'agit d'un petit univers en soi clairement affirmé. Dans cette réflexion, nous rejoignons la plupart des chercheurs, tels Jiri Frel et Stéphanie Boucher qui ont étudié et écrit sur ces énigmatiques statues.

Dès la découverte, on n'a pas manqué naturellement d'avancer, à partir du mouvement des personnages et de leur nudité, quelques propositions iconographiques. L'étude des personnages n'apporte pas d'élément convaincant. Les attributs, à l'exception d'une bourse probablement tenue



Fig. 21
Visages et coiffures
des personnages
habillés

par un personnage, sont absents. Les positions des mains et des doigts permettent une foule d'hypothèses. Les déhanchements et les pas de danse dus à l'ajout systématique de talonnettes lors du premier soclage rendent difficile à comprendre la position originale.

La première hypothèse, déjà proposée par Mantellier, fut d'y voir un groupe de saltimbanques regroupant équilibristes, jongleurs et joueur de cerceau et jongleur. « L'homme à la bourse » est alors considéré comme un jongleur, une balle dans la main. Dans le même ordre d'idée, Ch. Vendries propose d'y voir un groupe de musiciens et de danseurs¹. On a aussi songé à une sorte de cortège bachique. C'est, dans l'art antique, le thème par excellence du mouvement débridé. La présence d'un Bacchus enfant parmi les statues de style gréco-romain suffisait-elle à conforter cette proposition ? On a aussi proposé une sorte de version barbare du thiasse sans vraiment d'argument.

La statuette nue de Sceaux-du-Gâtinais (Loiret) (cat. 61) (fig. 22) est d'une localité proche. Son aspect et sa position, d'après une photographie, rappelleraient le personnage vêtu de braies. En réalité elle mesure seulement 5,7 cm et elle est incomplète. En bronze de patine noire, il lui manque les pieds, la totalité de la jambe droite et la partie inférieure de la gauche. Le sexe masculin est représenté grossièrement. Le torse est à peine esquissé sans poitrine ni épaules. Le bras gauche manque et le droit s'élève vers le haut, la main à peine esquissée et le pouce levé. Dans le visage rond, seul est esquissé le nez triangulaire. La coiffure est en mèches. Le dos est brut, sans détails. De profil, la statue est plate, n'excédant pas quelques millimètres. En dehors de sa coiffure qui est d'un type banal, les attitudes et la plastique sont sans comparaison avec nos statues.

La nudité de la majorité de ces statuette trouble et étonne. On est loin de la nudité héroïque du combattant. Les hommes, nullement athlétiques, sont représentés sans musculature nette ni carrure. L'affirmation de la virilité est des plus discrètes. Les attributs féminins sont eux aussi traités rapidement. Les formes, comme la poitrine, n'ont pas retenu l'attention de l'artiste et la représentation du sexe féminin est crue. Certaines de ces femmes semblent enceintes. La sensualité est dans les attitudes et le traitement général des formes.

Malgré les grands inventaires existant dans le domaine gallo-romain et bon nombre d'études locales et régionales, aucune pièce de comparaison tant soit peu précise n'a pu être avancée, et ce depuis les travaux de Mantellier qui remontent à 1865. Relevons qu'à partir de 1950 – c'est-à-dire depuis la redécouverte esthétique de cette petite statuaire – la piste privilégiée reste la période gauloise. Aucune parenté formelle convaincante n'est apparue. Nous avons pourtant exploré de nombreuses pistes qui nous paraissaient comme les plus plausibles. Toutes ces tentatives ont été vaines et aucune de nos hypothèses n'a résisté à une analyse un peu approfondie. Les groupements de statuette sont rarissimes dans l'art gréco-romain sauf dans les laraires. Rien à voir avec nos statuette. Dans ces



Fig. 22
La statuette de Sceaux-en-Gâtinais (Loiret), musée d'Archéologie nationale (France) (cat. 61)

1. Besançon, Orléans, Évreux, 1993.

conditions il ne paraît pas vain de sortir de Gaule et d'envisager un autre territoire culturel. Or, il en est un où, plus encore que sur le flanc est de la péninsule ibérique, riche en statuettes, ont été façonnés des petits bronzes figurant l'homme : c'est l'ensemble de la péninsule italique. La variété des styles y est impressionnante. De prime abord – mais il s'agit ici d'une approche tout à fait préliminaire – nous n'y avons rien trouvé de réellement identique, mais en revanche les rapports de proportions corporelles sont fréquemment modifiés « à la façon » de Neuvy, quoique en sens opposé (surdimensionnement des mains par exemple).

Pour l'époque gauloise ou époque de la Tène (450-15 avant notre ère), il n'existe, dans la statuaire dont la stylistique, le contexte et la datation ont été réétudiés dans les dernières décennies, aucun personnage nu, sexué ou non. La nudité héroïque correspond à la période précédente, le Hallstatt ou premier âge du fer (750-450 avant notre ère).

On connaît aux confins de la protohistoire et de l'histoire de petits ensembles montés sur roues. Les origines remontent en Scandinavie à l'âge du bronze ; on en connaît ensuite en Allemagne un peu plus tard. La forme des récipients varie mais le principe reste constant : celui d'un vase en tôle de bronze, monté sur quatre petites roues ; mais le vase peut être entouré de personnages. Il a été proposé de voir, dans nos statuettes, les vestiges d'un char cultuel toujours du Hallstatt. Un seul est parfaitement conservé, celui de Strettweg (Autriche) (fig. 23). Il présente une troupe de treize personnages d'un style homogène et parfaitement définissable. Ces figurines de bronze, coulées avec soin à la cire perdue, composent une scène rituelle, dédoublée selon une symétrie divergente, le tout disposé sur une plate-forme. Ce document n'a donc pas seulement livré, en bloc, une série de représentations anthropomorphes à la fois diverses et récurrentes ; il nous propose aussi, dans l'approche de la statuaire hallstattienne, un exemple de composition resté unique en son genre depuis 1851. Au centre de la plate-forme se dresse une représentation féminine d'une taille deux fois supérieure (22,6 cm) à celle des autres personnages (11 cm). De la tête et des mains elle soutient le vase. En avant et en arrière, les personnages se répartissent en deux groupes obéissant à une stricte et identique symétrie : chacun mène, l'un vers l'avant, l'autre vers l'arrière, un cerf au sacrifice. Cette volonté de symétrie s'affirme au point que tous les boucliers sont tournés vers l'extérieur, et donc les cavaliers, avançant à droite, portent le bouclier au bras droit. Tous les personnages sont nus, pourvus, au plus, de quelques armes ou de parures discrètes, ce qui est très hallstattien. On soulignera, comme dans le cavalier de Bas-en-Basset (cat. 47) (fig. 24), l'allongement de la partie inférieure de la jambe, aussi bien chez les hommes que chez les chevaux. D'une façon générale, les formes sont longilignes et la musculature est atrophiée. Les visages sont ronds et glabres, les oreilles semi-circulaires, les yeux petits et ronds et les arcades sourcilières très atténuées ; seul le nez est marqué. On relèvera enfin la récurrence exacte de certaines attitudes, en particulier les mains tendues vers l'avant, le pouce



Fig. 23

Le char en bronze de Strettweg. Hallstatt ou premier âge du fer (750-740 av. J.-C.)
H. 46 ; L. 42. Mayence, RGZM. L'original est conservé au Landesmuseum Joanneum
GmbH de Graz (Autriche), inv. 2000



Fig. 24
Le cavalier de Bas-en-Basset
(Haute-Loire) (cat. 47)
Musée Crozatier, Le Puy-en-Velay

relevé. Aucun personnage n'a le bras replié sur la poitrine ; les sexes des deux hommes sont ithyphalliques. Les seins et les sexes des femmes sont indiqués. La figure centrale, porteuse du vase, possède un coussin sur la tête marqué de deux ou trois côtes horizontales. Elle a les oreilles ornées de boucles, tout comme les petites donatrices, mais elle est seule à être parée d'une large ceinture décorée de côtes presque verticales, bordées au-dessus et en dessous d'une bande horizontale. Sous la ceinture, le nombril est indiqué : ici encore le cas est unique, même si l'on envisage l'ensemble des représentations anthropomorphes hallstattiennes. En tête de chacun des deux groupes formés par les petits personnages, un cerf est présenté entre deux officiants qui le tiennent par les bois. Ces officiants sont asexués et eux seuls ont les mamelons indiqués par un petit cercle estampé. Quant au cerf, sa ramure est fortement surdimensionnée et ses proportions décroissent rapidement de la tête au corps et du corps aux pattes. Puis s'avance un couple – apparemment les donateurs – aux caractères sexuels affirmés. L'homme lève la hache du sacrifice. La femme, les bras ouverts, porte, outre des boucles d'oreilles, un petit chignon occipital. De part et d'autre du couple, les deux cavaliers sont nus. Malgré l'aspect longiligne et un nombril marqué, cet ensemble n'a rien de comparable avec nos statues de Neuvy. Les attitudes sont figées, les visages, les mains et le torse n'ont que de lointains parallèles. Les tailles différentes de nos statues nous empêchent aussi d'y voir une composition sur un même thème.

Les petites figurines en bronze, découvertes dans le Liechtenstein, à Balzers-Gutenberg (cat. 39) (fig. 26-28), proviennent sans doute d'un montage similaire. Découvertes au pied du château, sur une petite colline qui domine la vallée du Rhin, elles comptent deux statuette d'animaux,



Fig. 26. L'ensemble de Balzers-Gutenberg (Liechtenstein) (cat. 39), musée de Triesen (Liechtenstein)

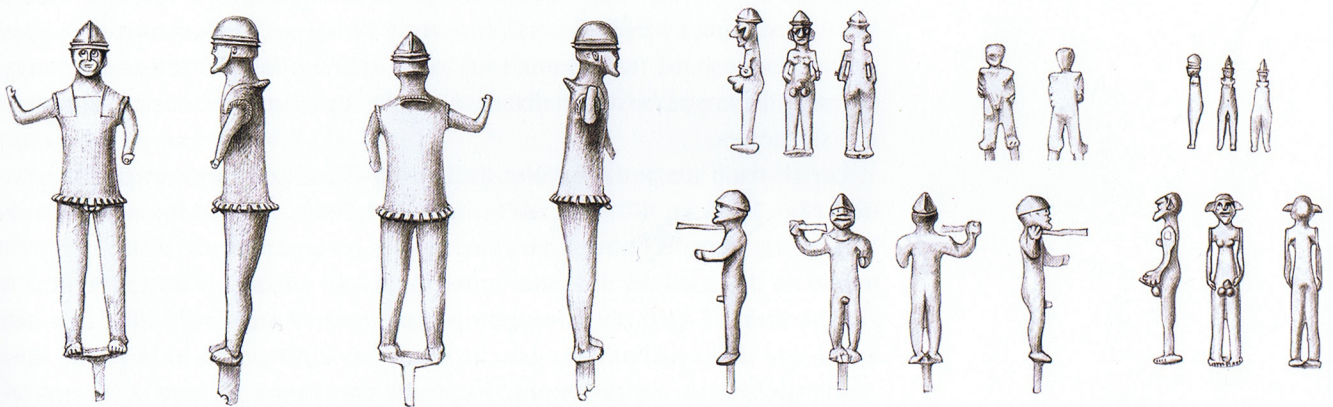


Fig. 27. Les personnages de Balzers-Gutenberg (Liechtenstein). Dessin de D. Bertin



Fig. 28. Visages d'hommes de Balzers-Gutenberg (Liechtenstein) (cat. 39)

un sanglier et un cervidé ainsi que sept statuettes anthropomorphes. Toutes debout, elles sont en position statique. L'une est vêtue d'une cuirasse, six sont nues. Les pieds nus sont posés sur un tenon ou une base rectangulaire. Les muscles des jambes et les genoux sont à peine esquissés. Les sexes masculins sont bien visibles. Le torse est sans traitement particulier sauf une dont les genoux sont marqués de deux portions de cercle et la poitrine de deux traits parallèles en V. Deux de ces figures, hermaphrodites, possèdent une forte poitrine. Le personnage vêtu et un des nus ont les bras détachés du corps, le bras droit levé à l'épaule dont l'un tient dans la main un attribut mal déterminé. Le bras gauche possède, à la place de la main, un tenon pour fixer un bouclier. Une autre a actuellement les bras le long du corps, mais au niveau des épaules une fixation rivetée permet de proposer une attitude les bras en avant, sans doute pour tenir un attribut. Une quatrième a les bras sur les hanches, la main droite est absente et le bras gauche porte un tenon pour fixer un attribut, sans doute un bouclier. Deux autres personnages ont les bras le long du corps. L'un a ses mains sur les hanches aux paumes ouvertes et aux doigts ouverts esquissés. Les bras sont bien détachés, l'extrémité des doigts sur ses hanches. La dernière, de très petite taille, laisse deviner par le volume l'existence de bras. La tête du personnage vêtu porte un casque comme trois autres. La bouche est droite, le nez droit et les yeux ronds. Tous les personnages nus ont des trognes : bouche large, gros nez bourgeonnant, yeux enfoncés et énormes oreilles décollées. Les deux caractères qui pourraient rapprocher ces statues sont la nudité et la position des bras de seulement deux statues. La nudité des statues de Balzers est une nudité virile et guerrière. L'attitude raide et figée, le traitement de l'anatomie et surtout du visage sont à l'opposé du traitement toujours gracieux des statuettes de Neuvy. Ce premier ensemble du Hallstatt n'est pas une bonne comparaison pour nos statuettes.

Les restes d'un petit cavalier de Bas-en-Basset (Haute-Loire), hallstatien (fig. 24) (cat. 47), ont fait songer certains à un rapprochement avec Neuvy. Le couple cheval-cavalier, d'une hauteur totale de 8,7 cm, est formé de deux pièces indépendantes de même patine en fonte pleine à la cire perdue. Le cheval, très incomplet, a perdu l'oreille gauche, la partie inférieure de la patte avant gauche en dessous du genou et la partie inférieure de la patte arrière droite. La jambe gauche a subi une déformation, postérieurement à sa fabrication. L'ensemble du corps aux proportions bien respectées, en mouvement, est un subtil mélange de formes pleines et d'arêtes vives. La tête, inclinée vers le bas avec la bouche entrouverte, est surmontée d'une grande oreille ovale dressée vers l'arrière. Les yeux sont de grandes cavités vides un peu effrayantes. L'encolure est longue et porte une crinière peignée. Le corps est long et cylindrique. Sur la patte avant, l'articulation et le sabot sont peu marqués. L'antérieur conservé porte une articulation et un sabot bien dessinés. La queue et le sexe sont absents. Le personnage nu est dans la position du cavalier, tête et buste

droits, membres supérieurs détachés du corps, cuisses écartées, genoux fléchis, pieds à la perpendiculaire des jambes aux forts mollets. Les doigts de pieds sont marqués. Le sexe est bien visible. Son long torse se termine par un large bassin. Le bras droit, cylindrique, sans marque du coude et levé vers l'avant, se termine par une main surdimensionnée au pouce écarté et levé, à l'ongle souligné. Les quatre autres doigts sont aussi bien dessinés. Le bras gauche, abaissé, coupé au niveau du coude, se termine par un téton de fixation destiné à tenir un bouclier. Le cou long porte une tête massive. Le menton est rond, la bouche large et entrouverte. Le nez droit rejoint des arcades sourcilières droites et épaisses. Les yeux sont aussi de grandes cavités vides un peu effrayantes, probablement garnies d'une substance colorée. Les oreilles ne sont pas figurées. Sur le crâne, une coiffure ou un chapeau est formé par deux larges bandes et terminé au sommet du front par un nœud ou une houpe. Des incisions marquent les jonctions pieds-jambes, mains-avant-bras et torse-bassin. Ce cavalier, par la position des mains et par sa nudité, a été aussi proposé en comparaison avec les énigmatiques statues de Neuvy. Quant au bras gauche du cavalier de Bas-en-Basset, il porte, au niveau du coude, un bouclier maintenu par un tenon, ce qui n'est pas le cas des statuette de Neuvy. Sa main droite, avec son énorme pouce, rappelle la main droite de la donatrice du char de Strettweg et nullement les mains de nos statues beaucoup plus proportionnées. Le visage n'est nullement comparable et seul un certain étirement du corps peut donner l'illusion de similitude entre ces deux productions. Malgré la forme longiligne, l'anatomie et surtout le travail sur la tête ne permettent pas de comparaison correcte. Une étude récente² propose de voir dans ce petit personnage, considéré longtemps sans preuve de la fin de l'époque gauloise, un élément de char processionnel comme celui de Strettweg³, et de le dater du premier âge du fer ou du tout début de la période de la Tène.

Les deux représentations de « personnages vêtus » portent des vêtements que tout le monde s'accorde à reconnaître de tradition gauloise (cat. 30-31). Elles ont de nombreuses comparaisons datées de l'Empire, en pierre, comme par exemple celle des environs d'Auxerre en tunique et braies (cat. 62) (fig. 25). Mais la plus grande n'appartient pas à la série « gauloise » (cat. 31) (cf. p. 182).

Pour cette dernière, un élément toutefois a toujours été considéré comme la clé décisive permettant d'identifier l'origine culturelle et la chronologie : il s'agit de l'inscription estampillée, de façon ostensible, sur le devant de la cuisse droite de l'une d'entre elles, « le grand danseur » (cat. 28). Ce type d'estampille est bien connu sur la céramique et en moins grand nombre sur du mobilier en bronze. Les plus nombreuses sont sur les manches des casseroles et patères, surtout dans les types du début de l'Empire⁴. Une seule est connue, au revers d'un arc plat de fibule à Bibracte, datable de la seconde moitié du premier siècle avant notre ère⁵. Aucune autre statue ne porte une estampille de ce type pour la période romaine.



Fig. 25.
Le Gaulois à la tunique et aux braies des environs d'Auxerre
Musées d'Art et d'Histoire,
Auxerre (cat. 62)

2. Guillaumet, 2006.
3. Bonenfant, Guillaumet, 1998.
4. Radnóti, 1938 ; Baratte, 1984.
5. Guillaumet, 1993.

Des inscriptions appliquées ostensiblement sur une représentation humaine, et spécialement à cet emplacement, n'existent guère, à notre connaissance, en dehors des petits bronzes étrusques ; d'une façon plus générale, le principe de l'inscription appliquée directement sur la représentation elle-même est propre à la statuaire étrusque. Rien d'équivalent dans la statuaire grecque et romaine où l'inscription est sur le socle ou sur panneau distinct comme pour le cheval de Neuvy (cat. 1). Ces inscriptions étrusques sur statuettes peuvent être estampées ou gravées. Mais malgré nos nombreux contacts avec des spécialistes de ces périodes, aucune piste plausible n'est apparue.

Aucun argument décisif ne permet d'avancer, pour les statues de Neuvy, une autre période que celle de l'ensemble du dépôt, c'est-à-dire les débuts de l'époque gallo-romaine. Le personnage vêtu, en braies, à la gauloise ou à la gallo-romaine, porte des caractéristiques stylistiques et de fabrication communes à l'ensemble des statues dévêtues et vêtues. Neuvy est un indice d'autres expressions artistiques à une époque surtout connue par son art officiel. Les « danseuses » et « le grand danseur » sont les représentations les plus audacieuses et les plus troublantes. L'artiste puise son inspiration en dehors des canons reconnus. La façon de travailler les détails des têtes pour la série des longilignes fait penser à l'art des médailles. Ces pièces nous rappellent une sculpture en pierre de l'époque romaine aussi exceptionnelle : l'Ève de la tentation d'Adam et Ève sur un tympan secondaire de la cathédrale d'Autun qu'André Malraux a qualifié de nu le plus osé de l'art roman.

Un second personnage habillé

L'homme dit « au sagum » (cat. 31 ; MHAO inv. A.6289) (fig. 29-31)

Cette pièce que nous avons mentionnée dans notre décompte initial est d'allure visiblement gallo-romaine par son vêtement. Elle ne doit pas être confondue avec la petite statuaire que nous venons d'analyser. Il s'agit d'une statue de beaucoup plus grande taille et, de ce fait, exécutée en bronze creux. Son style non plus n'a rien à voir avec celui des statuettes dites gauloises de Neuvy.

Le personnage entièrement vêtu a été appelé parfois « l'orateur », en raison de son attitude qui n'est pas sans rappeler celle du grand bronze étrusque « l'Arringatore » – allusion d'autant plus improbable qu'il manque ici, visiblement, au bout du bras droit tendu vers l'avant, une pièce d'appui disparue, du genre canne à pommeau. On l'a appelé aussi « l'homme au sagum ». Cette désignation est elle aussi inexacte même si le vêtement qu'il porte, une blouse ample bien gauloise d'origine, sera attesté ensuite en Gaule romaine pour subsister encore longtemps après comme vêtement de travail serré à la taille par une ceinture. Il ne s'agit pas là d'un sagum comme nous allons le voir.



Fig. 29
Deux détails du vêtement de
« l'homme vêtu d'un sagum »
(cat. 31)



Fig. 30
Face, profils et dos de
« l'homme vêtu d'un sagum »
(cat. 31)

Le personnage est vêtu. Les deux pieds sont chaussés d'une paire de sandales, simple semelle attachée au niveau du talon par deux lanières fixées en un troisième point entre le premier et le deuxième orteil. L'anatomie de la jambe nue est représentée fidèlement avec le cou-de-pied marqué par la malléole interne de la cheville, l'arête des tibias est soulignée et son mollet est fort et musclé. L'ensemble du corps est habillé d'une seule pièce de tissu uni et ample, à manches longues. L'encolure ovale brodée est soulignée symétriquement sur les épaules par un motif rayonnant de lignes délimitées par une rosette. Le bas, au-dessous des genoux, est terminé par une broderie fendue du côté gauche. Ce vêtement, par sa forme et sa longueur, est une sorte de blouse ; une tunique est plus courte et serrée à la taille et un sagum est une pièce de tissu rectangulaire pliée en deux et fixée par une fibule ou un nœud sur l'épaule. Sous ce vêtement, au niveau de l'épaule, se devine l'encolure ourlée ou brodée d'une autre pièce de l'habillement. Le bras droit tendu est levé au niveau de l'épaule. La main à plat, aux doigts figurés, serre entre le pouce et l'index un attribut disparu. Le bras gauche, à l'avant-bras replié au niveau de la taille, se termine par un moignon rond pourvu d'une mortaise destinée à fixer un attribut disparu.

La coiffure épaisse, en calotte, très élaborée, est formée de mèches bouclées en relief. Elles partent du sommet du crâne et tournent à partir du milieu du front en symétrie opposée. Elles dissimulent les oreilles et la nuque.



Fig. 31
Les sandales de « l'homme vêtu d'un
sagum » (cat. 31)

C'est un personnage immobile, le pied gauche posé à plat. Le pied droit prend appui sur le talon, la partie avant du pied légèrement relevée. Le personnage est droit. Le corps est massif aux jambes et carrure fortes. L'homme est porteur de deux objets aujourd'hui disparus. La tête bien détaillée présente un visage de face. Les proportions de l'ensemble sont bonnes.

Les personnages de la mythologie romaine

Esculape (cat. 32 ; MHAO inv. A.6287) (fig. 32)

Le dieu barbu et vêtu d'un manteau est en appui sur sa jambe droite. La jambe gauche est nettement en retrait ; le pied, soulevé, repose sur l'extrémité des orteils. Les pieds sont chaussés de sandales lacées. Le manteau, jeté sur l'épaule gauche, laisse à découvert le torse athlétique jusqu'au ventre,



Fig. 32
Esculape de Neuvy de face et de dos (cat. 32)

ainsi que le bras droit. Le bras gauche, en revanche, est entièrement enveloppé du tissu que la main, cachée dans les plis du manteau dans le dos, retient de l'intérieur. À l'arrière, le manteau est mené en biais et il se termine par un bourrelet assez volumineux. Celui-ci continue au-dessous du ventre, formant une courbe élégante d'où s'échappe un pan triangulaire dont la pointe couvre le genou gauche. Le corps, ainsi que le manteau, sont très bien modelés. Une certaine disproportion est perceptible dans la longueur des jambes, excessive par rapport à celle du torse. La main droite détachée du tronc tenait un objet de section ovale aujourd'hui perdu.

La tête allongée est nettement tournée vers la droite. Le visage plutôt petit est entouré d'une chevelure abondante ; la barbe très volumineuse est composée de boucles en tire-bouchon. La bouche, sous une moustache épaisse, est petite, le nez fin ; les yeux à pupilles profondément creuses sont très proches l'un de l'autre, le front est assez bas et étroit. À l'arrière du crâne, des incisions ciselées figurent les cheveux disposés autour de l'épi.

L'identification du dieu guérisseur repose d'une part sur le drapé caractéristique du manteau, de l'autre sur l'objet, aujourd'hui disparu, à l'intérieur de la main droite : il s'agit de l'œuf qu'Esculape présentait au serpent s'enroulant autour du bâton court posé par terre, lui aussi disparu.

Plusieurs types de statues représentant Esculape semblent être des créations issues d'ateliers d'Asie Mineure à l'époque impériale, sans antécédents exacts classiques ou hellénistiques, compte tenu du fait qu'à Pergame se trouvait un des sanctuaires les plus importants du dieu¹. Ils se distinguent entre eux par des variations dans l'appui des jambes, la position des bras et le drapé du manteau. Le type « Klein-Glienicke », repris dans la statuette de Neuvy, aurait été adopté, selon Peter Kranz², exclusivement pour des statues plus petites que nature. Il est connu pour la première fois par des monnaies d'Asie Mineure remontant à l'époque de Trajan. En ce qui concerne les arts plastiques, Peter Kranz a recensé douze exemplaires, dont six statuette en métal et cinq statues en marbre d'une hauteur de 0,35 à 1,46 m³. Une petite statuette en argent conservée à Vienne (Autriche) (fig. 33)⁴ transmet le prototype exact, y compris le bâton autour duquel s'enroule le serpent.

La statuette la plus proche de l'Esculape de Neuvy fait partie d'un groupe de bronzes découvert près du forum de Cos (fig. 34), dans un dépôt situé au-dessus de couches de destruction, qui contient aussi deux statuette de Diane et d'Isis-Fortuna ainsi qu'un petit buste de l'empereur Caligula⁵. Il est très probable que l'ensemble avait été placé du vivant de l'empereur (37-41 apr. J.-C.) dans le laraire d'un citoyen de Cos. Malgré le mouvement un peu moins accentué du dieu de Cos, les deux statuette se ressemblent non seulement par leurs proportions, le modelé du torse, la tête nettement tournée vers l'extérieur et les plis volumineux du manteau, mais aussi par leur remarquable qualité. Rien n'empêcherait de les dater dans la première moitié du I^{er} siècle apr. J.-C. et il n'est pas exclu que l'Esculape de Neuvy ait aussi été fabriqué dans l'est du bassin méditerranéen.



Fig. 33
Esculape en argent
Kunsthistorisches Museum,
Vienne (Autriche)



Fig. 34
Esculape de Cos,
source
photographique
inconnue
Musée de Cos
(Grèce)

1. Holtzmann, 1984, p. 865-867 ; Kranz, 1989 ; Kranz, 2004.
2. Kranz, 1989.
3. Liste dans Kranz, 1989, p. 112-116.
4. Reinach, 1897, p. 32, n° 4 ; Armeth, 1850, p. 77, n° 61, pl. S 1 ; Kranz, 1989, p. 116, n° 12, fig. 15-16 (H. 6).
5. Dontas, 1989, p. 55 ; Kaufmann-Heinimann, 1998, p. 309, GF115 (H. de l'Esculape 14,2).

Esculape en Gaules et dans les Germanies

Par rapport à l'importance générale des cultes de dieux guérisseurs dans les provinces du Nord-Ouest, Esculape lui-même n'y est pas très répandu⁶. Nous ne disposons que d'un petit nombre d'inscriptions votives adressées à ce dieu⁷.

On a l'impression que c'est en premier lieu Apollon, ensuite plusieurs divinités locales qui ont assumé sa fonction⁸. Le dossier des témoignages figurés est lui aussi assez restreint⁹ ; il comporte surtout cinq statuettes en bronze¹⁰ ainsi que deux statues en marbre de taille réduite¹¹, ces dernières trouvées dans des maisons privées, ce qui plaiderait pour une fonction plutôt décorative que religieuse. Trois des cinq statuettes en bronze ont été découvertes au XIX^e siècle, dans un contexte inconnu, tandis que la statuette de Reims fait partie d'un ensemble mis au jour près d'une rue romaine ; il est composé de Vénus accompagnée de Priape et d'un Amour ainsi que d'une Épona assise sur son cheval. Il s'agit sans doute d'un groupe de statuettes de lairair caché intentionnellement. Vu la rareté du thème en Gaule, la statuette d'Esculape et le groupe de Vénus¹² pourraient être des pièces importées de Méditerranée orientale. Il en va de même pour l'Esculape de Neuvy comme nous venons de le dire.

Il n'est pas sans intérêt de réfléchir aux péripéties du destin de cette statuette. On peut imaginer qu'elle fut acquise dans un sanctuaire d'Esculape quelque part en Méditerranée et emportée comme souvenir religieux et comme divinité tutélaire – rappelons-nous, à titre d'exemples, le philosophe Apulée qui avait l'habitude d'emporter avec lui en voyage une statuette en bois de Mercure¹³, ou bien Asclépiadès accompagné d'une statuette en argent de la déesse Caelestis¹⁴. Mais d'autres scénarios seraient également possibles : la statuette pourrait avoir changé de possesseurs plusieurs fois avant d'arriver en Gaules, ou ce pourrait être un marchand d'objets sacrés qui la proposait parmi les pièces de son fonds réuni un peu partout. Quoi qu'il en soit, elle finit par arriver au pays des Carnutes, où elle fut offerte dans un sanctuaire et, plus tard, se trouva conservée dans une fosse cultuelle avec d'autres offrandes.

Malgré les propriétés guérisseuses incontestables d'Esculape, il ne faut pas faire de déductions générales en ce qui concerne le caractère du sanctuaire carnute. Comme de nombreuses trouvailles le prouvent, tout sanctuaire antique pouvait héberger des offrandes à plusieurs divinités, en dehors de la divinité tutélaire ; à titre d'exemple, on pourrait citer le sanctuaire privé d'Apollon et de Sirona situé à Ihn (Allemagne) qui, outre des témoignages du culte de ces divinités, a livré des inscriptions et des objets votifs liés à Mercure, Rosmerta, Minerve, Jupiter et Victoria (?)¹⁵. Donc, une statuette votive répond certainement en elle-même aux intentions du dédicant mais n'a pas d'implications pour le culte ou le sanctuaire dans leur ensemble.

6. Sikora, 1983 ; P. Aupert dans Lattes, 1992.

7. Lattes, 1992, 228f. et note 4 : liste des inscriptions provenant de Gaule et des Germanies. Pour une liste complétée contenant les textes des onze inscriptions connues, voir Schwinden, 1994, p. 139, note 36. Il faut souligner que ni à Augst ni à Trèves les deux inscriptions trouvées près d'un sanctuaire ne donnent suffisamment lieu d'y voir un temple d'Esculape (Augst : Trunk, 1991, p. 171-172 ; Paunier, 1992, p. 389-390 ; Kaufmann-Heinimann, 1998, p. 70-72. Trèves : Cüppers, 1982 ; Scheid, 1991, p. 50 ; Schwinden, 1994 ; Scheid, 1998).

8. Cf. Van Andringa, 2002, p. 137-139.

9. Notons que des objets avec provenance assurée seulement seront pris en compte.

10. De Neuvy-en-Sullias (H. 13) : voir ci-dessus. De Reims (Marne) (H. préservée 14) : Holtzmann, 1984, p. 885, n° 282 ; Lattes, 1992, p. 145, 178, n° 14 ; Kaufmann-Heinimann, 1998, p. 260, fig. 215. D'Augst (Suisse) (H. 8,9) : Kaufmann-Heinimann, 1977, n° 7, pl. 6 ; Holtzmann, 1984, p. 888, n° 371. De Muret (Haute-Garonne) (H. 9,3) : Lattes, 1992, pp. 144, 176, n° 12. De Laudun (Gard) (H. 14) : Lattes, 1992, p. 145, 179, n° 15.

11. D'Aix-en-Provence (Bouches-du-Rhône) : Holtzmann, 1984, p. 886, n° 323 ; Lattes, 1992, p. 152, n° 8. De Chiragan (Haute-Garonne) : Holtzmann, 1984, p. 885, n° 302 ; Lattes, 1992, p. 143, n° 10.

12. Dans la collection de Louis de Clercq comprenant des bronzes de l'Empire oriental (voir Ridder, 1905), le sujet de Vénus en compagnie de son entourage est particulièrement en faveur.

13. Apulée, apologie LXIII, 3.

14. Ammien Marcellin, XXII, 13, 3.

15. Merten, 1994.



Fig. 35
Support avec Hercule enfant
de Neuvy de face
et de dos (cat. 34)

Support avec Hercule enfant (cat. 34 ; MHAO inv. A.6288) (fig. 35)

La statuette est coulée d'un seul tenant, avec une petite plate-forme soutenant une tige creuse de section quadrangulaire qui dans sa partie inférieure est emplie d'un noyau de fer. À trois emplacements la tige est fermée par un verrou horizontal. Au-dessus de la statuette, un rinceau est incisé sur la tige ; il se termine par des fleurs figurées par trois points. Les faces latérales de la tige ne sont pas décorées.

Le petit socle sous la plate-forme est ouvert à l'arrière. Devant, il est décoré de trois longues incisions verticales, ainsi que de languettes simples, incisées ; le bord de la plate-forme est finement strié.

Jeune garçon nu debout, solidement planté, en appui sur sa jambe gauche ; la droite est un peu en avant. Le corps enfantin est très bien modelé. Sur la paume de la main droite le garçon tient trois pommes

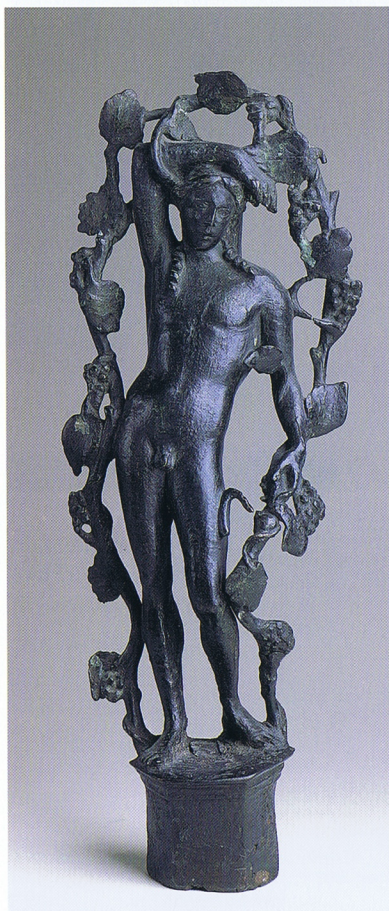


Fig. 36
Support avec Bacchus
Städtische Galerie Liebieghaus,
Francfort (Allemagne)
(cat. 59)

figurées par des boules. De la main gauche il s'appuie sur une massue stylisée très svelte incisée de nœuds ; dans sa partie supérieure, elle est attachée par une branche circulaire au grand rinceau qui entoure la statuette.

La tête légèrement baissée repose sur un cou court et massif ; le visage aux pommettes hautes est encadré d'une chevelure abondante. Au-dessus du front s'élève une touffe centrale d'où part une natte très schématique sous forme d'un triangle ciselé. Le nez est fin, les lèvres charnues, les yeux aux paupières lourdes et aux pupilles creuses sont légèrement baissés.

La statuette est encadrée d'un sarment de vigne qui a la forme d'un quadrangle sinueux. En plusieurs endroits, elle est reliée au sarment par de petites branches : à la hauteur de la hanche droite et de l'épaule gauche ainsi qu'à celle des pommes tenues dans la main droite. Deux grandes feuilles sont placées, de chaque côté, en haut et en bas ainsi qu'en dessous du milieu du sarment.

La combinaison d'éléments empruntés à des divinités différentes, et réunis pour en faire une nouvelle création, remonte à l'époque hellénistique mais est surtout populaire dans l'art romain du Haut-Empire. La statuette d'enfant de Neuvy constitue une illustration particulièrement éloquente de ce phénomène. L'enfant seul ressemble à un Éros, avec sa coiffure typique pourvue d'une touffe centrale et d'une natte, mais il manque les ailes qui l'identifieraient à coup sûr comme tel¹. Le sarment de vigne, quant à lui, plaiderait en faveur d'une interprétation comme Bacchus enfant ; mais celle-ci n'est pas confirmée par des attributs et des caractères adéquats (peau animale, couronne de lierre, thyrs)². Reste alors l'apport des attributs présents ici : ceux-ci sont liés incontestablement à Hercule, attestant de deux de ses travaux et, en tant que tels, constituent des éléments décisifs en faveur de l'interprétation de la statuette comme Hercule enfant.

Le thème d'Hercule enfant, paradoxalement associé à quelques symboles de ses futurs travaux héroïques, n'est pas non plus sans antécédents hellénistiques quoique la plupart des documents figurés datent de l'époque impériale³. Outre les pommes des Hespérides et la massue, la tête enfantine peut être couverte de la peau de lion nouée sur la poitrine⁴. Le sujet n'est pas très courant dans les petits bronzes ; de plus, normalement les attributs sont répartis de façon inverse : les pommes à gauche, la massue à droite⁵. Ce qui est insolite dans les représentations d'Hercule enfant – nous venons de le dire –, c'est la coiffure empruntée à un Éros, mais c'est un détail iconographique qui n'a pas de conséquences pour l'interprétation de la statuette⁶. De même, la façon quelque peu simplifiée de la massue imputable à l'artisan gallo-romain n'est pas sans parallèles⁷ ; en tout cas on n'est pas censé l'interpréter comme une torche renversée⁸.

Mais c'est avant tout la combinaison avec un sarment de vigne – représenté de façon approximative du point de vue botanique⁹ – qui a posé des problèmes pour l'interprétation. Elle est en effet réservée à Bacchus comme le prouvent quelques statuettes du dieu associé à ce même enca-

drement de vignes. Une statuette de Bacchus enfant, perdue, de hauteur inconnue¹⁰ est très proche de notre sujet, tandis qu'une statuette de Bacchus adulte, conservée à Francfort, considérée par certains comme une pièce de la Renaissance (fig. 36) (cat. 59) est indiscutablement d'origine romaine¹¹. Dans les deux cas, à la différence de la statuette de Neuvy, ce sont l'attitude ou les attributs qui renforcent l'identification du dieu. Nous ne sommes pas à même de savoir pourquoi cette fois-ci l'artisan a remplacé Bacchus par Hercule ; en tout cas son choix n'était pas contraire aux caractéristiques de ce dernier, dont la prédilection pour le vin était bien connue.

Plus encore que les particularités iconographiques, la fonction de la statuette de Neuvy a posé des problèmes qui, jusqu'ici, n'ont pas été facilement résolus. Elle s'insère dans un groupe d'une quarantaine de bronzes qui présentent les caractéristiques suivantes : la statuette et le socle sont coulés d'une seule pièce ; la statuette est destinée à être vue de face seulement ; le dos est évidé ou muni d'une tige de section carrée ou ronde. À part les statuettes isolées, il existe aussi des paires et des bustes¹². Le fait que des appliques comparables en forme de statuettes ornaient également les chars – funéraires et autres – connus surtout dans les provinces balkaniques a conduit à proposer cette même fonction pour les statuettes du type de l'Hercule de Neuvy¹³. Charles Picard et d'autres l'ont même postulée pour la trouvaille entière de Neuvy : il s'agirait des restes d'un char funéraire dionysiaque, ce qui soulignerait encore les aspects eschatologiques évoqués par les vignes du petit Hercule¹⁴ – une interprétation qui pourtant n'est confortée ni par le matériel ni par le contexte archéologique local.

Ute Klatt a été la première à réunir un dossier préparatoire sur ces statuettes et bustes, tout en soulignant leurs caractéristiques¹⁵. Elle pense qu'au vu des différences considérables de taille (5,7 à 41 cm), il n'est peut-être pas justifié de proposer la même fonction pour toutes les pièces qui, en tout cas, ne correspondent pas non plus à des pieds de tables pliantes auxquelles était consacrée son étude¹⁶. Pourtant, à mon avis, l'idée générale de table ou de support ne devrait pas être rejetée *a priori* puisqu'il n'y a pas de doute que les exemplaires nettement plus grands et exécutés en pierre, répandus surtout en Méditerranée orientale, étaient utilisés comme ornement de pied unique de table fixe (trapézophore, *monopodium*) placée contre un mur¹⁷. On connaît même un groupe de Bacchus et de satyre provenant d'Asie Mineure et encadré d'un sarment de vigne comparable typologiquement à la statuette de Neuvy¹⁸. En même temps on a du mal, il est vrai, à imaginer une petite table d'une hauteur d'environ 25 cm, dont le décor figuré serait presque à hauteur du sol. Si nous nous fondons sur les proportions des *monopodia* en pierre, il faudrait, en effet, postuler une hauteur totale de la table qui ne dépasserait pas trop la tige conservée. Mais il n'est pas exclu que la petite table elle-même ait été fixée à une certaine hauteur et fait plutôt fonction de console ou de support pour des objets légers.

Ce qui ne simplifie pas la situation, c'est le fait que, à quelques exceptions près, nous ne disposons pas d'informations sur les circonstances de trouvaille

1. La riche gamme de représentations d'Éros/ Amour est réunie dans Hermary *et al.*, 1986 ; Blanc, Gury, 1986.
2. Manfrini-Aragno, 1987, p. 120-130.
3. Palagia, 1988, p. 786-788.
4. Palagia, 1988, p. 786-787, n^{os} 1226-1247.
5. Palagia, 1988, p. 787, n^{os} 1234-1235, 1238-1240, 1243-1245.
6. Mais c'est bien la raison pour laquelle la statuette est parfois qualifiée de putto ou de génie (Hill, 1952, p. 36 ; Radnóti, 1963, p. 87 ; Stuveras, 1969, p. 146 ; Manfrini-Aragno, 1987, p. 128-129).
7. Palagia, 1988, p. 778, n^o 1045 ; Moitrieux, 2002, pl. 5, n^{os} 10, 17.
8. Manfrini-Aragno, 1987, p. 128-129.
9. Manfrini-Aragno, 1987, p. 128 a proposé d'y voir un rinceau de lierre.
10. Reinach, 1913, p. 70, n^o 3 ; Manfrini-Aragno, 1987, p. 129, fig. 255.
11. Déjà Radnóti, 1963, p. 87, note 83 avait plaidé, en vain, pour son origine antique.
12. Par exemple Paris, 1963, p. 488, n^o 489, pl. 35 (satyre et nymphe de Senlis [Oise]) ; Klatt, 1995, p. 562, T5 (buste de Ménade d'Aix-en-Provence).
13. Radnóti, 1963, p. 86-87 ; Radnóti, 1969, p. 104, n^o 96 ; Boube-Piccot, 1980, p. 287 ; Munich, 1986 ; p. 31, 53 ; Nuber, 1988, p. 108-109, fig. 70, 73 ; Bagan, Feugère, 2002.
14. Picard, 1952, 1963 ; Radnóti, 1963, p. 87 ; Stuveras, 1969, p. 146 ; Moitrieux, 2002, p. 231.
15. Klatt, 1995, p. 409.
16. Klatt, 1995.
17. Despina *et al.*, 1997, n^{os} 100-108, fig. 282-308.
18. Kaltsas, 2002, p. 349, n^o 739 (H. 1,275 m).

Fig. 37
Support avec Bacchus
Musée d'Archéologie
nationale (France)
(cat. 58)



Fig. 38
Support avec Bacchus,
trouvé à Pompéi, conservé
au magasin archéologique
de Pompéi (Italie)

– maison privée, lieux publics, etc. –, qui pourraient contribuer à définir le contexte : l'Hercule de Jambol (Bulgarie) fait partie d'un grand complexe de plusieurs tombes de char qui contenaient aussi de la vaisselle et du mobilier¹⁹, la statuette de Bacchus de la forêt d'Ebersberg (Allemagne) fut découverte à côté d'une rue romaine²⁰. Un cas unique se présente à La Roquette (Eure) où la statuette de Bacchus se trouvait dans une tombe à deux squelettes²¹.

Parmi la vingtaine d'exemplaires de statuette munies d'une tige de section carrée, comme l'Hercule enfant de Neuvy, c'est bien le sujet du monde bachique qui domine ; mentionnons, à titre d'exemple,

Bacchus, appuyé sur son *pedum* et pourvu du thyrsé (perdu), trouvé en Gaules (sans lieu précis) (fig. 37) (cat. 58)²². Mais Hercule n'en est pas non plus absent comme le prouvent les statuette provenant de Stuttgart-Zazenhausen (Allemagne)²³ et de Jambol²⁴ ainsi que l'Hercule enfant trouvé avec un deuxième pied de console, en forme de Bacchus, dans une maison-boutique à Pompéi (fig. 38)²⁵. Ces deux derniers bronzes sont d'une importance particulière pour nous : ils prouvent, d'une part, que ce type de pied de mobilier était déjà connu au 1^{er} s. en Campanie, de l'autre qu'il n'était utilisé qu'en petit format puisque les pieds figurés en bronze des grands *monopodia* campaniens s'en distinguent nettement²⁶.

En ce qui concerne les lieux de production, on constate que, parmi les vingt-cinq statuette environ de provenance connue, plus des deux tiers ont été trouvés dans les provinces du Nord-Ouest, pour quelques rares exemplaires en Italie. Ceci semble bien indiquer que ce type de support était connu et fabriqué aussi en Gaule ; donc rien ne s'oppose à une origine gallo-romaine de l'Hercule enfant de Neuvy. Il n'est pourtant pas facile de définir la part stylistique gallo-romaine dans une œuvre qui reprend aussi fidèlement un modèle classique. Une particularité plutôt régionale pourrait être la manière assez sommaire dont est rendue la natte de cheveux sous forme de triangle qu'on retrouve sur plusieurs statuette d'Éros gallo-romaines²⁷. Le rinceau incisé sur la tige pourrait être, quant à lui, une marque d'atelier, mais jusqu'ici nous ne disposons pas d'un nombre suffisant de parallèles pour en tirer des conclusions. Le pied de console de Neuvy pourrait avoir

été fabriqué au cours du 1^{er} ou au 1^{er} s. apr. J.-C. sans qu'on puisse lui attribuer une date plus précise.

Fonction dans le trésor de sanctuaire

L'Hercule enfant est la seule statuette dans le dépôt de Neuvy-en-Sullias qui, à l'origine, n'était pas une figure isolée, puisqu'il avait fait partie d'un meuble dont aucun autre élément n'a été conservé. Il s'insère ainsi dans un petit groupe de bronzes figurés détachés d'une pièce de mobilier complexe, et traités, en un second temps, comme des équivalents de statuettes. En ce qui concerne les pieds de console, nous avons déjà mentionné la statuette de Bacchus provenant de La Roquette (Eure) et utilisée comme offrande funéraire. Des cas similaires sont fournis par un pied de trépied pliant trouvé à Winterthur (Suisse) qui fait partie d'un ensemble de laraire²⁸, ainsi que par un élément de décor de char en forme d'Éros musicien provenant du dépôt culturel de Sceaux-du-Gâtinais (cat. 36.4). Dans aucun de ces cas, il n'est possible, bien sûr, de définir le laps de temps écoulé entre leur utilisation dans le contexte original et leur réutilisation comme objets votifs.

Mars (cat. 33 ; MHAO inv. A.6297) (fig. 39)

Mars, de proportions plutôt trapues, est représenté debout, sans mouvement marqué ; les pieds reposent sur un petit support rectangulaire coulé avec la statuette. La jambe droite est le membre d'appui tandis que le genou gauche est légèrement plié. Le costume militaire du dieu est constitué de jambières et d'une cuirasse lisse à lambrequins portée au-dessus d'une tunique dont ne sont visibles que les bords au-dessus des genoux et aux manches. Dans le dos les lambrequins ne sont pas indiqués. Les épaulettes se terminent par une sorte de bouton rond. La tête, surmontée d'un casque corinthien à haut cimier, est fermement dirigée vers l'avant, sans inclinaison ni rotation. À la hauteur du « nez » du cimier, il y a deux dépressions indiquant les yeux et, plus en arrière, deux plumes stylisées. Le visage est entouré d'une chevelure bouclée et d'une barbe. Le modelé est assez grossier, avec un front bas, des yeux profonds, à grandes pupilles, un nez court et une bouche entrouverte cernée par deux lignes incisées.

Le bras droit est levé à mi-hauteur ; la main devait tenir une lance aujourd'hui disparue. Le bras gauche s'appuie sur un bouclier ovale posé à terre qui est en partie caché derrière la jambe. Il est décoré avec des incisions radiales partant d'un petit umbo.

Le modèle de la statuette s'inspire du type de la statue de culte créée pour le temple de Mars Ultor sur le forum d'Auguste et consacrée en l'an II av. J.-C.¹ L'original augustéen est perdu mais plusieurs répliques permettent de s'en faire une idée assez précise. Parmi les statuettes en bronze qui le reprennent, les exemplaires soigneusement travaillés et de taille élevée (entre 12 et 30)² transmettent des détails qui sont omis dans les bronzes médiocres comme celui de Neuvy : la cuirasse est ornée de reliefs et un manteau étroit passe dans le dos. Une variante souvent attes-

19. Radnóti, 1963, p. 82, 86-87 ; Klatt, 1995, p. 564, T24.
20. Radnóti, 1963, p. 82, pl. 10,1.
21. Hill, 1952 ; Cliquet 1993, p. 70.
22. Autres exemples : Klatt, 1995, p. 562-564, T3, T4, T6, T16, T17, T23.
23. Nuber, 1988, p. 108, fig. 70 ; Klatt, 1995, p. 564, T26.
24. Voir note 19.
25. Manfrini-Aragno, 1987, p. 87, fig. 119 ; Kaufmann-Heinimann, 1998, p. 224, fig. 171 ; Coralini, 2001, p. 227, P. 126.
26. Richter, 1966, p. 112-113, fig. 565 ; Pirzio Biroli Stefanelli, 1990, p. 158-159, 261, n° 25, fig. 113-115.
27. Voir par exemple Hiller, 2002, p. 462-464, fig. 3, 4, 9.
28. Kaufmann-Heinimann, 1998, p. 288, fig. 251.

1. Simon, 1984, p. 515-516, n° 24. Mantellier (1866, p. 200) avait proposé de voir dans la statuette une image de l'empereur Tétricus (271-274 apr. J.-C.), sans doute à cause d'une vague réminiscence de la coiffure des empereurs de la fin du 1^{er} siècle.
2. Par exemple Mars de Rouen (Seine-Maritime) : Sennequier, 1998, p. 67-74, fig. 3. De Mathay (Doubs) : Lebel, 1962, n° 6, pl. 5. De Bussy-sur-Morges (canton de Vaud, Suisse) : Leibundgut, 1980, n° 11, pl. 16-17 ; Sennequier, 1998, p. 73, fig. 16. Du sud de l'Allemagne : Knoll *et al.*, 1993, p. 107-108, n° 80. De la Rhénanie : Walters, 1899, p. 144, n° 798, pl. 23 ; Sennequier, 1998, p. 72-73, fig. 15.



Fig. 39
Mars de Neuvy
de face et de
dos (cat. 33)

tée dans les petits bronzes de toutes sortes concerne la position du bras gauche qui, au lieu de s'appuyer sur le bouclier, le tient à mi-corps, comme le fait une statuette plus élégante découverte à Reims (Marne) (cat. 60) (fig. 40) dont pourtant le bouclier est perdu. Dans un Mars de facture assez grossière trouvé avec d'autres objets métalliques au fond d'un puits à Rainau-Büch (Bade-Wurtemberg, Allemagne) (fig. 41)³, les deux attributs sont conservés. Comme la statuette de Neuvy, il est fixé sur un petit support rectangulaire, peut-être pour stabiliser le montage sur le socle.

Le Mars de Neuvy présente quelques particularités qui peuvent être imputées à la maladresse de l'artisan : les différentes parties du costume ne sont pas nettement séparées, et le dos est travaillé très sommairement, sans indication de détails. Par contre d'autres caractéristiques, comme la pose peu accentuée et la tête en avant, ne s'expliquent pas par un manque de maîtrise de l'artisan car ce sont des traits déjà propres au prototype, qui se retrouvent pour la grande majorité des petits bronzes. Le détail iconographique des plumes sur le casque n'est pas sans parallèles⁴, quoique dans les autres cas elles ne soient pas rendues par des incisions mais en trois dimensions.

Jusqu'ici on ne dispose guère de parallèles étroits au Mars de Neuvy. L'équilibre peu marqué se retrouve par exemple sur deux Mars nus imberbes découverts à Mâlain (Côte-d'Or)⁵ et à Reinheim (Allemagne)⁶. Le corps trapu ainsi qu'une certaine négligence dans l'exécution rapprochent la statuette de Neuvy d'un Mars de même taille provenant de Mathay (Doubs)⁷.

En ce qui concerne la chronologie, nous ne disposons pas de critères valables pour dater les petits bronzes de qualité moyenne peu spécifiques et sans particularités stylistiques. Néanmoins, à mon avis, rien ne s'opposerait à une datation au I^{er} ou II^e siècle apr. J.-C. Des difficultés semblables existent à propos de la provenance mais, là aussi, il est sans doute indiqué de ne pas chercher trop loin et, par conséquent, de proposer une origine locale pour le Mars de Neuvy.

À la différence de la situation en Italie, les statuettes votives de Mars se retrouvent souvent dans les ensembles cultuels des provinces du Nord-Ouest, y compris la Bretagne, ceci dans le cadre des sanctuaires comme du culte domestique⁸. Il n'est pas exclu que la statuette ait été une offrande anonyme au dieu Rudiobus qui, probablement, partageait des caractéristiques avec Mars et auquel était destiné le grand cheval (cat. 1). Mais c'est la seule trace d'une préférence pour les divinités guerrières dans ce dépôt ; aucun autre objet n'en témoigne.



Fig. 40
Mars de Reims (cat. 60)
Musée d'Archéologie nationale (France)



Fig. 41
Mars de Rainau-Buch
Landesmuseum Stuttgart (Allemagne)

3. Nuber, 1988, p. 95, fig. 19 ; Kaufmann-Heinimann, 1998, p. 272, fig. 234.
4. Mars d'Augst (Suisse) : Kaufmann-Heinimann, 1977, n° 15, pl. 10 ; Simon, 1984, p. 516-517, n° 25, pl. 386. Près d'Abbeville (Somme) : Ridder, 1913, n° 1043, pl. 61.
5. Dijon, Besançon, 1979, p. 34, n° 52, pl. 16 ; Simon, 1984, p. 518, n° 61, pl. 387.
6. Menzel, 1960, n° 6, pl. 6.
7. Lebel, 1962, n° 8, pl. 7.
8. Kaufmann-Heinimann, 1998, p. 191-195, 203-205 ; pour les différents cultes de Mars, voir Van Andringa, 2002, p. 141-149 ; Brouquier-Reddé *et al.*, 2006.

En 1861, des ouvriers travaillant dans une sablière de Neuvy-en-Sullias dans le Loiret découvrent par hasard une fosse remplie d'objets en bronze, de style et de taille très différents. Ils viennent sans le vouloir de mettre au jour un site gallo-romain exceptionnel. Parmi leur trouvaille : une trompe, un grand cheval avec une inscription votive, des sangliers, un cerf, un taureau, neuf statuettes d'hommes et de femmes et trois statuettes d'Esculape, d'Hercule enfant et de Mars. Si nul ne doute du caractère sacré de ce trésor, il est difficile pour autant d'interpréter l'inventaire de ces objets. Cet ouvrage ambitionne de lever les nombreux mystères qui aujourd'hui encore entourent le site pour mieux mettre en lumière son joyau archéologique tombé étrangement dans l'oubli.



B I B R A C T E

