

L'ANTIQUITÉ TARDIVE EN RÉSERVE : MARBRES ET ATELIERS À CHIRAGAN

Pascal Capus

Chargé des collections de sculptures romaines et numismatiques
du Musée Saint-Raymond

Cette conférence a été présentée dans le cadre de la publication numérique de 363 fragments, conservés dans les réserves du musée. Cette impressionnante série vient s'ajouter aux 109 sculptures et fragments de décor qui forment la première partie du catalogue des sculptures de Chiragan, consultable en ligne depuis 2020¹.

FAUT-IL encore le préciser ? En France, aucun site antique autre que celui de Chiragan n'a révélé autant de sculptures en marbre. Tenter de trouver un quelconque parallèle, en contexte privé, sur l'ensemble des territoires occupés par Rome, s'avère infructueux. Seuls résistent à la comparaison le palais impérial d'Hadrien à Tivoli (Italie, antique *Tibur*) ou la villa des Papyrus à Herculaneum (Italie). Les près de 500 sculptures et fragments aujourd'hui inventoriés et conservés au Musée Saint-Raymond forment donc un *unicum*, une spectaculaire collection, qui fit et continue de faire la réputation de l'institution toulousaine au niveau international.

Nous ne reviendrons pas sur l'histoire des fouilles de la villa ni sur celle des vicissitudes ou des restaurations, souvent malheureuses, qu'ont connues, à l'époque moderne, un grand nombre de visages et de bustes, impériaux et anonymes. Les portraits ne seront pas davantage abordés ici, leur fortune ayant été solidement documentée et étudiée par Daniel Cazes, conservateur en chef honoraire du musée.

C'est en direction de la statuaire idéale que nous nous tournerons, qu'il s'agisse des reproductions d'originaux grecs notoirement connus (dites *opera nobilia*) ou encore des créations relevant d'un éclectisme typiquement romain. Reconnaître les types statuariers qui agrémentaient les divers espaces de la résidence permet de se poser la question des revendications esthétiques et culturelles que les propriétaires souhaitaient très certainement promouvoir, en particulier pour la période tardive de l'Antiquité. Origine des marbres, techniques de taille et formats spécifiques des sculptures permettent également quelques remarques nouvelles. L'archéologie la plus récente, en particulier du côté de la péninsule ibérique, autorisent aujourd'hui, me semble-t-il, quelques hypothèses.

¹ <https://villachiragan.saintraymond.toulouse.fr> ; pour une présentation de la démarche, voir en particulier la présentation dans le cadre des Lundis numériques de l'INHA : #LundisNum | 13 janvier 2020 - Catalogue des sculptures de la villa romaine de Chiragan.

I- MARBRES TURCS, ATELIERS ORIENTAUX ?

L'ENSEMBLE des sculptures de Chiragan, composé d'un très grand nombre de numéros, forme aujourd'hui, à lui seul, l'un des départements du musée Saint-Raymond. Des dizaines de statuettes ou de fragments se distinguent du point de vue de la technique et du style. À défaut de reconnaissance précise des sujets représentés, ils sont aujourd'hui classés, dans les réserves, par formes anatomiques (bras, jambes, mains...), végétales (feuilles, branches, fruits) ou animales (béliers, taureaux, capridés...). Dès 1969, Marianne Bergmann eut accès aux œuvres les plus complètes dans lesquelles elle reconnut, suivie par d'autres, des productions d'Aphrodisias (Turquie, Anatolie)².

Outre les ateliers, c'est également le matériau lithique qui unit la sculpture romaine à l'aire micrasiatique. Ce lien fut déterminé par une forte demande et une exploitation à grande échelle du marbre de la province de Carie. L'importation de cette ressource, à Rome même, est à l'origine de tout un pan de la production artistique, à partir de l'extrême fin du I^{er} siècle après J.-C. À Toulouse, comme dans la plupart des musées, c'est pourtant à Carrare que furent attribués, sans preuve tangible, la plupart des marbres observés³. Suite à l'identification, en Turquie, des carrières de marbres de Göktepe, durant les années 2000, des analyses étaient nécessaires. Entre 2011 et 2014, les échantillons prélevés, dans les espaces d'exposition ou dans les réserves, ont ainsi concerné 101 sculptures. Cette campagne a cependant privilégié les portraits. Les résultats n'en demeurent pas moins édifiants ; les marbres d'Asie Mineure des carrières de Göktepe composent ainsi 63 % de l'ensemble des effigies, impériales et d'anonymes. Conformément à ce qui paraît se dégager ailleurs, ce matériau est exploité, dans le domaine du portrait romain, dès l'aurore du II^e siècle, sous le règne de Trajan⁴. L'époque de son successeur, Hadrien, vit une utilisation à très grande échelle de cette très belle roche, dans laquelle furent alors taillées un grand nombre de sculptures mythologiques destinées à orner le palais impérial de *Tibur*, dont les exceptionnels centaures noirs⁵. L'emploi de ces marbres fut poursuivi et étendu, sous les règnes successifs, à la conception de figures mythologiques comme de placages et d'éléments architectoniques⁶. À partir du règne de Constantin, si remploi et ré-utilisation de sculptures caractérisent l'Antiquité tardive, l'activité des carrières semble pourtant se prolonger. En outre, les bouleversements politiques, religieux et sociaux de cette période déterminent sans aucun doute les changements de fonctions, de sens ainsi que la portée symbolique du portrait officiel comme de la statuaire mythologique.

² M. Bergmann, « Un ensemble de sculptures de la villa romaine de Chiragan, œuvre de sculpteurs d'Asie Mineure, en marbre de Saint-Béat ? », dans J. Cabanot, R. Sablayrolles, J.-L. Schenck (dir.), *Les marbres blancs des Pyrénées : approches scientifiques et historiques. Colloque, 14-16 octobre 1993, Saint-Bertrand-de-Comminges*, Saint-Bertrand-de-Comminges, p. 197-205 ; M. Bergmann, *Chiragan, Aphrodisias, Konstantinopel : zur mythologischen Skulptur der Spätantike (Palilia)*, Wiesbaden, 1999 ; L. M. Stirling, *The Learned Collector : Mythological Statuettes and Classical Taste in Late Antique Gaul*, Ann Arbor, 2005, p. 136.

³ D. Attanasio, M. Bruno, W. Prochaska, « The Marbles of Roman Portraits, New Data on the Marble Provenance of 261 Imperial and Private Urban Portraits Dating from the Mid 1st Century B.C. to the Early 6th Century A.D. », dans *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts*, 134, 2019 p. 168-169.

⁴ *Ibid.*

⁵ P. Lapuente, P. León, T. Nogales, « Variedades de mármol escultórico de Villa Adriana. Un ejemplo de estudio arqueométrico », dans *Roma, Tibur, Baetica investigaciones adrianeas*, Séville 2013, p. 199-223.

⁶ D. Attanasio, M. Bruno, W. Prochaska et A. Bahadır Yavuz, « The marble of Roman Imperial portraits », dans D. Matetic Poljak et K. Marasovic (dir.), *ASMOSIA XI. Interdisciplinary Studies of Ancient Stone. Proceedings of the Eleventh International Conference of ASMOSIA*, 18-22 Mai 2015, Split, 2018, p. 185-194.

Concernant Chiragan, sculptures idéales et fragments feront à leur tour l'objet d'analyses plus spécifiques dans le courant de l'année 2026⁷. La question de la provenance du matériau ne permettra cependant pas de répondre à la question des lieux d'implantation des ateliers tardo-antiques. La question de l'aire d'activité, de la mobilité de ces ateliers ainsi que de leurs possibles succursales et relais en Occident reste posée.

1- POUR UNE GÉOGRAPHIE DES DÉCOUVERTES

DE MANIÈRE générale, les typologies mises au jour dans le Sud-Ouest des Gaules, trouvent des parallèles en Méditerranée occidentale, dans les actuelles Libye, Tunisie et Algérie. Bien plus impressionnants encore, sont les séries, apparues lors des récentes fouilles en péninsule Ibérique, durant les vingt dernières années. Ailleurs sur les territoires de l'Empire romain, notamment en Italie, des statues de petit ou moyen format témoignent d'une même veine et présentent de parfaites similitudes avec des figures bien connues mais plus isolées. Ainsi pourrait-on citer le célèbre *Ganymède et l'aigle* de la Maison des auriges grecs de Carthage, qui connaît un intéressant parallèle thématique et stylistique à Venise⁸.

Une même veine, un même style déterminent l'intervention de ces ateliers, que nous avons désormais l'habitude de nommer « orientaux ». En péninsule Ibérique, depuis les années 2010, les études archéométriques prouvent une utilisation très importante, en particulier dans les villas, de sculptures réalisées en marbre d'Aphrodisias⁹ ; les sites espagnol de Los Torrejones (Yecla, Murcie), La Noheda (Cuenca), Valdetorres del Jarama (Madrid) ou, au Portugal, celui de La Quinta das Longas (Portugal, Elvas) ont tous livré d'importantes séries dont les caractéristiques formelles et le style répondent parfaitement à celles de Chiragan¹⁰ (fig. 1). Elles sont rattachées à des contextes domestiques et de représentation « privée » datés par les archéologues et par nos collègues espagnols des IV^e-V^e siècles après J.-C.



Fig. 1 – Carte des découvertes de sculptures attribuables à des ateliers orientaux.
(Réalisée avec Graticule)

⁷ Institut Català d'Arqueologia Clàssica (ICAT), Unitat d'Estudis Arqueomètrics – Marie-Claire Savin.

⁸ Le *Ganymède et l'aigle* (inv. 145), d'après un original de Léocharès, conservé au musée Archéologique de Venise, trahit une mise en œuvre caractéristique des ateliers « orientaux » ; il fut offert, au XVI^e siècle, par le Patriarche d'Aquilée ; voir à ce sujet, M. De Paoli, « Ratto di Ganimede », dans F. Rigon (dir.), *Restituzioni 2000. Capolavori restaurati*, Vicence, 2000, p. 92-97.

⁹ Nous l'avons dit, le commerce de ces marbres micrasiatiques avait cependant permis leur apparition progressive en Méditerranée occidentale bien avant cette période tardive. Pour l'Espagne, citons l'exemple du portrait d'Hadrien, découvert dans la villa de Los Torrejones (Yecla, Murcie) : P. León Alonso, *Retratos romanos de la Bética*. Séville 2001, p. 306-309. N° 93.

¹⁰ T. Nogales Basarrate, A. Carvalho et M. J. de Almeida, « El programa decorativo de la Quinta das Longas (Elvas, Portugal) : un modelo excepcional de las villae de la Lusitania », dans *IV Reunião sobre escultura romana na Hispânia*, Universidade de Lisboa 7, 8 et 9 février 2002, Madrid, 2004, p. 103-156.

Des thèmes mythologiques analogues, où dominent Vénus et, plus que tout autre, Dionysos, se retrouvent au sud comme au nord des Pyrénées. C'est le long de la vallée de la Garonne, depuis le Comminges et jusqu'à l'embouchure de la Dordogne que de tels formats réduits, taillés dans du marbre de Göktepe ou d'Afyon (Turquie), se distinguent par le lustre de leur surface, en partie frontale des figures. Ce polissage s'oppose aux aspérités et aux traces du ciseau, visibles à l'arrière voire latéralement. Une esthétique comparable et une similitude de types physionomiques relient les productions mises au jour dans le sud du Portugal et l'Espagne aux dizaines d'exemplaires des villas de Chiragan, Montmaurin et des deux statues de moyen format, Vénus¹¹ et Diane¹², découvertes au sein de la villa de l'Antiquité tardive du Petit-Corbin, à Saint-Georges-de-Montagne (Gironde). Ce style est également celui d'une série de figures mythologiques qui, d'Alexandrie à Carthage, dont nous avons cité le Ganymède, dépendent des mêmes ateliers.

La grande concentration de ces petits et moyens formats à thématique mythologique sur une grande partie de la péninsule ibérique, le sud du Portugal et le Sud-Ouest des Gaules interroge. Implantés à Rome ou ailleurs, durant tout le IV^e siècle, et encore très probablement jusqu'au milieu du suivant, les sculpteurs répondent encore largement, parallèlement à des commandes émanant du milieu chrétien, à une forte demande des milieux conservateurs romains. Ces derniers évoluent encore, au sein de leurs espaces privés, parmi les dieux et déesses d'un polythéisme résistant et revendicateur de l'histoire et des racines de Rome. Et c'est désormais à travers une sculpture passée par le filtre esthétique de l'Orient romain, encore profondément marqué par le style hellénistique du II^e siècle avant J.-C., que ces riches propriétaires affichent leurs valeurs, à Rome, dans le Sud-Ouest des Gaules ou encore la péninsule Ibérique¹³. Les ateliers ont donc, jusque dans les villae de ces provinces, abondamment alimenté l'Empire en marbres et figures. Simplification des formes, tendance à une légère abstraction des visages et des corps symbolisent les choix de cette période durant laquelle des revendications religieuses opposées s'accommodent d'une même esthétique dont le fondement demeure encore, indéniablement, d'ascendance hellénique. La frontalité et la faible épaisseur des figures renvoient de toute évidence à des pratiques d'atelier qui surent s'adapter à de nouveaux modes d'exposition. Ainsi, niches et alcôves se prêtaient-elles parfaitement à ces moyens et petits formats, fortement en vogue durant l'Antiquité tardive (IV^e et V^e siècles).

Véritables sémaphores d'une culture gréco-romaine ancestrale bousculée par l'instabilité économique et les crises spirituelles, ces dieux et déesses répondaient également à la soif d'ostentation des élites. Cependant, tous ne sont pas des productions tardives. Produites durant le II^e siècle, certaines statuettes ont pu faire partie de la décoration sculptée du Haut-Empire comme avoir été rassemblées dans le cadre d'une restructuration architecturale tardive. Certaines représentations deviennent alors de véritables poncifs dans le cadre de l'organisation du décor des villas et se retrouvent, quasiment à l'identique, sur plusieurs sites : on distinguera notamment, malgré des différences de format, un même Esculape et une même Hygie à Chiragan comme dans la villa maritime d'Els Munts (Altafulla, Catalogne). Dans cette dernière demeure, ces statuettes, datées de l'époque antonine, auraient été ré-intégrées à un nouveau programme mis en place lors de la restructuration de la villa au IV^e siècle¹⁴.

¹¹ Espérandieu, Emile, *Recueil général des bas-reliefs, statues et bustes de la Gaule romaine, II, Aquitaine*, 1908, p. 221, n° 1244; Stirling, Lea M., « Divinities and heroes in the age of Ausonius: a late-antique villa and sculptural collection at Saint-Georges-De-Montagne (Gironde) », *Revue Archéologique*, 1, 1996, pp. 103-143, p. 104-111, fig. 2 ; L.M. Stirling, *The Learned Collector : Mythological Statuettes and Classical Taste in Late Antique Gaul*, Ann Arbor, 2005, p. 30-34, Fig. 7 ; Giroire Cécile ; Martin Szweczyk, (dir.), *Rome : la cité et l'empire*, cat. Expo, Musée du Louvre-Lens, 2022, p. 364, cat. 265.

¹² Stirling, *op. cit.*, p. 30-31, Fig. 4 ; Anne Ziéglé, « Diane », dans L. Barthet ; C. Jacquet (dir.), *Wisigoths, rois de Toulouse*, cat. Expo, Musée Saint-Raymond, 2020, p. 176-177.

¹³ J. Beltrán Fortes, « La función de la escultura en los programas decorativos de las villae romanas », *El Efebo de Antequera*, Antequera, 2011, p. 1427

¹⁴ J. A. Remolà Vallverdú (dir.), *Vil·la Romana dels Munts* (Tarraco), Tarragone, 2022, p. 36, 214, 475 et 481-483.

2- PETITE ET MOYENNE STATUAIRE SUR LA GARONNE

LA PLUS grande concentration de marbres jamais extraite des décombres d'une villa sur l'ensemble des Gaules, s'inscrit sur un temps long, compris entre le I^{er} et le IV^e siècle. Cette fourchette chronologique peut sans doute être étendue au siècle suivant. Comme dans la partie helléno-phonie de l'Empire et en Afrique, la commercialisation de statuettes mythologiques se perpétua longtemps. Les formats étaient adaptés aux *atria* ou aux salles thermales et ces figures venaient compléter le cortège des dieux, des héros et des nymphes qui composaient les collections des générations passées. Abaisser la datation de toute une frange de la statuaire qui dépendrait d'un même « cercle artistique » (le « *Kunstkreis* » de Marianne Bergmann) renforce ainsi l'image de vitalité des grands domaines aristocratiques durant l'Antiquité tardive¹⁵. À Chiragan notamment, ce dynamisme fut également confirmé par les fouilles de Léon Joulin qui permirent de comptabiliser au moins 58 monnaies du IV^e siècle, période la mieux représentée sur le site de la villa même comme dans son environnement immédiat¹⁶.

Parmi les centaines de fragments découverts à Chiragan, des groupes thématiques se distinguent. Ils ne dérogent pas aux thèmes qui sont généralement privilégiés dans les villae du monde romain, tant en sculpture que dans le domaine de la mosaïque : Dionysos et son cortège de figures ou encore Vénus et sa puissance érotique, sexuelle et fécondante.

Parmi les œuvres de type dionysiaque, on remarque notamment une figure (fig. 2) nue contre un arbre (inv. Ra 161)¹⁷. La statuette est acéphale. Les images des demi-dieux rustiques, satyres et silènes, intimement liés à l'environnement bacchique, sont communes dans le décor des villas où elles peuplent les mosaïques et les peintures, agrémentent les services à vin, apparaissent sous la lumière vacillante sur les médaillons des lampes, surgissent sous forme de statuettes au détour d'un massif ou d'un couloir. Les longues oreilles pointues du satyre, ses cornes, sa queue et ses pattes de chèvre se font l'écho de l'animalité lubrique et de la marginalité d'une créature qui échappe à toutes les normes établies dans le cadre de l'espace civil. Verseurs de vin, parfois ivres et endormis, les satyres dansent aussi au son des instruments, tel le *sca-bellum*, instrument-chaussure qui, à l'image des



Fig. 2 – Figure nue contre un arbre, villa de Chiragan
H. 25,4 cm (inv. Ra 161)
(Daniel Martin – MSR)

¹⁵ M. Bergmann, *Chiragan, Aphrodisias, Konstantinopel : zur mythologischen Skulptur der Spätantike (Palilia)*, Wiesbaden, 1999, p. 13.

¹⁶ V. Geneviève, « Les monnaies des établissements gallo-romains de la plaine de Martres-Tolosane. 2 : Les monnaies des sites de Chiragan, Bordier, Sana, Coulieu, Saint-Cizy et du Tuc-de-Mourlan », *Mémoires de la Société archéologique du Midi de la France*, LXVIII, 2008, p. 95-140, en partie. p. 98-99.

¹⁷ Campagne de fouilles de Léon Joulin, 1897-1899. H. 25,4 ; l. 10,2 ; P. 9. Joulin, 1901, Pl. XIII, fig. n° 185 E.

autres instruments à percussion, est régulièrement associé au thiasse et aux chorégraphies dionysiaques¹⁸.

Ont ici disparu la tête, les deux bras, jusqu'au niveau des biceps, la jambe gauche, dont seule subsiste la partie haute de la cuisse et le pied droit. Sur le flanc gauche du corps, au niveau des hanches, persiste le fragment d'un tenon, probablement en lien, à l'origine, avec le bras gauche abaissé. Le torse brisé conserve des indices révélateurs d'une dynamique en tension, d'un mouvement suspendu. Mouvement et posture suggèrent une composition comprenant d'autres figures : un Dionysos juvénile, une ménade en transe ou encore une panthère dressée, en écho aux traditionnels cortèges du dieu du vin et du théâtre.

Toute fragmentaire qu'elle soit, cette figure témoigne d'un savoir-faire raffiné, au service d'une iconographie dionysiaque qui, nous l'avons dit, demeure propre à l'habitat de prestige. La sinuosité des lignes, la pondération subtile du corps, le raffinement des volumes ne sont pas sans évoquer la statuaire du second classicisme grec, à l'image des modèles attribués à Praxitèle ou à Lysippe, revisités par les ateliers romains. Parmi les plus célèbres sculptures de satyres et de figures dionysiaques avec lesquelles ce fragment pourrait connaître quelques rapports plus ou moins déterminants, peuvent être retenus le *Satyre dansant* de la Galerie Borghèse, à Rome, pour la dynamique corporelle affichée¹⁹, voire également les groupes sculptés représentant *Pan et Daphnis*, dont celui du Musée Archéologique de Naples²⁰



Fig. 3 – Pan et Daphnis, Musée Archéologique de Naples
H. 158 cm (inv. 6329)
(virtusincertus/WikimediaCommons CCBY)

(fig. 3). Ces comparaisons nous permettent, quelles que soient les différences de leurs attitudes, d'associer notre fragment à une même thématique, celle du satyre engagé dans une danse ou un jeu.

En outre, par ses proportions et son traitement, l'œuvre découverte à Martres-Tolosane présente plusieurs éléments qui paraissent significatifs des sculpteurs qui, formés à la tradition orientale, ont multiplié les petites statues. Adaptées aux espaces privés de la villa, celles-ci reprennent en version réduite de célèbres sculptures, réadaptées en fonction des goûts d'une clientèle à la recherche de ces « rééditions ». C'est par conséquent à une véritable histoire des formes que se prêtaient ces séries de petits marbres, qui constituaient de véritables collections des chefs-d'œuvre du passé. La statuette de Chiragan ne déroge pas aux caractéristiques stylistiques de ces séries : jeu sur les masses, équilibre des corps et dynamisme des figures.

D'un point de vue technique, il paraît envisageable de rapprocher cette œuvre de quelques sculptures produites par les ateliers de l'Orient romain, et plus spécifiquement d'Asie Mineure.

¹⁸ A. Bélis, « KPOYTHIEZAI, Scabellum », dans *Bulletin de correspondance hellénique*, Vol. 112, 1988. p. 324, fig. 1-2.

¹⁹ LIMC (*Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*) VI, I, 1992, p. 368, n° 4. Dancing Satyr - Roman art (collezionegalleriaborghese.it).

²⁰ Inv. 6329.

La qualité du marbre, le poli de surface et la répartition des tracés de ciseau rappellent ainsi certaines figures issues du site d'Aphrodisias, ou encore certaines pièces sculptées retrouvées dans des contextes similaires, en particulier dans de riches demeures d'Anatolie et de Syrie. Le polissage final, notamment, est réservé à la face avant, l'arrière demeurant brut ou sommairement travaillé. Satyres d'Aphrodisias de la période médio-impériale, sculptures d'Antioche et Apamée et quelques exemplaires de type dionysiaque mis au jour à Sagalassos pourraient représenter des parallèles probants²¹.

Sur le même thème, une *Tête de jeune satyre*, étonnamment nommée dans les inventaires « Portrait de jeune garçon » (inv. Ra 132) présente les conventionnelles oreilles pointues de capridé et une chevelure en bataille (fig. 4)²². La disproportion entre le bas de la figure et le crâne, qu'Henri Rachou, ancien conservateur du musée jugeait « choquante », appartient bien, pourtant à la typologie singulière de ce type de créature.

À l'image d'une autre, visible dans l'exposition permanente (inv. Ra 131) (fig. 5), la tête engage une franche rotation vers la gauche, le sculpteur soulignant ce pivotement en décrivant la tension du muscle sterno-cléido-mastoïdien dans la partie droite du cou. La chevelure est traitée en grande masse de mèches, relativement grossières, en particulier à l'arrière du crâne, même si plus délicatement retranscrites au niveau de la frange frontale et au-dessus de l'oreille droite. À l'arrière de l'oreille droite, le



Fig. 4 – *Tête de jeune satyre*, villa de Chiragan
H. 16,10 cm (inv. Ra 132)
(Daniel Martin – MSR)



Fig. 5 – *Tête de satyre*, villa de Chiragan
H. 19,5 cm (inv. Ra 131)
(Daniel Martin – MSR)

²¹ L.M. Stirling, *The Learned Collector: Mythological Statuettes and Classical Taste in Late Antique Gaul*, Ann Arbor, 2005, p. 117-129 ; Simon P. Ellis, « Power, Architecture, and Decor : How the Late Roman Aristocrat Appeared to His Guests », p. 117-130, dans Elaine K. Gazda (dir.), *Roman Art in the Private Sphere : New Perspectives on the Architecture and Decor of the Domus, Villa, and Insula*, 2^e édition, University of Michigan, 2010 ; Jacobs, « Old Habits Die Hard. A Group of Mythological Statuettes from Sagalassos and the Afterlife of Sculpture in Asia Minor », dans T. Kristensen – L. Stirling (dir.), *The Afterlife of Roman Sculpture. Late Antique Reception and Response*, p. 93-117, University of Michigan Press, 2016.

²² Campagne de fouilles de Léon Joulin, 1897-1899. H. 16,2 ; P. 14,0. Joulin, 1901, n° 168 E ; Espérandieu, *Recueil général des bas-reliefs de la Gaule romaine*, II, Paris, 1908, p. 56, n° 939.

sculpteur a nettement dégagé au ciseau et à la pointe un groupe de touffes de cheveux qui se détache du cou. Au-dessus de l'arête du nez, le muscle procerus fait saillie, en raison des sourcils froncés qui donnent au visage un air menaçant.

Si la hauteur de cette tête autorise à envisager un corps d'environ 1,20 mètre (sans prendre en considération les écarts de proportions tolérés pour une telle créature, qui ressort du domaine de la monstruosité), la sculpture originelle était donc de moyen format. Typologiquement, elle entre dans le corpus des têtes de satyres répertoriées, dont un certain nombre dériveraient probablement d'un original grec du I^{er} siècle avant J.-C.²³

D'un format proche, une tête, indéniablement d'enfant cette fois, est également d'une belle qualité (inv. Ra 133) (fig. 6)²⁴. Il est probable que l'âge du garçonnet représenté n'excède pas les deux ans. La chevelure se distingue par des mèches épaisses et particulièrement longues. Une importante excroissance capillaire, à l'avant du crâne, vient s'achever en ondulation souple sur le front, dans l'axe de l'arête du nez. Sur le côté droit, l'apparente subdivision en deux rangs superposés de ces mèches en virgules n'est due qu'à l'altération du marbre à mi-parcours ; il s'agit bien, au contraire, d'un seul ensemble de cheveux qui serpente, depuis le vertex jusqu'au dessus de l'oreille et s'achève en forme de crochet au centre de la tempe. Sur le côté gauche, ce sont trois groupes de mèches, sinueuses et tout

aussi épaisses, qui forment des virgules, dirigées vers le visage. Ces méandres se retrouvent partout ailleurs dans la coiffure mais très grossièrement à l'arrière ou, en particulier au niveau de l'occiput, les mèches ne sont qu'à peine dégrossies.

Le visage montre un petit menton de forme aiguë, des joues potelées, une petite bouche aux lèvres charnues. Ces dernières ont été subtilement séparées par un canal de trépan et remontent aux commissures ; le garçonnet esquisse ainsi un très léger sourire qui renforce la fraîcheur de ses traits mais, surtout, apporte une poésie certaine à ce visage de l'enfance marqué par une certaine rêverie mélancolique.

Le creusement des pupilles ne montre pas les deux trous de forage qui, côte à côte, pouvaient former, aux alentours de 200 après J.-C., et par la suite, un aspect réniforme ou, si l'on préfère, en haricot. Les yeux sont ici caractérisés par des cupules, ou creusements circulaires, qui pouvaient recevoir iris et pupille en verre ou en pierre. Ces creusements diffèrent considérablement de tous les autres portraits assurés de la villa. Si l'on



Fig. 6 – Tête de jeune garçon, villa de Chiragan
H. 15 cm (inv. Ra 133)
(Daniel Martin – MSR)

²³ Comme pour la tête Ra 131, déjà citée, provenant également de Chiragan, d'autres exemplaires peuvent être évoqués : au Princeton University Art Museum, inv. Y1985-41 : B. S. Ridgway *et alii*, *Greek Sculpture in the Art Museum, Princeton University : Greek originals, Roman copies and variants*, Princeton University, 1994, p. 82-85, n° 26 ; ou encore au Rhode Island School of Design Museum de Providence, la *Tête de satyre saisie par les cheveux*, 26.165 <https://risdmuseum.org/art-design/collection/head-satyr-grasped-hair-26165>.

²⁴ Campagne de fouilles de Léon Joulin, 1897-1899. H. 15 ; P. 11,5. Joulin, 1901, Pl. XI, n° 154 E ; Espérandieu, 1908, p. 47, n° 920.

prend en considération l'angle aigu qui dessine l'arcade sourcilière associé à la manière de concevoir la chevelure en très grosses mèches, c'est vers la partie orientale de la Méditerranée qu'il faudrait davantage rechercher des modèles.

L'enquête ne semble cependant pas si simple. Car si Léon Joulin a vu dans cet exemplaire une tête de Bacchus enfant, c'est effectivement la statuaire idéale qui a pu ici guider le sculpteur. Nous pencherons, de notre côté, pour une ré-interprétation de certaines têtes d'Éros qui ont pu, en l'occurrence, servir d'inspiration. En témoignent le fort pivotement de la tête, l'inclinaison prononcée vers la droite et peut-être, également, le rappel de la coiffure au toupet du fils d'Aphrodite à travers le jeu capillaire qui, sur le crâne de cet enfant, forme une sorte de crête. En outre, la douce expression qui paraît émaner de ce visage semble faire écho à la mélancolie que les sculpteurs ont parfois accordée à certaines représentations du dieu.

3- ACCUMULATION ET MINIATURISATION DANS LA VILLA

LA VILLA de Chiragan surprend par la quantité de petits formats qui sont autant de rappel d'œuvres insignes dont la notoriété était ancrée depuis des générations. La *Kopienkritik*, ou étude des répliques, a traité des nombreuses reprises et dérivés des époques hellénistique et romaine²⁵. L'époque antonine, comme encore le III^e siècle, connurent ainsi des répétitions (*Wiederholungen*) plus ou moins libres de modèles célèbres²⁶. Cependant, en raison de quelques modifications sensibles, les variantes romaines brouillent quelque peu la vision de ce que dut être, réellement, l'original grec. Tel le rappel d'une statuaire d'origine grecque revisitée par le filtre de la romanité, la villa devenue véritable palais, accueille certains de ces dérivés, à échelle réduite. On peut notamment citer le *Vieux pêcheur*, en marbre noir de Göktepe, réplique d'un prototype hellénistique. Une version en marbre blanc, issu des mêmes carrières, fut découverte à Aphrodisias qui semble bien représenter l'un des foyers de diffusion de toute une série d'*opera nobilia*.

Plus rare encore est un haut-relief, amputé, qui montre les pieds et la partie inférieure des jambes d'un personnage accompagné d'un autre, bien plus petit, à sa droite, vêtu et coiffé à l'orientale (inv. Ra 33) (fig. 7). En raison du bonnet courbe (*pileus*) qui la coiffe, et ce qui fut interprété comme une baguette entre ses mains, la seconde figure fut, jusqu'à aujourd'hui, successivement interprétée comme une représentation de Mithra, d'un dadophore ou encore d'Attis portant la houlette. Cette interprétation me paraît erronée et c'est la personnification d'une province orientale qui doit être ici privilégiée. Les pieds dénudés de l'empereur auquel elle était symboliquement liée renvoient à un contexte sacré et triomphal. Dans la statuaire impériale monumentale, Trajan avec captifs, à Pergé (Pamphylie)²⁷, le même empereur, encore une fois associé



Fig. 7 – Empereur et province orientale enchaînée, villa de Chiragan – H. 42 cm (inv. Ra 33)
(Daniel Martin – MSR)

²⁵ Voir notamment Moreno 1995, p. 242-250 et 352-361.

²⁶ Colzani 2020, p. 73, n. 12 ; Capus P., « Hercule au repos », dans *Les sculptures de la villa romaine de Chiragan*, Toulouse, 2019, en ligne : https://villachiragan.saintraymond.toulouse.fr/ark:/87276/a_ra_115.

²⁷ B. Akçay-Güven, « A reworked group of emperor statues from the theatre of Pergé », dans M. Aurenhammer (dir.), *Sculpture in Roman Asia Minor*, Actes du colloque international de Selçuk, 1er-3 octobre 2013, Vienne, 2018, p. 365-376, p. 375, fig. 3.

à un captif mais agenouillé, du temple d'Auguste à Pula, témoignent de cette iconographie dont la portée politique était chère au commanditaire. Seule une inscription permettrait ici d'identifier le règne auquel fait ici référence ce relief de type triomphal. Cette image miniaturisée faisait-elle référence à un règne du passé ? Était-elle la transcription de l'image des valeurs d'*auctoritas* et de *maiestas* de Rome, renouvelées par Constantin ? L'hypothèse de la présence dans la villa de hauts personnages, en lien direct avec le pouvoir, que paraît bien confirmer l'exceptionnelle série des portraits jusqu'à une époque tardive, semble pouvoir être retenue à défaut de sources tangibles.

Ce haut-relief repose sur une base qui forme en façade une accolade. Les supports moulurés ne sont pas exceptionnels à Chiragan dans la petite et moyenne statuaire. Dans le monde romain, les bases profilées sont parfois associées à de grandes statues ; elles apparaissent, semble-t-il, à l'époque d'Hadrien²⁸. De leur côté, les bases curvilinéaires formées d'un cavet encadré par deux bandeaux ne naissent pas, semble-t-il avant la période sévérienne. Elles se retrouvent à Cyrène²⁹ comme à Saint-Georges-de-Montagne et déterminent un trait de style des ateliers orientaux.

D'autres inspirations et d'autres thèmes ponctuent le catalogue des statuettes et des fragments découverts à Chiragan. On citera notamment le *Symplegma* (« étreinte ») d'Hermaphrodite et d'un satyre, scène tourbillonnante, variante d'un groupe connu par l'exemplaire de la villa impériale de Tivoli, celui de Dresde (Skulpturensammlung, Staatliche Kunstsammlungen) ou encore la version d'Oplontis, découverte en bordure du grand bassin de nage de cette villa campanienne (fig. 8). Si chacun de ces groupes atteint une hauteur d'environ un mètre, la statuette de Chiragan n'excède pas les 20 centimètres.

Il semble aujourd'hui évident que l'acquisition et l'exposition de tels groupes ou statuettes isolées répondaient, dans les opulentes demeures de l'élite de ces provinces comme ailleurs, à un besoin d'ostentation culturelle qui allait au-delà de l'accumulation des biens matériels. Car, en vérité, ces programmes marmoréens semblent bien faire écho aux compilations et autres abrégés littéraires de la culture classique auxquels se référaient les *domini*, au sein de demeures où la civilisation hellénistique réapparaissait jusque dans le décor coloré. On connaît bien, en l'occurrence, le rôle de la mosaïque qui servit à afficher les références érudites choisies par le



Fig. 8 – *Hermaphrodite et satyre* de la villa dite de Poppée à Oplontis (Torre Annunziata), Musée Archéologique de Naples (inv. 72800) (Afrodita_nz/WikimediaCommons CCBY)

²⁸ F. Muthmann, *Statuenstützen und dekoratives Beiwerk an griechischen und römischen Bildwerken*, Heidelberg, 1951 ; A. Filges, « Marmorstatuetten aus Kleinasien, Zu Ikonographie, Funktion und Produktion antoninischer, severischer und späterer Idealplastik », dans *Istanbuler Mitteilungen*, vol. 49, 1999, p. 401-402

²⁹ *LIMC* II, 2, 161, fig. 69.

propriétaire à l'attention de ses convives. À titre d'exemple, nous citerons le grand tapis de tesselles tardo-antique du grand balnéaire de la villa de Saint-Rustice (Haute-Garonne), à l'effigie d'*Oceanus*, qui comporte les noms, en caractères grecs, des différentes figures composant le thiasos du dieu marin. En Espagne, c'est un spectaculaire ensemble de thèmes mythologiques et de références théâtrales qui se déploie dans les espaces de réception de la villa de La Noheda (Villar de Domingo Garcia, Cuenca)³⁰. Dans cette même villa, une importante série de sculptures fragmentaires en marbre fut récemment mise au jour. Ces œuvres répondent, comme en écho, par leur style et leur qualité, aux productions présentes dans les grandes villas tardo-antiques précédemment citées, de la Bétique au Sud-Ouest des Gaules dont Chiragan.

Nous l'avons dit, tout un pan de la statuaire idéale découvert dans des contextes privés, de la Cyrénaïque au Sud-Ouest des Gaules, a été, ces vingt dernières années, bien caractérisé. De petit et de moyen format, ces productions ont été conçues dans des ateliers qui répercutent encore très tard, jusqu'au V^e siècle, l'emphase et la sophistication de la sculpture grecque à partir d'un matériau finement poli dont témoignent encore de nombreux exemplaires. Si ces sculpteurs ont été dits orientaux, les lieux de production de ces figures sont inconnus. Les artisans sont quoi qu'il en soit fort aguerris et leur ciseau trahit la prégnance de l'esthétique hellénistique adaptée à l'échelle de produits aisément transportables et commercialisables. Plusieurs raisons ont pu être invoquées afin d'expliquer le dynamisme des importations et acquisitions de ces statuettes. L'activité de l'atelier de sculpteur, fouillé à Aphrodisias entre 1965 et 1970, semble s'être interrompue vers 400 après J.-C. Afin d'expliquer cet arrêt, Kenan Erim prit pour prétexte un tremblement de terre, dans les années 360. De son côté, Julie Van Voorhis privilégie un changement de contexte social et économique ainsi qu'un intérêt dominant accordé à la construction et non plus au décor³¹.

Mais la fermeture de l'atelier d'Aphrodisias – n'y en aurait-il eu qu'un seul – ne signe pas nécessairement un arrêt brutal de la circulation de statuettes. Nous avons déjà évoqué les écueils à affronter dans le cadre de toute tentative de datation de ces productions. En l'occurrence, une grande quantité de ces dernières pourrait parfaitement avoir été créée durant les deux siècles précédant la fermeture de l'atelier d'Aphrodisias. Leur ré-utilisation est par conséquent fortement envisageable, en particulier dans le cadre des compilations érudites qui semblent avoir privilégié les élites conservatrices dont les villas représentent alors les derniers refuges de l'érudition classique³².

³⁰ P. Capus, « La statuaire mythologique et sa survivance », dans *Wisigoths, Rois de Toulouse*, catalogue d'exposition, Musée Saint-Raymond, musée d'Archéologie de Toulouse, 27 février-27 décembre 2020, p. 169-172 ; J. M. Álvarez Martínez, « La influencia Africana en el mosaico Hispanorromano : algunas consideraciones » dans *Anas*, 10, 1997, p. 39-50 ; E. Morvillez, « La salle à absides de la villa de Saint-Rustice (Haute-Garonne) et son décor marin », dans *Mémoires de la Société Archéologique du Midi de la France*, LVII, 1997, p. 11-34 ; P. Capus, « Retour sur les mosaïques de Saint-Rustice et sur une belle tête idéale de Pompignan (Tarn-et-Garonne) » dans *Le Jardin des Antiques*, 2018, p. 25-36 ; Valero Tévar, M. A., 2014 : « El triclinium de la villa tardoantigua de Noheda: edificación y ornamentación », dans *La Villa Restaurata e i Nuovi Studi sull'Edilizia Residenziale Tardoantica*, Piazza Armerina 7-10 de Novembre 2012, 245-278 ; A. Antolín Abad, C. Blázquez, « La villa romana de Noheda (Villar de Domingo García, Cuenca): ¿retiro y recogimiento de un general? », dans *Santuola, revista del Instituto de Prehistoria y Arqueología "Santuola"*, XXIV-XXV, 2019-2020, p. 233-247.

³¹ Julie Van Voorhis, *Aphrodisias X, The Sculptor's Workshop*, 2018, p. 22-23. Pour le tremblement de terre, voir Erim, *Aphrodisias* 34-35.

³² F. Baratte, « Culture et images dans le domaine privé à la fin de l'Antiquité : du rêve à la réalité ? », *Antiquité Tardive, Revue Internationale d'Histoire et d'Archéologie (IV^e-VII^e siècle)*, 9, 2001, p. 273-283.

II- ATELIERS ITINÉRANTS ET MARBRES LOCAUX

1- LE MARBRE PYRÉNÉEN

ALEXANDRE Du Mège, Abel Ferré ou encore Léon Joulin, tous avaient noté, au fur et à mesure de leurs excavations, la forte présence du marbre des Pyrénées à Chiragan. Des caractéristiques communes, d'un point de vue stylistique, unissent ces œuvres taillées dans le matériau local : cycle des Travaux d'Hercule, bustes des divinités sur médaillons, masques de théâtre, bachiques et des saisons, assemblée des philosophes avec représentation de Socrate et un grand *Sarapis*³³. Ce dernier ensemble d'œuvres se détache sur de grandes plaques pourvues de cadres, larges d'environ une dizaine de centimètres, dont le profil est toujours le même : un bandeau plat auquel se rattache une doucine. Matériau, technique et style, sans donc oublier un même type d'encadrement, tous ces caractères communs prouvent l'intervention d'un même atelier.

Reliefs et rondes-bosses exécutés dans ce marbre n'emportèrent par toujours l'adhésion des fouilleurs, loin s'en faut ; là où nous distinguons aujourd'hui toute la vitalité de sculpteurs compétents et prompts à restituer un style caractéristique des ateliers orientaux, les érudits du XIX^e siècle virent majoritairement maladresses et productions « barbares ».

Cependant, le martrais Abel Ferré, faisant preuve d'un jugement aiguisé, écrivait en 1891 au professeur toulousain Albert Lebègue : « [ces œuvres] ne ressemblent ni à des répliques du grec ou du romain, ni aux produits de l'art gallo-romain un peu barbare si connu dans nos musées... cette série de Martres tranche fortement sur tout ce qui était bien connu jusqu'ici... On pensera, comme mes prédécesseurs et moi-même autrefois, que la première série est venue d'Italie en droite ligne, et que la seconde seule est l'œuvre de notre région »³⁴.

2- L'ITINÉRANCE DES ATELIERS DE SCULPTEURS, DE BÉTIQUE EN AQUITAINE

LES PRODUCTIONS attribuables aux sculpteurs venus de la partie opposée de l'Empire et dont le savoir-faire et la maîtrise des marbres durent asseoir la notoriété dès le Haut-Empire, se remarquent en Occident, dans quelques rares cas. Des sculpteurs mobiles, itinérants, furent, ainsi, appelés sur les bords de la Garonne, jusque tard durant l'Antiquité, afin de concevoir des œuvres de grand format. À cette fin, la ressource principale de leur activité reposait sur les carrières locales.³⁵ Du côté de la péninsule Ibérique, une même configuration semble se dessiner à Mérida, antique *Augusta Emerita*. Dans cette capitale de la province de Lusitanie, des ateliers orientaux ont apparemment œuvré, aux I^{er} et II^e siècles, au théâtre comme sur le forum. Les marbres locaux à partir desquels ils exécutèrent des statues de grand format furent extraits des carrières d'Estremoz (aujourd'hui au Portugal,

³³ Bergmann 1999, 32-34.

³⁴ A. Ferré, *Rapport sur les fouilles de Martres-Tolosane (1890-1891)*, Bibliothèque universitaire de l'Arsenal, Toulouse, MS 129 f. 76.51 et 76.52.

³⁵ Bergmann 1999, p. 35-40.

Alentejo) et de l'Almadén de la Plata (province romaine de Bétique). Ces derniers étaient exploités au moins depuis la fin de l'époque augustéenne³⁶. Afin d'expliquer l'activité de ces ateliers d'origine orientale en Lusitanie, on a émis l'hypothèse que des liens aient pu exister, durant ces deux siècles, avec les sculpteurs alors présents à Lepcis Magna, en Tripolitaine³⁷.

Non plus exécutés dans des marbres de Göktepe, pour des raisons pratiques qui s'entendent bien, mais dans des marbres locaux, ces statues et reliefs trahissent cependant toujours une manière typique des ateliers d'Aphrodisias. Des deux côtés des Pyrénées, des analogies formelles, tout en évitant d'être trop répétitives et invariablement identiques, s'expriment à travers des techniques de taille, de polissage comme aussi dans la conformation des boucles et des barbes, par la simplification et la schématisation des physionomies ou encore la sèche géométrisation des arcades sourcilières. Ainsi Pilar Lapuente le remarquait-elle : par sa situation géographique, dans les terres et sans liaison directe possible avec la façade atlantique, la capitale de la province romaine de Lusitanie a probablement stimulé l'exploitation des marbres de haute qualité provenant de l'anticlinal d'Estremoz (actuel Alentejo, Portugal), distant d'une centaine de kilomètres. Cette proximité a pu réduire le commerce de marbres importés³⁸.

Concernant les marbres de Göktepe, le sujet a précédemment été évoqué, ils furent utilisés à Rome à partir du II^e siècle. En péninsule ibérique, c'est dans la province de Bétique et le sud-est que la petite et moyenne statuaire, conçue à partir de ce marbre, a été très majoritairement mise au jour. Ce constat posé, une telle floraison d'œuvres à destination des villae de Bétique ou du centre de l'Espagne, durant l'Antiquité tardive, permet de poser la question de la présence sur place des ateliers.

Si l'appel à des sculpteurs s'approvisionnant dans les carrières locales et répétant les formes grecques à la mode des ateliers d'Aphrodisias est admis pour les grands formats, on se posera la question des lieux de création pour la statuaire idéale en marbre de Göktepe. Son mode d'acquisition sur le marché des importations paraît, certes, généralement établi ; néanmoins l'éventualité d'une itinérance des artistes ne peut être radicalement écartée. Venus par bateau, depuis l'Italie ou bien d'Afrique, ces sculpteurs auraient, si tel était le cas, voyagé avec des blocs de marbres orientaux dont les dimensions seraient à la mesure des images qui devaient en être dégagées. En Espagne, le port de Carthagène pourrait parfaitement représenter le point d'approvisionnement et de passage du matériau et des sculpteurs vers l'intérieur de la péninsule et la riche clientèle, propriétaire des demeures rénovées et décorées durant l'Antiquité tardive. Directement relié à l'Afrique et à l'Orient, ce port connaît un renouveau au IV^e siècle et demeure encore une place commerciale névralgique au siècle suivant³⁹.

³⁶ P. Lapuente, T. Nogales Basarrate, H. Royo, M. Brilli, « White marble sculptures from the National Museum of Roman Art (Mérida, Spain): sources of local and imported marbles », *European Journal of Mineralogy*, 26, 2014, p. 334-335 ; voir aussi A. Álvarez, A. Domènech, P. Lapuente, À Pitarch, H. Royo, *Marbles and stones of Hispania*, catalogue d'exposition, ICAC, 8-13 Juin 2009, Tarragone, 2009 ; O. Rodríguez, J. Beltrán, P. Lopez, E. Ontiveros, R. Taylor, « The quarries of Almadén de la Plata (Seville, Spain): new data from the recent archaeological interventions », *ASMOSIA IX Interdisciplinary Studies on Ancient Stone Conference*, p. 645, Tarragone, 2009 ; T. Nogales Basarrate et J. Beltrán Fortes (dir.), *Marmora Hispana : explotación y uso de los materiales pétreos en la Hispania Romana*, Rome, 2009.

³⁷ M. Floriani Squarciapino, « Cultura artistica di Mérida romana », *Homenaje a Sáenz de Buruaga*, Madrid, 1982, p. 33-52.

³⁸ Lapuente 2014, p. 335.

³⁹ D. Felipe Cerezo Andreo, *Los puertos antiguos de Cartagena. Geoarqueología, Arqueología Portuaria y Paisaje Marítimo. Un estudio desde la Arqueología Náutica*, mémoire de thèse, Université des Lettres de Murcia, 2016, p. 744-746 <https://www.ancientportsantiques.com/wp-content/uploads/Documents/PLACES/Spain-Portugal/Cartagena-Cerezo2016.pdf>

Quoi qu'il en soit, et en maintenant l'hypothèse de l'importation de ces sculptures depuis des lieux d'approvisionnement qui demeurent inconnus, les voies commerciales en activité se maintiennent encore nombreuses durant l'Antiquité tardive. Outre les ports méditerranéens et le rôle potentiel de Narbonne, dont la longévité de l'activité économique est désormais prouvée par les récentes investigations, il faut indéniablement compter également sur les routes trans-pyrénéennes. Parmi ces passages, Robert Sablayrolles soulignait le probable rôle du moins connu d'entre eux, reliant *Llerda* (Lérida/Lleida) à Saint-Bertrand-de-Comminges. Il devait incarner, en toute logique, une voie particulièrement empruntée entre péninsule intérieure et vallée de la Garonne⁴⁰. Est-ce à dire que les sculpteurs itinérants venus concevoir, à Chiragan comme à Mérida, dans des marbres locaux, de grands formats – sculptures autonomes ou reliefs – auraient emprunté ces itinéraires ? Il est toutefois impossible d'émettre une quelconque hypothèse sur les liens éventuels qui auraient pu unir les sculpteurs à l'origine des travaux d'Hercule et des médaillons des dieux, aux auteurs de ces innombrables petits formats, exécutés dans des marbres de Göktepe probablement cent à cent cinquante ans auparavant. Tous furent assurément les derniers épigones d'une esthétique hellénistique d'essence orientale.



Fig. 9 – Médaillon avec dieu et sa barbe,
dite de provenance inconnue mais rapprochée de ce buste en juillet 2025,
marbre de Saint-Béat – D. 82 cm (inv. Ra 34 a et 2000.139.1)

⁴⁰ R. Sablayrolles, « Une cité antique entre montagne et plaine, riche de son terroir et de son pouvoir », dans R. Sablayrolles et A. Beyrie (dir.), *Le Comminges (Haute-Garonne) 31/2, Carte archéologique de la Gaule*, Paris, 2006, p. 415-419.