



Martine Denoyelle, Sophie Descamps-Lequime, Benoît Mille et Stéphane Verger (dir.)

Bronzes grecs et romains, recherches récentes. Hommage à Claude Rolley

Publications de l'Institut national d'histoire de l'art

Le pied colossal de bronze de Clermont-Ferrand et la question de l'atelier de Zénodore

Benoît Mille et Maria-Pia Darblade-Audoin

DOI : 10.4000/books.inha.3909

Éditeur : Publications de l'Institut national d'histoire de l'art

Lieu d'édition : Paris

Année d'édition : 2012

Date de mise en ligne : 5 décembre 2017

Collection : Voies de la recherche

EAN électronique : 9782917902660



<http://books.openedition.org>

Référence électronique

MILLE, Benoît ; DARBLADE-AUDOIN, Maria-Pia. *Le pied colossal de bronze de Clermont-Ferrand et la question de l'atelier de Zénodore* In : *Bronzes grecs et romains, recherches récentes. Hommage à Claude Rolley* [en ligne]. Paris : Publications de l'Institut national d'histoire de l'art, 2012 (généré le 16 mai 2023). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/inha/3909>>. ISBN : 9782917902660. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.inha.3909>.

Ce document a été généré automatiquement le 16 mai 2023.

Le pied colossal de bronze de Clermont-Ferrand et la question de l'atelier de Zénodore

Benoît Mille et Maria-Pia Darblade-Audoin

- 1 Un pied de bronze a été découvert lors d'un diagnostic archéologique mené par l'INRAP en décembre 2006 à Clermont-Ferrand, au voisinage d'un quartier résidentiel antique au sud de l'antique Augustonemetum, capitale des Arvernes¹.

1. Le pied colossal de Clermont-Ferrand après restauration



© C2RMF, D. Bagault.

Sept fragments jointifs subsistent d'un pied droit dont la chaussure est richement décorée. Ils appartenaient à une statue colossale de 3,30 à 3,50 m (ou, dans le cas d'un personnage assis, environ 2,50 à 2,70 m), pesant au moins 400 à 450 kg, identifiée soit à la représentation d'un empereur en cuirasse, soit à un *genius* impérial². Le témoignage de Pline, vantant les prouesses techniques du bronzier et sculpteur Zénodore à l'occasion de la réalisation du Mercure des Arvernes, qui dépassait en taille tous les colosses antiques connus, conduit logiquement à évaluer son influence sur l'œuvre ici considérée (fig. 1).

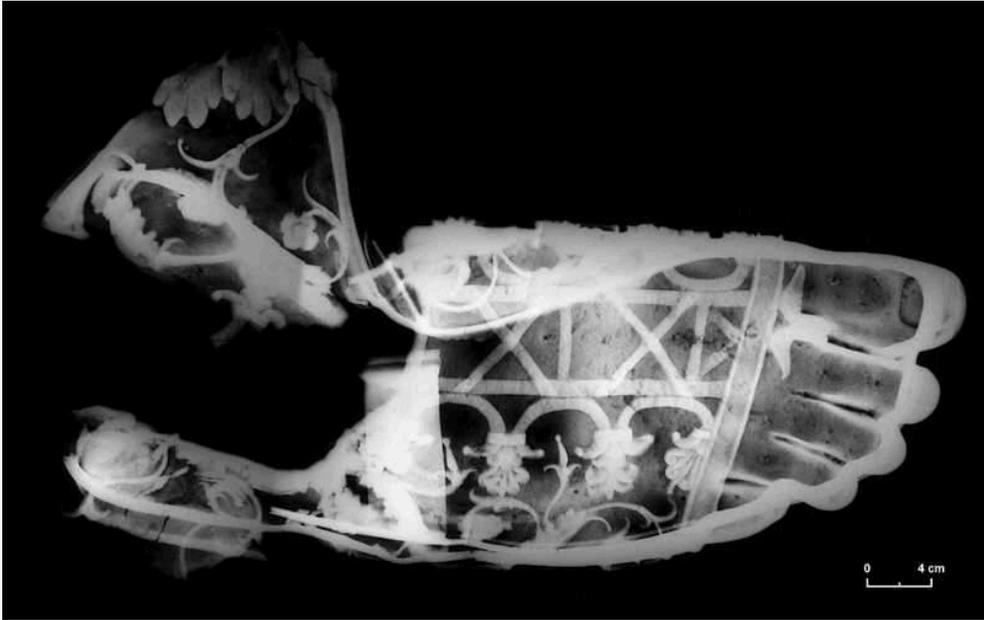
Technique

- 2 Nous avons déjà eu l'occasion de donner une description approfondie du procédé de fabrication de ce pied. Nous n'y reviendrons pas en détail, mais nous nous attacherons ici à montrer que l'on retrouve à chaque étape la main d'un « sculpteur-fondeur » exceptionnel. Les manifestations de ce savoir-faire sont de deux ordres. Cet artisan a, d'une part, connaissance des techniques des meilleures grandes statues de bronze et souhaite inscrire son travail dans la lignée des plus grands sculpteurs de l'Antiquité. D'autre part, il a entouré la fabrication d'un luxe de précautions, afin de limiter le risque de rater la coulée et de produire une sculpture dont l'apparence est celle d'un objet totalement exempt de défauts.

Se positionner parmi les meilleurs sculpteurs-fondeurs de l'Antiquité

- 3 Le premier défi relevé est celui de l'épaisseur des parois métalliques, qui ne mesure que 2,3 mm en moyenne. Il nous semble qu'une bonne manière de décrire l'histoire des techniques des grands bronzes antiques est de considérer l'évolution de ces épaisseurs. Il y a en effet une recherche évidente en vue d'obtenir des parois métalliques toujours plus fines. Au temps des premières grandes statues de bronze (avant le milieu du v^e siècle av. J.-C.), l'épaisseur typique des parois est de 7 à 9 mm ; à la période romaine, la fourchette est plutôt de l'ordre de 2 à 5 mm³. Si l'économie de matière première peut être invoquée en première approche, cette explication ne nous semble pas suffisante, étant donné l'extrême difficulté à faire circuler le métal dans de tels moules. Il y a donc quelque chose d'autre, qui probablement tient plus de la démonstration d'un très haut niveau de savoir-faire artisanal. La finesse des parois métalliques aurait ainsi été considérée comme le gage d'une statue de grande qualité.

2. Radiographie X du pied de Clermont-Ferrand

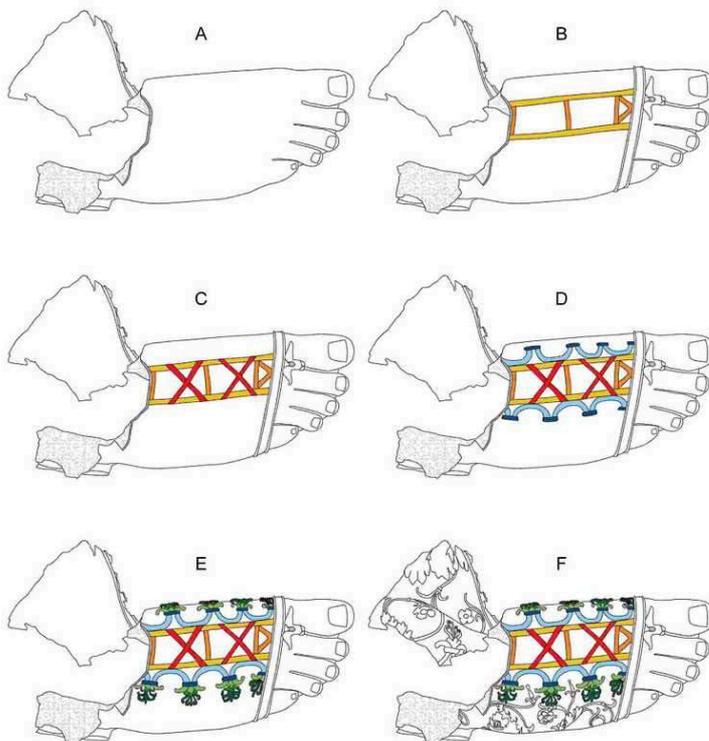


Vue de dessus.

© C2RMF, T. Borel.

La statue de Clermont-Ferrand, dont les parois métalliques se classent parmi les plus fines que nous connaissons, serait l'archétype de cette démonstration de savoir-faire, et cela est d'autant plus vrai que nous avons affaire à une statue colossale. Une telle finesse rend la coulée très difficile à réussir et pose dans le cas présent des problèmes structurels autrement plus importants que dans le cas d'une statue de taille naturelle. Confronté à ces risques, l'artisan a eu recours à un adroit subterfuge grâce aux décors en relief. Ceux-ci forment une sorte de résille qui, d'une part, facilite l'alimentation du moule pendant la coulée et, d'autre part, renforce l'ensemble des parois métalliques, dont la résistance mécanique ne doit en réalité pas être tellement éloignée d'une paroi de bronze de l'ordre de 4 à 5 mm, puisqu'à l'emplacement des ornements, l'épaisseur est doublée (fig. 2). Soulignons enfin la présence d'entretoises soudées pour renforcer la structure, un dispositif dont ne connaissons pas d'autres équivalents antiques.

3. Succession des étapes de la fabrication du pied en cire



A. procédé sur négatif : fabrication d'un pied nu. B et C. procédé sur positif : mise en place des éléments structurants du décor, notamment le système de sangles de la chaussure. D et E. procédé sur positif : réalisation des palmettes. F. procédé sur positif : le pied et son décor végétal achevé.

© C2RMF, B. Mille.

- 4 Le second domaine dans lequel le sculpteur-fondeur de la statue colossale de Clermont-Ferrand a souhaité se distinguer concerne le travail de la cire. Il a en effet utilisé à la fois le procédé indirect et le procédé direct de fonte à la cire perdue, afin de combiner leurs avantages respectifs. Dans un premier temps, une épreuve en cire de la statue a été obtenue en coulant de la cire liquide dans les différentes portions d'un moule à bon creux pris sur un modèle. Pour la partie de la statue qui nous occupe, il s'agit de la réalisation d'un pied nu. C'est le procédé indirect de fonte à la cire perdue, qui caractérise la quasi-totalité des grands bronzes antiques. Lui seul permet d'obtenir des parois de cire très fines et très régulières. Ce procédé présente cependant deux inconvénients. Le premier concerne le rendu des détails qui, issus de moulage, manquent souvent de relief, de vivacité⁴. Le second est en relation avec la nature du travail effectué sur la cire : avec le procédé indirect, le talent du sculpteur ne s'exprime que dans le modèle initial, généralement en argile. Le travail du fondeur réside uniquement dans la reproduction de la sculpture par moulage, qui de plus peut être tirée en plusieurs exemplaires identiques. Le bronzier n'est alors pas forcément le sculpteur, et son œuvre ne s'apparente pas à une création artistique. L'auteur de la statue de Clermont-Ferrand voulait quant à lui montrer qu'il était à la fois le sculpteur et le fondeur. C'est donc probablement pour ces deux raisons qu'il a choisi d'habiller le pied nu d'un décor foisonnant directement réalisé en cire (fig. 3).
- 5 D'après Carol C. Mattusch, les exemples de fonte à la cire perdue combinant travail sur négatif et sur positif sont véritablement exceptionnels après le IV^e siècle av. J.-C.⁵. Les

deux guerriers découverts à Riace, datés du v^e siècle av. J.-C., restent l'illustration la plus célèbre de ce procédé dans la statuaire. La mise en œuvre en est cependant assez différente : certes, la tête a été moulée nue, et les mèches façonnées directement dans la cire. Cependant, la ressemblance s'arrête là car les mèches ont été coulées à part et assemblées par soudure⁶. Carol C. Mattusch décrit en revanche la tête d'une statue de jeune homme sculptée en demi-grandeur, et qui semble répondre du même procédé que le pied de Clermont-Ferrand : une esquisse de la tête est élaborée en cire sur négatif, les oreilles et les boucles de cheveux sont sculptées sur positif et positionnées sur la tête en cire, le nez et les lèvres sont soulignés par ajouts de petites bandelettes de cire⁷. Le sculpteur-fondeur de la statue de Clermont-Ferrand semble donc s'être directement inspiré de la tradition technique des grands bronzes grecs des périodes archaïque et classique pour le procédé de fonte à la cire perdue utilisé. Ce procédé est pour le moins inhabituel à la période romaine, il s'avère même tout à fait extraordinaire si l'on considère les dimensions colossales de la statue.

Limiter les risques de défauts

- 6 Toutes les étapes de la fabrication témoignent d'un soin, d'une méticulosité qui n'est pas ordinairement rencontrée sur les grands bronzes. L'exemple des clous distanciateurs est à ce titre particulièrement évocateur. Dans la zone du pied, nous ne sommes pas à strictement parler dans le cas d'une fonte en creux sur noyau. En effet, le dessous du pied est complètement ouvert, et il était donc très facile de solidariser le noyau de terre avec le moule de coulée, rendant l'utilisation de clous distanciateurs *a priori* superflue. Ils ont pourtant été disposés en très grand nombre au travers de la paroi de cire. Au niveau des orteils et sur le dessus du pied, où la radiographie permet de retrouver assez facilement leurs emplacements, ils ne sont espacés que de 4 cm environ (fig. 2). La coulée du pied a ainsi nécessité plus de 40 clous distanciateurs. En considérant une densité équivalente sur le reste de la statue, au moins 2000 clous auraient été nécessaires à la fabrication de la statue. Nous ne connaissons pas d'autre statue affichant un tel maillage, encore moins pour une œuvre de très grande dimension. Ce choix, très contraignant en terme de quantité de travail à fournir, s'explique sans doute par deux raisons. La première est la crainte de rater la coulée – il faut dire que le moindre déplacement du noyau aurait été catastrophique, étant donné la très grande finesse des parois et la taille relativement importante des pièces à couler. La seconde tient au fait que le bronzier maîtrisait une technique extraordinaire lui permettant de parfaitement dissimuler l'emplacement des clous. Cela ne créait donc pas de défaut supplémentaire. Après la coulée, les clous ont été extraits un à un du bronze, et une petite goutte de bronze a été versée afin de combler le trou résultant. Trois autres cas sont répertoriés par Carol C. Mattusch, où des gouttes de bronze ont été coulées en lieu et place des clous distanciateurs. Pour la comparaison avec le pied de Clermont-Ferrand, nous retiendrons en particulier la tête de jeune homme issue d'une statue en demi-grandeur (cat. 43), puisque nous l'avons également citée comme exemple d'un procédé combiné indirect/direct de moulage à la cire perdue⁸. Sur la statue de Clermont-Ferrand, les emplacements de clous distanciateurs sont aujourd'hui encore difficilement visibles à l'œil nu, et les radiographies sont nécessaires pour tous les retrouver.
- 7 La réparation effectuée après la coulée confirme définitivement ce que les étapes précédentes laissaient pressentir. L'artiste aurait souffert de voir le moindre défaut sur

sa statue, et il a soigneusement dissimulé toutes les traces de la fabrication afin de ne laisser admirer que la sculpture de bronze dans sa perfection. Les défauts de fonderie sont très peu nombreux car la qualité de la fonte est remarquable. Il se trouve tout de même neuf petites soufflures, qui ont été masquées en entaillant la surface du bronze pour la pose de petites plaquettes rectangulaires de bronze, selon la technique habituellement documentée pour les grands bronzes antiques. Les précautions prises pour que la réparation soit effective et durable sont en revanche nettement moins ordinaires. Du plomb a en effet été coulé au revers de toutes les plaquettes, afin de servir de brasure et d'améliorer ainsi l'adhésion de la plaquette sur le bronze. L'utilisation d'un métal de brasure au revers d'une plaquette de réparation n'est pas en soi exceptionnelle : nous l'avons par exemple mis en évidence dans le cas du bras d'Essegney⁹. Néanmoins, dans le cas de la statue de Clermont-Ferrand, le métal de brasure a été coulé systématiquement, c'est-à-dire pour prévenir la possibilité d'une chute de la plaquette. Dans tous les autres cas que nous connaissons, la brasure a été effectuée pour corriger un réel manque d'adhésion. Enfin, raffinement suprême, le surplus de plomb versé au dos des plaquettes a été enlevé au moyen d'une râpe, probablement pour ne pas alourdir inutilement la statue.

La technique conduit à poser la question de Zénodore

- 8 La technique de fabrication de la statue de Clermont-Ferrand est-elle extraordinaire au point de devoir l'attribuer à Zénodore ? Deux points dans la technique permettent de définir le travail de l'auteur de cette statue et de discuter cette question.
- 9 Il s'agit d'une part d'un talent, d'une virtuosité et d'une inventivité hors-norme. Une statue de dimension colossale a été conçue en repoussant les performances au-delà de ce qui caractérise habituellement les grands bronzes de taille naturelle. Cela concerne en particulier la très grande finesse des parois métalliques qui, nous l'avons vu, était un critère de distinction de la qualité d'un grand bronze. Cette prouesse a été obtenue grâce au très grand savoir-faire du fondeur, mais également grâce à son adaptabilité : il a en effet su trouver des solutions pour résoudre les contraintes posées par la dimension colossale de la statue (entretoises et décor en relief formant une sorte de résille).
- 10 Il s'agit d'autre part, d'une connaissance des techniques employées par les plus grands sculpteurs-fondeurs de la Grèce archaïque et classique. Le procédé de moulage ici utilisé, combinant un travail de la cire sur négatif et positif, alliant ainsi finesse des parois métalliques et maîtrise d'un décor en fort relief, est normalement l'apanage des premiers artistes grecs, ainsi que l'a bien démontré Carol C. Mattusch. Le sculpteur de la statue de Clermont-Ferrand était donc également bronzier, comme ses illustres prédécesseurs. Il maîtrisait bien sûr à la perfection les techniques de son temps, notamment l'ajout de plomb dans l'alliage qui confère au métal la coulabilité nécessaire à l'obtention de parois très fines. Mais il s'inspirait également du travail des anciens par sa manière de travailler la cire. Pline n'a de cesse, dans son *Histoire naturelle*, de célébrer les anciens sculpteurs grecs qui seuls parvenaient à la ressemblance parfaite de la statue à son modèle, et de vanter leur capacité à rendre les détails avec une très grande finesse. Et il regrettait justement que le secret de la fabrication de ces bronzes soit à son époque perdu. À la lueur de ses écrits, la technique de fabrication de la statue de Clermont-Ferrand semble pratiquement constituer une réponse en réaction aux regrets

exprimés par Pline et les gens de son époque quant à la décadence de l'art de la statuaire de bronze.

- 11 Nous ne pouvons donc affirmer péremptoirement que la statue colossale récemment découverte à Clermont-Ferrand est l'œuvre de Zénodore, car cela pose, nous allons le voir, de délicats problèmes chronologiques. Les éléments techniques nous semblent en revanche suffisants pour au moins devoir évoquer son influence.

Style, iconographie, datation

- 12 L'importance de cette œuvre est une notion désormais acquise aujourd'hui. La démonstration faite plus haut de la qualité technique exceptionnelle de ce document conforte le sentiment qui prévalut au moment de sa découverte. L'objet est sûrement promis à une abondante bibliographie.
- 13 C'est avec modestie qu'il faut appréhender l'étude et la compréhension de cette œuvre classée dans la catégorie des grands bronzes. Le petit nombre de grandes statues fait de chacune le centre d'une réflexion propre. Claude Rolley, dont nous honorons la mémoire à l'occasion de ce colloque, exprimait avec sensibilité les singularités propres à l'étude d'une grande et d'une petite pièce de bronze¹⁰. Lui « qui se sentait aussi amateur de petits objets » expliquait ainsi la variété des gestes suivant que l'on étudie de la petite ou de la grande sculpture, et ce rapport direct très particulier avec la figurine, le bijou ou le petit objet que l'on peut tenir dans la main et qui induit chez l'amateur de petits bronzes un rapport de domination avec l'objet. La grande statue impose sa masse et sa présence dans l'espace lui donne une existence propre. Le rapport avec l'œuvre est donc celui de l'égalité.
- 14 Mais ici, nous ne possédons qu'un fragment d'une grande statue : aussi, à la modestie devant l'objet devons-nous ajouter la prudence.

La question de « l'atelier » de Zénodore

- 15 À la suite des analyses techniques du bronze et de la reconnaissance d'un document fabriqué selon un savoir-faire exceptionnel pour la période romaine, d'emblée la question se pose de l'influence possible du sculpteur Zénodore sur cette œuvre.
- 16 L'artiste, actif sous le règne de Néron, jouit d'une réputation d'artiste bronzier hors norme grâce au témoignage de Pline. Il travailla en pays arverne avant d'être appelé à Rome par Néron. La période d'activité de Zénodore en Gaule est toujours affirmée comme un repère chronologique. Il y a un avant et un après Zénodore en Gaule, et la chronologie de la sculpture gallo-romaine a longtemps été calée sur l'hypothèse que l'artiste avait apporté une technique ou un style nouveau¹¹.
- 17 Nos connaissances sur le sculpteur et bronzier Zénodore sont issues uniquement du texte de Pline¹². Elles se résument somme toute à peu d'informations. Le naturaliste ne tarit pas d'éloges sur son habileté. Pendant son séjour arverne, Zénodore confectionna des vases, copies d'œuvres de Calamis, avec une telle perfection qu'on avait du mal à les distinguer des originaux¹³. Pline insiste dans ce passage sur la supériorité de l'artiste, à une époque où il assiste à la décadence de la technique du bronze. Nous apprenons par ce texte que la statue de Mercure commandée par les Arvernes, au temps où Dubius Avitus gouvernait la province, dépassait en taille tous les colosses connus à ce jour. La

réputation de cette statue influença probablement Néron dans le choix de l'artiste en tant que maître d'œuvre du colosse de Rome.

- 18 Combien de temps a-t-il fallu à Zénodore pour accomplir une œuvre de cette ampleur ? Le texte de Pline indique dix années¹⁴. Une telle prouesse technique, au regard des contraintes de la hauteur, ne peut être exécutée sans aides. Mais on ne sait dans quelles conditions matérielles Zénodore a pu travailler ; aucun atelier de grands bronzes n'a été encore mis au jour, ni à Clermont-Ferrand, ni au sommet du Puy-de-Dôme. Les traces d'ateliers de bronziers dans le monde romain sont assez rares et les installations de bronziers pour les pièces de grandes dimensions devaient être provisoires et ne laissaient que peu de traces¹⁵. On peut simplement supposer que l'artiste ait formé une équipe autour de lui, et que de cette postérité sont nés soit un atelier, soit quelques artisans habiles à reproduire les modèles de l'Urbs. On peut même suggérer que Zénodore soit arrivé à Clermont-Ferrand avec une équipe de base déjà organisée. Le nom de Zénodore (*Zénodoros*) est grec, mais rien dans le texte de Pline ne laisse entrevoir l'origine géographique du sculpteur, ni ce qu'il avait fait avant de se distinguer chez les Arvernes. Comme le suggère Claude Rolley, les artisans qui font les statuettes voyagent moins que les auteurs de grandes pièces¹⁶. Avec deux colosses à son actif, l'artiste peut être considéré comme un « spécialiste » de grandes statues.
- 19 La statue de Mercure de Zénodore dut exercer une grande influence sur les artistes locaux. Ce postulat aboutit à une recherche de l'atelier de Zénodore en se basant sur l'étude des sculptures gallo-romaines elles-mêmes. Pour déterminer un atelier, il faut un artiste et une équipe technique ; et pour repérer cet atelier, il faut disposer de plusieurs œuvres¹⁷. Or, aucune œuvre de Zénodore sûrement établie ne nous est parvenue. La recherche de l'image même du Mercure des Arvernes fit l'objet de nombreux commentaires. Une hypothèse d'un type de Mercure assis fut échafaudée, d'après un autel *Mercurio Averno* où il est montré assis¹⁸. Dans son étude sur les bronzes de la Gaule, Stéphanie Boucher¹⁹ part du principe que le Mercure arverne servit d'épreuve au sculpteur pour la statue de Rome. Ce travail en quelque sorte préparatoire lui permit de réaliser plus sûrement le colosse de Néron qui était figuré debout²⁰. Ainsi le Mercure arverne, avant-projet de la statue de Néron, fut probablement aussi réalisé debout. S. Boucher évoque l'hypothèse de la création par Zénodore d'un Mercure de type nouveau, qui correspondrait peut-être à un groupe important de statuettes de bronze répandu en Gaule, dont le type est pratiquement inexistant en Italie. La diffusion du sujet et l'élaboration de sous-groupes de ce type tendraient à prouver par ce succès l'existence d'un prototype célèbre qui servit de référence²¹. S. Boucher argumente que ce Mercure devait être élaboré à partir du modèle de l'*Hermès* de Polyclète²². L'érection de la statue colossale de Mercure (que la tradition a toujours située au sommet du Puy-de-Dôme, près du sanctuaire) a sûrement eu une influence et un rôle déterminant dans l'adoption d'un type privilégié de l'iconographie du dieu Mercure en Gaule²³. Dans les deux cas d'un Mercure arverne assis ou debout, il s'agit de rattacher la naissance d'une série de petits bronzes à des statues de culte importantes : hypothèse hautement vraisemblable²⁴. Dans le domaine de la grande statuaire en marbre, l'influence de Zénodore a été supposée à propos de la statue du pseudo-prêtre d'Avallon²⁵ ou « *genius*²⁶ ».
- 20 À propos d'une tête de Mars du musée de Langres, Claude Rolley avait attiré l'attention sur Zénodore et sur le colosse du Puy-de-Dôme, qui était le témoignage littéraire le mieux connu de la naissance de la grande sculpture de tradition gréco-romaine en

Gaule intérieure²⁷. Il avait stylistiquement associé cette tête à deux autres, une tête casquée du musée d'Avallon et une tête colossale de *genius* du Musée gallo-romain de Lyon-Fourvière²⁸, œuvres qu'il avait datées au plus tôt de l'époque de Néron et attribuées à un atelier gaulois influencé par le Mercure de Zénodore. Claude Rolley soutenait l'analyse de S. Boucher : dans ses *Recherches sur les bronzes figurés de Gaule préromaine et romaine*, cette dernière renvoie souvent à Zénodore pour l'origine de types divins propres à la Gaule ou particulièrement fréquents en Gaule, que les petits bronzes reproduisent vraisemblablement à partir du début du II^e siècle ap.J.-C., et qui la conduisent à placer un peu avant ou en même temps la création des grandes statues dont ces petits bronzes s'inspirent²⁹. Ces recoupements avaient été repris par J. Frel³⁰, qui avait ajouté à la paternité de Zénodore un certain nombre d'œuvres célèbres et prestigieuses de la Gaule dont, à la suite de C. Rolley, le Mars de Coligny conservé au Musée gallo-romain de Lyon-Fourvière. Rolley datait cette œuvre, grâce à sa coiffure, du règne de Néron ou de celui des Flaviens et l'attribuait à Zénodore par la fonte remarquable de la tête³¹. L'hypothèse avait également été suivie par H. Lavagne³². Cette proposition est aujourd'hui abandonnée.

- 21 Rappelons avec force, comme le fit récemment J.-C. Balty³³, que nous ne savons rien de l'atelier de Zénodore, et qu'aucune de ses œuvres ne nous est parvenue. En effet, la petite statuette de bronze permet de cerner des séries et de suggérer l'existence d'un prototype, en l'occurrence le Mercure arverne. En revanche, les comparaisons des œuvres appartenant à la grande statuette sont largement sujettes à discussion et l'attribution à Zénodore n'en est pas moins hasardeuse, même si l'on peut reconnaître un certain nombre de grandes statues de Gaule proches, par certains aspects stylistiques, des reliefs de la Chancellerie à Rome³⁴, comme par exemple la grande tête de *genius* du Musée gallo-romain de Lyon-Fourvière³⁵. Mais il faudrait alors prouver la relation de Zénodore avec les reliefs de la Chancellerie, et en particulier leur attribution à l'artiste pour que la boucle soit bouclée³⁶ !
- 22 Enfin, attribuer de manière directe le pied de Clermont-Ferrand à Zénodore sur le constat d'une technique exceptionnelle demeure imprudent, d'autant que les deux hypothèses de datation publiées à ce jour, que nous verrons plus loin, se situent soit bien avant, soit après la période d'activité de cet artiste.

Une statue assise : un problème d'identification

- 23 Notre précédente étude a permis de conclure, grâce à l'examen du dispositif de soclage, à une statue assise³⁷.
- 24 Le type de chaussure du bronze de Clermont-Ferrand appartient à la catégorie des bottes lacées, en latin *mulleus*, en allemand *Fellstiefel*³⁸. On rencontre ce type de bottes décorées à la période grecque, dans les représentations de divinités, mais également à la période romaine. Cette botte chausse les divinités en rapport avec la guerre et la chasse, Artémis/Diane³⁹, Mars⁴⁰ et Mars Ultor⁴¹, les Amazones⁴², les chasseurs de la mythologie⁴³, mais également Silvain⁴⁴, Orphée, Dionysos⁴⁵, Penthée, Lycurgue⁴⁶, ainsi que Roma⁴⁷, Honos⁴⁸, Virtus⁴⁹, les Génies et Lares⁵⁰. Elle répond à un usage militaire, et les hauts dignitaires de l'armée grecque et de l'armée romaine, dans leurs représentations sculptées, reliefs et rondes-bosses, en sont pourvus. Les empereurs en cuirasses prennent une large part de ces représentations⁵¹. À une période plus tardive,

l'usage s'étend aux personnes privées, par le biais de représentations héroïques sur des sarcophages.

4. Pieds de la statue en marbre dite « Lare Farnèse »



© Musée de Naples, O. Tavoso.

- 25 Ici, l'extrémité du pied est nue, conformément à la tradition grecque. Il est possible que le haut de la botte ait porté sous le genou le traditionnel scalp de lion, symbole de force et de pouvoir⁵². La présence de l'aigle évoque à la fois Jupiter et l'empereur, et nous proposons de voir dans ce pied celui d'un personnage impérial protégé par Jupiter, plus précisément un empereur en cuirasse. Le document se replacerait donc dans l'importante série de cuirassées impériales chaussées de bottes lacées⁵³. L'hypothèse d'un pied impérial nous paraît la plus cohérente, mais, à la lumière de deux autres documents, nous ne pouvons négliger celle d'un *genius*. Une statue en marbre de la collection Farnèse du musée de Naples, dite « Lare Farnèse » (fig. 4), haute de 4,07 m avec sa base, découverte très probablement entre 1540 et 1550 dans les thermes de Caracalla à Rome, est pourvue de chaussures remarquables⁵⁴. On reconnaît le même type de botte⁵⁵.
- 26 Le format colossal de cette sculpture évoque une statue de culte⁵⁶. L'œuvre avait été rejetée par Hille Kunckel, dans son ouvrage sur le *genius* romain⁵⁷ ; en effet, le « Lare Farnèse » n'a pas le buste nu et n'est pas vêtu du *Hüfmantel*, le manteau qui couvre les hanches⁵⁸. Toutefois, Hanns Gabelmann opte soit pour un *genius iuventutis*, soit pour un *genius equitum*. Le *genius iuventutis* se justifierait à cause du laurier tenu dans la main gauche qui évoque la maison impériale d'Auguste ; ce dernier reçut en effet en 27 av. J.-C. les honneurs du Sénat, avec l'autorisation de placer deux lauriers de part et d'autre de la porte de sa maison, ainsi que les lauriers de la villa *ad Gallinas* de Livie à Prima Porta. L'hypothèse du *genius equitum* reposerait sur la toge que porte le « Lare

Farnèse », qui rappelle la réorganisation de la *iuventus* et de l'ordre équestre par Auguste⁵⁹.

5. Grand bronze découvert au château Saint-Ange à Rome.



© Musée du Cinquantenaire, Bruxelles.

- 27 La discussion reste également ouverte en ce qui concerne la datation. La physionomie évoque celle du *genius Populi Romani* des reliefs de la Chancellerie⁶⁰. Gabelmann hésite longuement à replacer le travail des chaussures dans le II^e siècle ap. J.-C.⁶¹, et propose le milieu du I^{er} siècle ap. J.-C., toujours par comparaison avec les rinceaux des reliefs de la Chancellerie⁶². Toutefois, dans le cas de Clermont-Ferrand, l'hypothèse d'un Lare serait irrémédiablement écartée par la possibilité d'une statue assise. Le grand bronze du musée du Cinquantenaire à Bruxelles, haut de 2,15 m, porte aussi le même type de chaussures⁶³ (fig. 5).
- 28 La statue provient du château Saint-Ange à Rome, le mausolée d'Hadrien. La tête et le bras droit sont rapportés. Le personnage debout porte le *Hüftmantel*. D'après H. Kunckel, cette statue représente un *genius populi Romani* ou un *genius imperial*⁶⁴. Dans ce cas, la tête de Septime Sévère remplacée aujourd'hui ne serait pas incongrue. Avec prudence, H. Kunckel évoque pour la datation la fin de la période de Claude⁶⁵. Cette chaussure est tapissée de rinceaux et palmettes, mais le dessin témoigne d'une grande simplification. Il n'y a pas de lanière entre le pouce et le deuxième orteil.
- 29 Sans écarter l'hypothèse d'un *genius impérial*, une découverte récente et exceptionnelle vient conforter l'hypothèse d'un pied impérial. Des fragments d'une statue colossale en marbre de l'empereur Hadrien ont été mis au jour à Sagalassos en août 2007 par Marc Waelkens (université catholique de Louvain)⁶⁶. La statue mesurait 5 m de hauteur. Les fragments proviennent de la fouille de la partie sud-ouest du complexe des thermes construits sous le règne d'Hadrien. À la tête presque intacte s'ajoutent un morceau de

jambe et un pied droit. Ce dernier mesure 0,80 m de long. La chaussure de ce pied et son décor sont très proches du document de Clermont-Ferrand. L'enseigne entre les orteils représente un pelte. En août 2009, une statue semblable représentant Marc-Aurèle fut mise au jour sur le site, avec un pied droit présentant les mêmes caractéristiques, repoussant la chronologie de l'ensemble.

6. Statue cuirassée assise.



Collection Albani, Rome, extrait de Maderna-Lauter 1990.

- 30 S'agissant d'une statue assise, une autre hypothèse vient d'être émise récemment. Pour K-P. Goethert, le seul personnage représenté assis et portant des bottes de type *mulleus* est la déesse *Roma*⁶⁷. L'auteur voit dans le pied de Clermont-Ferrand les vestiges d'une statue de culte représentant Rome, preuve de la présence du culte de l'empereur à Augustonemetum⁶⁸. Toutefois, si effectivement Rome assise ou debout porte des bottes lacées, nous pouvons donner l'exemple d'une statue cuirassée impériale assise. Certes, ce mode de représentation est rare, mais il existe : il s'agit de la statue cuirassée en marbre du musée Albani à Rome (fig. 6).
- 31 Sur le buste cuirassé dont les motifs permettent de suggérer qu'il s'agit d'une représentation de Claude, le restaurateur du musée a placé autrefois une tête d'Auguste⁶⁹. Nous avons ici une image de l'empereur trônant évocatrice de celle de Jupiter trônant. Dans le cas de Clermont-Ferrand, l'allusion à Jupiter se voit confirmée par la présence de l'aigle sur la lanière.
- 32 Il ne fait aucun doute que le lieu de découverte de cette pièce, un quartier résidentiel de la ville⁷⁰, n'est pas l'emplacement d'origine d'une statue de cette taille (2,70 m) et de cette importance. La qualité de cet objet en fait une commande prestigieuse, réfléchie et organisée par l'empereur, ou son entourage ou la cité elle-même, et ne peut être accueillie que par un grand bâtiment public. Les thermes de Clermont-Ferrand⁷¹

pourraient être une première hypothèse. Le théâtre ou le forum peuvent être également une solution. D'autre part, on peut raisonnablement penser que Clermont-Ferrand a possédé un sanctuaire de culte impérial, ou un sanctuaire dont la divinité pouvait s'associer au culte impérial. On pourra évoquer à ce sujet les fragments de chaussures décorées découvertes dans le sanctuaire de culte impérial de Conimbriga, dont des éléments de bottes lacées décorées de palmettes appartenant à une statue cuirassée colossale d'empereur⁷². On notera également le fragment de pied impérial de *Pax Iulia*, dans la province de Lusitanie, dont le décor est proche du pied de Clermont-Ferrand⁷³. À Pergame, le sanctuaire dédié à Trajan et à Zeus *Philios* par Hadrien a livré, entres autres fragments statuaires en marbre, dont des statues cuirassées colossales, un pied impérial décoré de rinceaux d'acanthes et de palmettes⁷⁴.

La délicate question de la datation

- 33 Aucun élément iconographique particulier ne permettant de préciser la datation, celle-ci ne peut être entreprise que par l'examen du style et du décor et en particulier des rinceaux. La riche ornementation de la chaussure s'inscrit dans la tradition hellénistique. Sur le grand autel de Zeus à Pergame, certaines divinités portent des bottes décorées⁷⁵. Bien que l'on trouve des prémices de décors sur des chaussures de la période archaïque⁷⁶ ou de la période classique, comme au temple de Zeus à Olympie⁷⁷, le développement du décor sur les chaussures se diversifie et s'amplifie réellement à la période hellénistique. La gigantomachie du grand autel de Pergame offre une grande variété de chaussures décorées, uniquement portées par les divinités. Aphrodite⁷⁸, Artémis⁷⁹ ou Eurytheia⁸⁰ s'élancent avec aisance et énergie à l'assaut des géants anguipèdes grâce à cet attribut bien particulier. Artémis et Eurytheia portent des bottes lacées dont le rinceau d'acanthé se développe d'un buisson recouvrant le talon. À partir de la vaste documentation fournie par le grand autel de Pergame et d'un exemple d'une statue d'un souverain hellénistique provenant de Kyme⁸¹ conservée au musée d'Istanbul, on peut conclure en faveur de ce type de bottes lacées aux orteils nus et tapissées de rinceaux d'acanthes, dans cette période⁸². À Délos, deux fragments de pieds nous montrent de bons exemples de chaussures à rinceaux d'un raffinement tout hellénistique, l'une fermée, l'autre à bout ouvert⁸³. Jusqu'en Bactriane même où, sur le site d'Aï Khanoum, un fragment de sandale d'une statue de culte colossale exprime le goût hellénistique pour l'alliance entre les palmettes et les fleurs⁸⁴. Dans un autre registre, les sandales à lanières complexes de l'Artémis de type « Versailles » sont ornées de rinceaux⁸⁵. Au milieu du 1^{er} siècle av. J.-C. à Rome, certaines statues équestres en bronze développent sur leurs chaussures la forme très caractéristique des rinceaux d'acanthes à partir d'un buisson qui enveloppe le talon⁸⁶. Ce goût pour les rinceaux d'acanthes délicats s'adapte à divers supports (autels, bases, couronnes...)⁸⁷.
- 34 L'origine du motif du rinceau à volutes est à rechercher dans les courbes de l'ionisme grec, en particulier la spirale, et se « végétalise » discrètement dans le courant du v^e siècle av. J.-C. pour se constituer définitivement vers 400 av. J.-C., en même temps que l'apparition du chapiteau corinthien et dans le même esprit décoratif. Sa forme la plus simple (*Caulisranke*) est constituée par une tige ondulée, décorée de bractées lesquelles marquent l'origine de spirales s'enroulant à l'intérieur des courbes de la tige ; une pousse intermédiaire vient donner naissance à une fleur qui remplit l'espace séparant chaque spirale de la tige⁸⁸. Les palmettes sont également des motifs anciens, connus depuis la période archaïque. Les frises ou files de palmettes alternativement

ouvertes ou fermées sont répandues dans l'architecture hellénistique⁸⁹, mais également très appréciées avec une exubérance végétale plus soutenue à l'époque d'Hadrien⁹⁰. Un premier exemple de *mulleus* orné de rinceaux à volutes et palmettes est la célèbre statue cuirassée de Cherchell, daté du début de la période augustéenne⁹¹. L'œuvre se distingue par une frise de palmettes et de fleurs de lotus aux pétales particulièrement effilés. Les rinceaux offrent de larges fleurs. Le style de ces reliefs peut se rapprocher de celui du traitement des bottes lacées portées par Diane sur un relief de la Villa Médicis⁹². La statue de Bruxelles offre une grande stylisation dans le traitement des rinceaux où n'apparaissent que des fleurons très secs et aucune fleur. La taille des palmettes uniformes est particulièrement réduite. La chaussure paraît amaigrie. Au contraire, les pieds du « Lare Farnèse » offrent un fort volume. Les palmettes sont sculptées avec un relief soutenu. Un certain désordre règne sur le dessin où les terminaisons des palmettes débordent sur les rinceaux aux bractées épaisses.

- 35 La datation de ces deux statues reste sujette à discussion. En Gaule, on peut rappeler l'exemple des rinceaux en bas-relief du casque de Lyon⁹³, daté entre la période flavienne et le règne d'Hadrien. Une grande parenté existe entre le décor du pied de Pergame, qui appartenait à une représentation de Trajan ou d'Hadrien, et celui de Clermont-Ferrand. Sans toutefois être identiques, ils relèvent tous deux d'un dessin rigoureux, d'une composition riche mais aérée, de bractées luxuriantes d'où partent plusieurs fleurons. Les palmettes sont alternativement fermées et ouvertes. Les palmettes de Clermont-Ferrand montrent une plus grande symétrie et une grande rigueur dans le dessin. Rigueur et symétrie caractérisent également les pieds d'Hadrien et de Marc-Aurèle de Sagalassos. Une nouvelle parenté peut être établie entre ces œuvres par le style net et précis, où l'exubérance de la végétation est parfaitement maîtrisée, comme dans le cas de Sagalassos où les bractées sont quasiment continues sur le rinceau. Ces comparaisons amènent à proposer pour le pied de Clermont-Ferrand une datation en faveur du II^e siècle ap. J.-C.⁹⁴.
- 36 Une nouvelle datation vient d'être publiée. L'auteur, Klaus-Peter Goethert, propose de dater le pied de Clermont-Ferrand de l'époque augustéenne. Il voit dans « l'aspect gracile des tiges et la prédominance du relief des éléments caractéristiques de cette haute époque, contrastant avec le décor établi à l'époque de Trajan et d'Hadrien, dont l'exubérance végétale recouvre encore davantage le fond⁹⁵ ». Nous pouvons opposer à notre collègue et ami l'argument du décor du pied de Cherchell, sûrement daté de la période augustéenne, qui laisse peu d'espace libre sur le fond de la chaussure, au profit de fleurs et rinceaux abondants.
- 37 Faut-il voir dans ce décor de rinceaux un symbolisme ornemental comme l'a proposé G. Sauron dans le cas des rinceaux de l'*Ara Pacis*⁹⁶. Les rinceaux ici évoqués ne portent pas de figures. Mais la surcharge végétale attire l'attention. Ce sont de véritables chaussures de parade. Ce type de chaussure a-t-il réellement existé ? Il semblerait qu'il n'y en ait pas de preuves archéologiques⁹⁷. Ces chaussures de prestige sont réservées aux dieux et aux héros en rapport avec la chasse ou la guerre, ou en action de lutte, et aux empereurs et à leurs *genii*. La profusion végétale de ces chaussures peut-elle donc se lire comme une force symbolisant la renaissance végétale, une puissance contre les forces barbares telle celle qui anime les dieux de l'autel de Pergame contre les géants anguipèdes, empêtrés dans leurs attributs, et, ainsi rapportée aux personnalités impériales, une évocation renforcée du pouvoir exercé par des surhumains ?

Conclusion

- 38 Parler d'emblée de la découverte d'une statue de Zénodore à la suite des évaluations techniques opérées sur ce pied eût certes connu une répercussion médiatique sans précédent. Toutefois, nous ne pouvons pas assurer la paternité de cette œuvre à Zénodore comme auraient pu le faire les générations précédentes, étant donné les obstacles soulevés par cette attribution.
- 39 On répètera pourtant à l'envi que nous nous trouvons ici devant un savoir-faire tout à fait exceptionnel : une technique qui se réclame des meilleurs sculpteurs-fondeurs grecs pour la beauté et la personification de l'œuvre, mais qui puise également dans les connaissances métallurgiques de l'époque romaine pour libérer la coulée de certaines des contraintes que le matériau métallique impose, voire même innove pour résoudre les problèmes spécifiques de la fabrication d'une œuvre colossale. L'héritage grec décline l'utilisation du procédé indirect de fonte à la cire perdue pour la réalisation d'un pied nu, seul moyen permettant l'obtention de parois si fines et si régulières, et le procédé sur positif pour la réalisation d'un décor unique et spectaculaire. La technique romaine se remarque en particulier par l'emploi du bronze à forte teneur de plomb, un alliage qui facilite sans aucun doute la circulation du métal dans le moule, selon des conditions qui restent en grande partie à étudier pour mieux les comprendre. On comptera enfin, au titre des innovations, les précautions prises par le bronzier pour que la statue soit exempte de défauts malgré sa taille colossale ; ainsi pouvons-nous interpréter les entretoises, la multiplication des clous distanciateurs, la coulée de gouttes de bronze pour reboucher les trous laissés par ces clous, ou encore le soin extrême qui a entouré la pose des rares plaquettes de réparation.
- 40 Bien entendu, cette œuvre se fait l'écho du témoignage de Pliny puisque nous sommes à Augustonemetum, capitale des Arvernes qui ont commandé à Zénodore un Mercure colossal. De surcroît, la volonté de perfection qui caractérise cette statue semble pratiquement constituer une réponse aux regrets exprimés par Pliny quant à la décadence de l'art de la statuaire de bronze. Malheureusement, ce mythe romain du retour vers les sources de l'art grec ne se cantonne pas à la période de Pliny, loin s'en faut : il s'accommode sans difficulté de toutes les hypothèses de datation de ce pied.
- 41 Les signatures de sculpteurs en Gaule sont rares, aussi la renommée de Zénodore a-t-elle encouragé autrefois les attributions d'œuvres gallo-romaines de qualité à cet artiste. Aujourd'hui, il faut accepter le constat qu'aucune œuvre de ce sculpteur ne nous est sûrement parvenue. Les études récentes sur ces sculptures ont montré souvent des datations différentes de la période d'activité de Zénodore et ne sont nullement remises en cause, pensons par exemple au Mars de Coligny, daté du II^e siècle ap. J.-C.
- 42 Mais il est vrai que la relativité des datations proposée pour le pied de Clermont-Ferrand est fort troublante. Pourtant l'iconographie du sujet est banale : un pied chaussé d'un *mulleus*, botte de parade lacée des divinités liées à la guerre et la chasse, ainsi que Roma, Honos, Virtus, les Génies et Lares et les empereurs en cuirasse. Symbole de force et de pouvoir, ce *mulleus* est présent dans toute la période romaine. Quelle que soit la solution retenue : la déesse Roma assise de l'époque augustéenne ou un empereur assis en cuirasse du II^e siècle ap. J.-C., elle échappe à la paternité de Zénodore. Ces deux solutions se nourrissent de l'iconographie du culte impérial. Dans la première, Roma est associée à Auguste dans un sanctuaire de culte impérial, dans la seconde c'est le pied de l'empereur lui-même. Le style des rinceaux et la structure du

décor demeurent dans les deux cas les seuls critères de datation. Toutefois, il faut remarquer le contexte de ces démonstrations : pour la première, l'auteur s'est attaché à prouver et chercher des exemples de culte impérial précoce dans le cadre d'autels monumentaux consacrés à Rome et Auguste et a donc axé sa recherche sur la période augustéenne ; pour la seconde, nous avons été frappés par les nombreux exemples de *mulleus* présents dans les temples de culte impérial du II^e siècle ap.J.-C., ou de statues impériales du II^e siècle ap.J.-C. chaussées de *mulleus* dans des édifices publics, dont le décor était proche de celui du pied de Clermont-Ferrand. Cette relativité des datations invite à continuer les recherches et à multiplier les exemples d'études croisées techniques et stylistiques, afin d'affiner les résultats.

BIBLIOGRAPHIE

ALFONSO et DARBLADE-AUDOIN 2007 : G. Alfonso, M.-P. Darblade-Audoïn, « Un pied colossal en bronze mis au jour à Augustonemetum », *Recherches en histoire de l'art*, n° 6, 2007, p. 135-138, 152.

BALTY 2004 : J.-C. Balty, « Statuaire idéale et romanisation en Narbonnaise et dans les trois Gaules », *Bulletin de la SFAC, Revue archéologique*, 1, 2004, p. 170.

BAMMER 2007 : A. Bammer, « L'architecture hellénistique en Asie mineure », dans F.-H. Massa Pairault et G. Sauron (éd.), *Images et modernité hellénistiques. Appropriation et représentation du monde d'Alexandre à César*, Rome, 2007, p. 91-101.

BAUMER 2008 : L.-E. Baumer, « L'iconographie politique de Domitien : essai d'interprétation des reliefs dits "de la Cancellaria" », *Revue archéologique*, 1, 2008, p. 189-192, (*id. Antique Kunst*, 50, 2007, p. 93 sq.).

BERGEMANN 1990 : J. Bergemann, *Römische Reiterstatuen*, Mainz am Rhein, 1990.

BIEBER 1928 : M. Bieber, *Griechische Kleidung*, Berlin, 1928.

BONFANTE 1994 : L. Bonfante, « Roman Footwear », dans J.-L. Sebesta et L. Bonfante (éd.), *The World of Roman Costume*, Madison, 1994, p. 101-130.

BOUCHER 1976 : S. Boucher, *Recherches sur les bronzes figurés de Gaule préromaine et romaine*, Rome/Paris, 1976.

BOUQUILLON, DESCAMPS, HERMARY et MILLE 2006 : A. Bouquillon, S. Descamps, A. Hermary, B. Mille, « Une nouvelle étude de l'Apollon Chatsworth », *Revue archéologique*, n° 42 (2006/2), p. 227-261.

CAUMONT, MARGARIT, MILLE, PICCARDO et ROLLEY 2006 : O. Caumont, X. Margarit, B. Mille, P. Piccardo, Cl. Rolley, « Un bras d'empereur romain en bronze à Essegney (Vosges) », *Revue archéologique de l'Est*, t. 55, 2006, p. 173-195.

CHARBONNEAUX, MARTIN et VILLARD 1970 : J. Charbonneaux, R. Martin, F. Villard, *Grèce Hellénistique*, Paris, 1970.

COARELLI et SAURON 1978 : F. Coarelli, G. Sauron, « La tête Pentini. Contribution à l'approche méthodologique du néo atticisme », *MEFRA*, 90, 1978, p. 705-751.

- DARBLADE-AUDOIN et MILLE 2008a : M.-P. Darblade-Audoin, B. Mille, avec la collaboration G. d'Alfonso, O. Tavano, *Le Pied de bronze colossal de Clermont-Ferrand. Monuments et mémoires de la fondation Eugène Piot*, t. 87, Paris, 2008, p. 31-68.
- DARBLADE-AUDOIN et MILLE 2008b : M.-P. Darblade-Audoin, B. Mille, Note d'information « une nouvelle découverte en Gaule : un pied de bronze colossal à Clermont-Ferrand », (Académie des inscriptions et belles-lettres, séance du 16 mai 2008), *Comptes-rendus de l'Académie des inscriptions et belles-lettres*, 2008-II, p. 639-647.
- DUVAL 1957 : P.-M. Duval, *Les Dieux de la Gaule*, Paris, 1957.
- ETIENNE, FABRE et LÉVÊQUE 1976 : R. Etienne, G. Fabre, P & M. Lévêque, *Fouilles de Conimbriga*, t. II, *Epigraphie et sculpture*, s.l./Conimbriga-Condeixa, 1976.
- FERRI 1933 : S. Ferri, *Il «Numen Augusti» di Avallon (Lugdunensis) e la probabile attività di Zenodoro nelle Gallie*, Rome, 1933.
- FITTSCHEN 1976 : K. Fittschen, „Zur Panzerstatue in Cherchel“, *Jahrbuch des deutschen archäologischen Institut*, 91, 1976, p. 174-210.
- FORMIGLI 1984 : E. Formigli, «Due Bronzi da Riace», *Bolletino d'Arte*, serie speciale 3, 2 vol., 1984, p. 231 et 341.
- FORMIGLI et HACKLÄNDER 1999 : E. Formigli, N. Hackländer, «Resoconto della ricostruzione sperimentale di una fossa di fusione ellenistica e della cottura di un modello dell'Adorante di Berlino», dans E. Formigli (éd.), *I grandi bronzi antichi. Le fonderie e le tecniche di lavorazione dall'età arcaica al Rinascimento*, atti dei seminari di studi ed esperimenti, (Murlo, 24-30 juillet 1993 et 1-7 juillet 1995), Sienne, 1999, p. 299-316.
- FREL 1987 : J. Frel, « Zénodore et la sculpture en Gaule », *Revue archéologique de l'Est*, 38, 1987, p. 301-314.
- GABELMANN 1989 : H. Gabelmann, „Zum Genius Farnese, Personifikationen des Ritterstandes“, *Mitteilungen des deutschen archäologischen Instituts (Röm. Abt.)*, 96, 1989, p. 365-392.
- GAGÉ 1928 : J. Gagé, « Le Colosse et la Fortune de Rome », *M.E.F.R.*, 45, 1928, p. 106 sq.
- GOETHERT 2010 : K.-P. Goethert, « Un autel pour Rome et Auguste à Trèves. Une copie de l'autel de Lyon », *Monuments Piot*, 98, 2010, p. 83-92.
- GOETTE 1988 : H.-R. Goette, „Mulleus-embas-calceus, Ikonographische Studien zu römischen Schuhwerk“, *Jahrbuch des deutschen archäologischen Institut*, 103, 1988, p. 402-464.
- GRENIER 1958 : A. Grenier, *Manuel d'archéologie gallo-romaine*, III, 1, Paris, 1958.
- Hadrian* 2008 : *Hadrian, Empire and conflict*, Thorsten Opper (éd.), cat. exp. (Londres, British Museum), Londres, The British Museum Press, 2008.
- HESBERG (von) 1980 : H. Hesberg (von), „Eine Marmorbasis mit dionysischen und bukolischen Szenen“, *Mitteilungen des deutschen Archäologischen Instituts (Röm. Abt.)*, 87, 1980, p. 255-282, pl. 81-89.
- HÜLSEN et EGGER 1913 : C.-H. Hülsen, H. Egger, *Die römischen Skizzenbücher von Marten van Heemskerck*, I, Berlin, 1913.
- KLUGE et LEHMANN-HARTLEBEN 1927 : K. Kluge, K. Lehmann-Hartleben, *Die antiken Grossbronzen*, Berlin/Leipzig, 1927.

- KRAUS 1953 : Th. Kraus, *Die Ranken der Ara Pacis, ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der augusteischen Ornamentik*, Berlin, 1953.
- KUNCKEL 1974 : H. Kunckel, *Der römische Genius*, Heidelberg, 1974.
- LA ROCCA 1989 : E. La Rocca, *Le collezioni del Museo nazionale di Napoli, 2. Le sculture antiche della collezione Farnese*, Rome/Milan, 1989.
- LAVAGNE 1999 : H. Lavagne, « L'iconographie divine en Gaule romaine : acquis et perspectives », dans H. Lavagne et Y. Burnand (éd), *Signa deorum : l'iconographie divine en Gaule romaine*, Paris, 1999.
- LAVAGNE et LAMBERT 1999 : H. Lavagne, P.-Y. Lambert, « Un nouveau dieu de la Gaule romaine : Mars Cobannus », *Comptes rendus des séances de l'Académie*, Académie des inscriptions et belles-lettres, 1999, p. 712.
- MADERNA-LAUTER 1990 : C. Maderna-Lauter, *Forschungen zur Villa Albani, Katalog der antiken Bildwerke. II. Bildwerke in den Portiken, den Vestibül und der Kapelle des Casino*, P.-C. Bol (éd.), Berlin, 1990.
- MAGI 1945 : F. Magi, *I rilievi flavi del Palazzo della Cancelleria*, Rome, 1945.
- MANDERSCHIED 1981 : H. Manderscheid, *Die Skulpturenausstattung der kaiserzeitlichen Thermenanlagen*, Berlin, 1981.
- MARCADÉ 1969 : J. Marcadé, *Au musée de Délos, Etude sur la sculpture en ronde bosse découverte dans l'île*, Paris, 1969.
- MATTUSCH 1996 : C. C. Mattusch, *The Fire of Hephaistos: Large Classical Bronzes from North American Collections*, Harvard, 1996.
- MELLINCK 1978 : M.-J. Mellinck, "Archaeology in Asia Minor", *American Journal of Archaeology*, 82, 1978, p. 330 sq.
- MILLE, ROSSETTI et ROLLEY 2012 : B. Mille, L. Rossetti, Cl. Rolley (†), avec la collaboration de D. Bourgarit, E. Formigli et M. Pernot, « Les deux statues d'enfant en bronze (Cap d'Adge) : étude iconographique et technique », dans « *Bronzes grecs et romains, recherches récentes* » — *Hommage à Claude Rolley*, INHA (« Actes de colloques »), 2012, [En ligne], mis en ligne le 28 juin 2012, consulté le 03 juillet 2012. URL : <http://inha.revues.org/3949>.
- MOREL, CHEVALLEY et CASTELLA 2001 : J. Morel, Ch. Chevalley, D. Castella, « La fabrication de grands bronzes à Aventicum : une fosse de coulée dans l'insula 12 », *Bulletin de l'Association Pro Aventico*, 43, 2001, p. 141-162.
- MORROW K.-D. 1985 : K.-D. Morrow, *Greek Footwear and the Dating of Sculpture*, Madison, 1985.
- MOWAT 1876 : R. Mowat, « Les types de Mercure assis, de Mercure barbu et de Mercure tricéphale », *Bulletin Monumental*, 1886, p. 338 sq.
- Museo Chiaramonti 1995 : *Museo Chiaramonti*, Band I, Teilband III, *Bildkatalog der Skulpturen des Vatikanischen Museums*, Berlin/New-York, 1995.
- NEsp. II 2006 : H. Lavagne (dir.), avec la collaboration de M.-P. Darblade-Audoine, *Nouvel Espérandieu, Recueil Général des sculptures sur pierre de la Gaule, 2*. Lyon, Paris, 2006.
- NOGALES BASARATE et JORGE GONÇALVES 2010 : T. Nogales Basarate, L. Jorge Gonçalves, « Programas decorativos públicos de Lusitania : Augusta Emerita como paradigma en algunos ejemplos provinciales », dans J. M. Noguera Celdrán et E. M. Koppel (dir.), *Escultura romana en Hispania*, V, Actas de la reunión internacional de escultura romana en Hispania, (celebrada en el Parque arqueológico de Segobriga, 21 y 22 de oct. de 2008), Murcia, 2010, p. 655-696.

- PASINLI 1996 : A. Pasinli, *Istanbul Archaeological Museum*, Istanbul, 1996.
- PFROMMER 1984 : M. PFROMMER, „Leochares? Die hellenistischen Schuhe der Artemis Versailles“, *Istanbuler Mitteilungen*, 34, 1984, p. 171- 182, pl. 29-33.
- POST 2005 : A. Post, *Römische Hüftmantelstatuen*, Munster, Scriptorium, 2005.
- PRAY BOBER 1945-47 : P. Pray Bober, « Mercurius Arvernus », dans Marsyas, *Studies in the History of Art*, IV, 1945-47, p. 19 sq.
- PROVOST 1994 : M. Provost (éd.), *Carte Archéologique de la Gaule*, 1. Clermont-Ferrand, Paris, 1994.
- RADT 1978 : W. Radt, „Pergamon, Vorbericht über die Kampagne 1977“, *Archäologischer Anzeiger*, 1978, p. 427-428.
- RADT 1999 : W. Radt, *Pergamon, Geschichte und Bauten einer antiken Metropole*, Darmstadt, 1999.
- ROLLEY 1978 : Cl. Rolley, « Le Montmartre d'Avallon », *Revue archéologique*, 1978, p. 169-174.
- ROLLEY 1979a : Cl. Rolley, « Les bronzes antiques : objets d'art ou documents historiques ? », *Bronzes hellénistiques et romains*, actes du V^e colloque international sur les bronzes antiques, (Lausanne, 8-13 mai 1978), *Cahiers d'archéologie romande*, 17, 1979, p. 13 sq.
- ROLLEY 1979b : Cl. Rolley, « Les bronzes de Gaule, quelques problèmes », *Revue archéologique*, 1979, p. 119-138.
- ROLLEY 1979c : Cl. Rolley, « Une tête de Mars, à Langres », *Revue archéologique de l'Est*, 30, 1979, p. 197-208.
- ROLLEY 1983 : Cl. Rolley, *Les Bronzes grecs*, Fribourg/Paris, 1983.
- ROLLEY 1994 : Cl. Rolley, *La Sculpture grecque*, I, Paris, 1994.
- ROLLEY 1999 : Cl. Rolley, *La Sculpture grecque*, II, Paris, 1999.
- SAURON 2000 : G. Sauron, *L'Histoire végétalisée, ornement et politique à Rome*, Paris, 2000.
- SIEBLER 1988 : M. Siebler, *Studien zum augusteischen Mars Ultor, Münchener arbeiten zur Kunstgeschichte und archäologie*, Band 1, Munich, 1988.
- SMITH 1996 : R.R.R. Smith, *La Sculpture hellénistique*, Paris, Thames & Hudson, 1996.
- STEMMER 1978 : K. Stemmer, *Untersuchungen zur Typologie, Chronologie und Ikonographie der Panzerstatuen*, Berlin, 1978.
- SÜTTERLIN 1999 : H. Sütterlin, „Ausgrabungen im Areal der E. Frey AG (Grabung 1999)“, *Jber. AK 20*, 1999, p. 66-67.
- VERMEULE 1959-60 : C. C. Vermeule, *Hellenistic and roman cuirassed statues*, Berytus 13, Boston, 1959-60.
- ZIMMER 1999 : G. Zimmer, «Tecnologia delle fonderie del bronzo nel V secolo a.C.», dans FORMIGLI 1999, p. 49-65.

ANNEXES

Diaporama des illustrations

<http://www.flickr.com/photos/73632227@N02/sets/72157630221092794/show/>

NOTES

1. ALFONSO et DARBLADE-AUDOIN 2007.
2. DARBLADE-AUDOIN et MILLE 2008a ; DARBLADE-AUDOIN et MILLE 2008b.
3. Exemples d'épaisseur de parois de statues archaïques et classiques dans BOUQUILLON *et al.* 2006, p. 256, exemples pour les statues gallo-romaines dans DARBLADE-AUDOIN et MILLE 2008a, p. 54.
4. Pour un exemple de statue intégralement issue du procédé indirect de fonte à la cire perdue, voir le cas de l'Enfant royal d'Agde dans MILLE *et al.* 2012.
5. MATTUSCH 1996, p. 308.
6. FORMIGLI 1984.
7. MATTUSCH 1996, p. 308-310, cat. 43. Tête d'une statue de jeune homme, collection privée, New York, lieu de découverte inconnu. D'après Carol C. Mattusch, la meilleure comparaison stylistique et technologique est une autre tête de statue découverte à Cyrène et conservée au British Museum (inv. n° Br 268), et qui serait datée du IV^e siècle av. J.-C.
8. MATTUSCH 1996, p. 293, cat. 39 : buste féminin, musée de Princeton, découvert à Chiavenna (Italie) en 1879, II^e siècle apr. J.-C. ; p. 308, cat. 43 : tête d'une statue de jeune homme, collection privée, New York, lieu de découverte inconnu, IV^e siècle av. J.-C. (?) ; p. 322, cat. 47 : buste masculin, musée de Cleveland, découvert dans la région de Naples (?), seconde moitié du I^{er} siècle av. J.-C.
9. CAUMONT *et al.* 2006, p. 189.
10. ROLLEY 1979a, p. 13.
11. Voir par exemple, les remarques de Claude Rolley dans « Le Montmartre d'Avallon » (ROLLEY 1978, p. 173).
12. Pline l'Ancien, *Histoire naturelle*, XXXIV, 45-47, trad. H. Le Bonniec, Paris, Les Belles Lettres, 1983 ; nouvelle éd. par G.-P. Goold, Harvard, Heinemann (« coll. Loeb »), 1989.
13. Pline, *Hist. Nat.*, XXXIV, 47.
14. *Id.*, *Hist. Nat.*, XXXIV, 45.
15. Toutefois on peut citer les témoignages hellénistiques de Rhodes (FORMIGLI et HACKLÄNDER 1999, p. 299-316), et du versant sud-est de l'Acropole d'Athènes (ZIMMER 1999, p. 49-65), ainsi que les témoignages gallo-romains d'Augst (SÜTTERLIN 1999, p. 66-67) et d'Avenches (MOREL, CHEVALLEY et CASTELLA 2001, p. 141-162).
16. ROLLEY 1994, p. 244.
17. D'après la définition de l'atelier exprimée par Claude Rolley à propos du chantier du Parthénon, par exemple (ROLLEY 1999, p. 86).
18. MOWAT 1876, p. 338 sq. ; GRENIER 1958, 1, p. 430 ; DUVAL 1957, p. 68 ; PRAY BOBER 1945-1947, p. 19 sq.
19. BOUCHER 1976, p. 104 sq.
20. GAGÉ 1928, p. 106 sq.
21. BOUCHER 1976, p. 105 et carte XIII.
22. BOUCHER 1976, p. 105.
23. LAVAGNE 1999, p. 97.
24. ROLLEY 1979b, p. 131.
25. FERRI 1933.
26. ROLLEY 1978, p. 170, fig. 2.
27. ROLLEY 1979c, p. 197-208.
28. *NEsp. II* 2006, n° 5, pl. 5.
29. ROLLEY 1979c, p. 207-208.
30. FREL 1987, p. 301-314.

31. Espérandieu IX, n° 7070 ; ROLLEY 1979b, p. 125 (datation du Mars de Coligny) ; ROLLEY 1983, p. 29, fig. 6 ; FREL 1987, p. 309.
32. LAVAGNE et LAMBERT 1999, p. 712.
33. BALTY 2004, 1, p. 170.
34. BAUMER 2008, I, p. 189-192.
35. *NEsp. II* 2006, n° 5, pl. 5.
36. Ce qui a été écrit par J. Frel (FREL 1987, p. 311), où, grâce à l'étude d'un groupe de petits bronzes de Minerve, il attribue la paternité des reliefs de la Chancellerie à Zénodore.
37. DARBLADE-AUDOIN et MILLE 2008a, p. 41.
38. GOETTE 1988, p. 402-448.
39. GOETTE 1988, p. 407, n. 18 et p. 414, fig. 14, n. 58.
40. GOETTE 1988, p. 404, fig. 3, n. 4.
41. GOETTE 1988, p. 404 ; SIEBLER 1988, Katalog A 1, Rom, pl. 1-4, p. 196.
42. GOETTE 1988, p. 422.
43. GOETTE 1988, p. 421.
44. GOETTE 1988, p. 417-418, fig. 17.
45. GOETTE 1988, p. 418-419, n. 74.
46. GOETTE 1988, p. 422.
47. GOETTE 1988, p. 406, n. 14.
48. GOETTE 1988, p. 405, fig. 5, n. 10 et 11.
49. GOETTE 1988, p. 406, n. 13 et p. 420.
50. GOETTE 1988, p. 415-416, fig. 15-16.
51. GOETTE 1988, p. 411-413.
52. GOETTE 1988, p. 414.
53. Par exemple : FITTSCHEN 1976, p. 174-210 ; VERMEULE 1959-60, n° 33 (musée de Turin, Tibère) ; STEMMER 1978, I 4 (musée national de Parme, Néron-Domitien) ; VIII 1 (musée national de Parme, Titus) ; V 10 (Sabratha, Vespasien) ; III 10 (Leide, Trajan) ; I 10 (Ostie, Trajan) ; III 13 (Héraklion, Hadrien) ; III 14 (Tunis, Hadrien) ; IV 1 (Knossos, Hadrien) ; V 21 (Poggio Imperiale, Géta) ; V 24 (Grenade/ Espagne, avec l'extrémité des pieds nus) ; ou la statue d'Hadrien du musée archéologique d'Istanbul, provenant de Crète, PASINLI 1996, inv. n° 50, p. 41.
54. Inv. 5975 ; HÜLSEN et EGGER 1913, I ; 14,19, 32, 35, Fol. 31-58-58-65 ; MANDERSCHIED 1981, p. 75, n° 59, pl. 18 ; GABELMANN 1989, p. 365-392, pl. 94-102 ; LA ROCCA 1989, n° 2, p. 154-155.
55. GABELMANN 1989, pl. 100-101.
56. GABELMANN 1989, p. 377.
57. KUNCKEL 1974.
58. KUNCKEL 1974, p. 33-36.
59. GABELMANN 1989, p. 380.
60. MAGI 1945, pl. 16. ; GABELMANN 1989, p. 382.
61. GABELMANN 1989, p. 384-386.
62. GABELMANN 1989, p. 387-388.
63. Bruxelles, Inv. A 1151. ; KLUGE et LEHMANN-HARTLEBEN 1927, p. 2, 99, pl. 30. ; POST 2005, catalogue VI, 1.
64. KUNCKEL 1974, p. 36 et 80, P. 17, pl. 24,1.
65. KUNCKEL 1974, p. 36, n. 76.
66. *Hadrian* 2008, p. 25, fig. 11.
67. GOETHERT 2010, p. 87.
68. GOETHERT 2010, p. 88.

69. MADERNA-LAUTER 1990, n° 217, pl. 154-161 (nous remercions vivement madame Cécile Evers du musée du Cinquantenaire de Bruxelles de nous avoir prêté cet ouvrage).
70. Guy Alfonso dans DARBLADE-AUDOIN et MILLE 2008a, p. 31-35.
71. PROVOST 1994, 1, p. 133-140 : l'existence de thermes à Clermont-Ferrand relève d'observations et de découvertes des XVIII^e et XIX^e siècles. La question est posée par des dessins de 1747 pour le quartier Saint-Joseph et la gare (040), pour les sous-sols du lycée Jeanne d'Arc (041), par un dessin du XVIII^e siècle pour les thermes du quartier des Carmes (042), par un manuscrit anonyme du XIX^e siècle pour des thermes sous l'hôtel de ville (045) et par quelques fragments d'architecture trouvés sous le musée Bargoïn (046).
72. ÉTIENNE, FABRE et LÉVÊQUE 1976, p. 244, n° 13, pl. XLIII.
73. NOGALES BASARATE et JORGE GONÇALVES 2010, p. 671, pl. 5a.
74. MELLINCK 1978, p. 330, p. 333, fig. 15 ; RADT 1978, p. 427-428, fig. 25 ; RADT 1999, *Trajaneum* p. 209-220, et le pied fig. 154.
75. MORROW 1985, p. 124 et p. 133, fig. 115 ; CHARBONNEAUX, MARTIN et VILLARD 1970, p. 279, fig. 300.
76. MORROW 1985, p. 23 sq.
77. MORROW 1985, p. 51, fig. 38a-b.
78. MORROW 1985, p. 134, fig. 120a-b.
79. MORROW 1985, p. 132, fig. 112a-b.
80. MORROW 1985, p. 124 et p. 133, fig. 116a-b.
81. MORROW 1985, p. 125, fig. 121, musée archéologique d'Istanbul, inv. 389.
82. BIEBER 1928, p. 28.
83. MARCADÉ 1969, p. 332, n. 1, inv. A 5268, pl. LXIV, et inv. A 3851, pl. LXIX.
84. SMITH 1996, p. 225, p. 231, fig. 268 (vers 250-150 av. J.-C.).
85. FROMMER 1984, p. 171-181, et particulièrement les rinceaux sur l'exemplaire du musée d'Antalya, inv. A 3731, copie du II^e siècle ap. J.-C.
86. BERGEMANN 1990, statue provenant du Trastevere, n° P50, pl. 86, g-h.
87. HESBERG (von) 1980, 2, p. 255-282, pl. 81-89 ; COARELLI et SAURON 1978, p. 705-751.
88. Nous empruntons cette définition à G. Sauron, dans COARELLI et SAURON 1978, p. 712-713, et p. 715, fig. B., après KRAUS 1953, p. 40.
89. Exemple de la frise de palmettes du couronnement de l'autel d'Ephèse : BAMMER 2007, p. 93, fig. 101.
90. Exemple des frises de palmettes de l'époque d'Hadrien : *Museo Chiamonti* 1995, p. 922, LIX 1.
91. FITTSCHEN 1976, p. 175-210.
92. FITTSCHEN 1976, p. 201, fig. 22.
93. *NEsp. II* 2006, n° 351, pl. 128-130.
94. M.-P. Darblade-Audoïn dans DARBLADE-AUDOIN et MILLE 2008a.
95. GOETHERT 2010, p. 88.
96. SAURON 2000.
97. BONFANTE 1994, p. 124.