

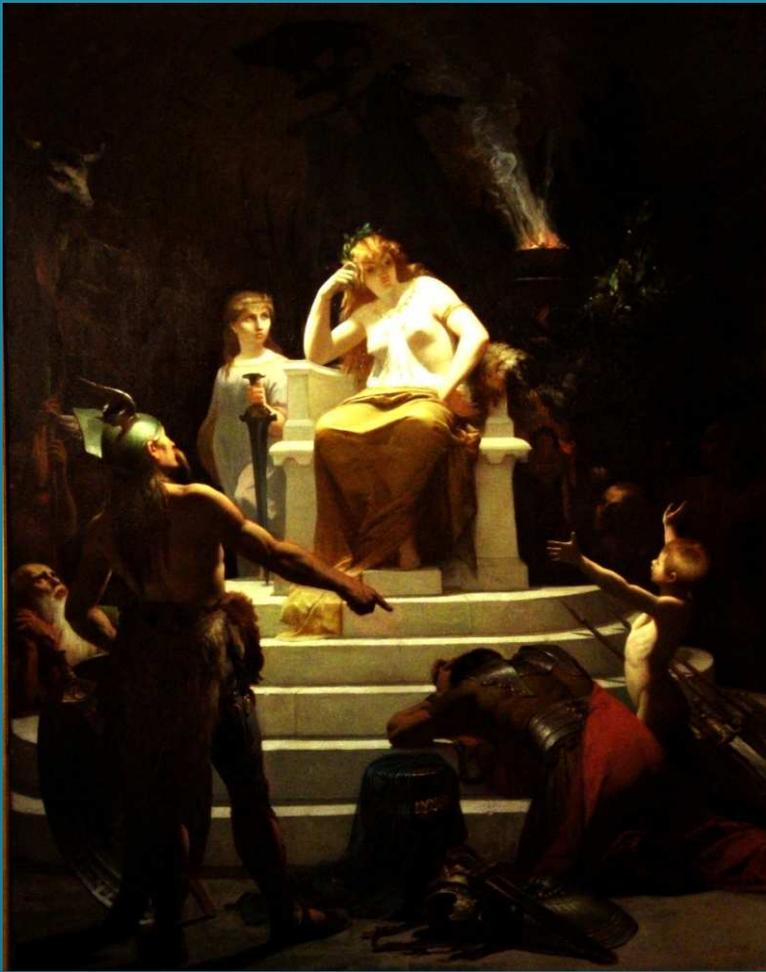


Les Gaulois dans

la peinture du 19^e siècle

à travers les collections
du musée Mandet





«Le tribunal de Velléda»

Alphonse Cornet

Huile sur toile (1879)

H : 1,66 m - L : 1,28 m

Exposée au Salon de 1879

Don au musée en 1879

«La Prise du Temple de Delphes par les Gaulois»

Alphonse Cornet

Huile sur toile (1885)

H : 2,80 m - L : 1,85 m

Exposée au Salon de 1885

Achetée par le musée en 1885



A la fin du XVIII^e siècle, l'Antiquité classique suscite une certaine lassitude. Les peintres puisent alors leur inspiration dans la mythologie nordique et on assiste au renouveau européen des cultures autochtones. **La France** n'échappe pas à cette tendance et **redécouvre son Histoire, notamment la période médiévale mais aussi ses origines celtes**. Elle exprime ainsi son refus d'une filiation exclusivement gréco-romaine.

Ce nouvel engouement pour les Celtes prend son plein essor dans **la littérature romantique** avec Chateaubriand puis, dix ans après la parution des *Martyrs* en 1809, avec les *Derniers bardes* de Victor Hugo. Napoléon III est aussi un fervent adepte du celticisme et encourage les fouilles sur le site d'**Alésia** à l'origine du musée des Antiquités Nationales à Saint-Germain-en-Laye.

Ainsi, cette «**celtomanie**» prête aux Gaulois toutes les vertus possibles en louant leur bravoure mais aussi leur culture. Elle s'appuie sur deux théories : avec les Chinois et les Egyptiens, les Celtes sont l'un des peuples les plus vieux de notre planète et la langue celtique est à l'origine de toutes les langues occidentales. Les dolmens deviennent des autels druidiques et les menhirs, les tombeaux des cavaliers gaulois. Car les Gaulois étant les seuls anciens habitants connus de la France, en particulier grâce aux textes latins, il est pratique de leur attribuer ces vestiges pourtant bien antérieurs.

Après la défaite de 1870, cette tendance prend une tournure plus politique et nationaliste. En quête d'héroïsme et de mysticisme, **la France fait de Vercingétorix et des Gaulois les symboles de l'idéologie républicaine et du patriotisme**. Pour le Second Empire, la guerre contre la Prusse s'est soldée par une défaite cinglante. Déclarée le 19 juillet 1870, elle s'achève le 2 septembre de la même année et Napoléon III est fait prisonnier à Sedan avec 100 000 de ses soldats. Paris est assiégé et Bismarck accorde un armistice de trois semaines pour permettre l'élection d'une Assemblée qui opte pour la paix. La France perd l'Alsace et une partie de la Lorraine et doit verser des indemnités aux vainqueurs. De nombreux rapprochements entre la guerre de 1870 et la guerre des Gaules sont alors imaginés. Les légions de l'empire romain et les troupes de l'empire prussien ont pénétré sur le territoire et selon les auteurs, Alésia évoque Sedan, Metz ou Paris tandis que Vercingétorix préfigure Gambetta.



PORTRAIT D'ETIENNE CLEMENTEL ET DE GABRIELE CLEMENTEL

Octave-Denis-Victor **GUILLONNET**
Huile sur toile (1922)

La conférence des Amis de l'Université du 17 mars 1899 par Etienne Clémentel* à la faculté des Lettres à Clermont-Ferrand est tout à fait représentative de ce contexte politique et culturel. Son nom est d'ailleurs très évocateur puisqu'il s'agit de *L'âme celtique*. Ajoutons qu'Etienne Clémentel a composé avec J.-H. Louwick le livret d'un opéra intitulé *Vercingétorix* mis en musique par Canteloube. D'après D. Devynck et A. Ehrard dans *Etienne Clémentel et les arts* (p. 85), cet opéra est «un hymne mystique à l'unité nationale mis en musique par un musicien dont l'inspiration se rattache essentiellement au vieux fond folklorique français et plus particulièrement auvergnat».

Enfin, **Alphonse Cornet** n'échappe pas, lui aussi, à cet engouement pour les Gaulois qu'il met en scène dans deux tableaux : *Le Tribunal de Velléda* (1879) et *La Prise du temple de Delphes par les Gaulois* (1885).

Extraits du compte-rendu de la société des musées de Riom (1898-99) au sujet de la conférence des Amis de l'Université faite le 17 mars 1899 par Etienne Clémentel* dans le grand amphithéâtre de la faculté des Lettres à Clermont-Ferrand par Emmanuel Des Essarts, p. 45-49.

«M. Clémentel avait tenté certainement une noble entreprise, l'évocation des origines de la France par delà l'invasion romaine, quand la France était Gaule, quand elle était le pays des Celtes et que la future «âme française» existait sous le nom d'*âme celtique*.

Ce mot d'*âme celtique*, nous dit M. Clémentel en son exorde «n'éveille-t-il pas en nous le charme de l'inconnu troublant, la poésie des mystérieuses origines ?... C'est la synthèse des croyances, des aspirations, des vertus, des défauts même du peuple français... C'est l'entité spirituelle dirigeant son évolution vers le progrès, c'est le fond de sa conscience profonde.» [...]

la race de nos ancêtres [...] arriva dans notre région et s'unit aux habitants primitifs, formant une nation guerrière enthousiaste, hardie, prompte aux expéditions lointaines et sans cesse exaltée par les chants des bardes. [...]

Il y eut chez nos aïeux un foyer d'héroïsme dont la femme fut la grande prêtresse. Ici M. Clémentel trace un magnifique éloge de la femme gauloise qui s'appliquera dans la suite à la femme française, à cette femme dont Victor Hugo n'a pas craint de dire :

Quand tout se fait petit, femmes, vous restez grandes.

Le jeune conférencier résume ensuite les qualités et les défauts de la race et n'a pas de peine à démontrer que nos défauts sont souvent la rançon des qualités que ne perdra jamais la nation fille des Celtes et qui traceront toujours à travers le monde son sillon de lumière et d'idéal. C'est là que réside pour la France son individualité persistante, legs de l'*Ame celtique*, son patriotisme héréditaire formé «de l'idéalisme religieux le plus pur, du spiritualisme le plus élevé, de l'amour ardent de la patrie, des nobles idées d'affranchissement universel». [...]

«L'âme celtique survivra aux orages de la pensée moderne et fera remonter en nous la sève des croyances séculaires et reverdir les branches mortes de nos espérances. Par delà les ombres accumulées sur notre fin de siècle, il me semble la voir venir vers nous, couronnée de verveine, pour nous dire d'espérer et nous montrer l'aube des temps nouveaux que les conquêtes du spiritualisme scientifique nous permettent d'entrevoir. Elle ne nous a d'ailleurs jamais abandonnés, elle a parlé en nos consciences au milieu de nos négations et de nos doutes, et c'est elle qui, présente en nos cœurs, toujours impétueuse et jeune, les fait vibrer et tressaillir aux mots d'idéal, de patrie et de liberté».

Alphonse CORNET

Riom 1839 – Paris 1898



Fils d'artisans riomais, Alphonse Cornet commence à travailler à Paris en tant que peintre décorateur. Il est alors élève des «écoles de dessin de la Ville de Paris»

et fréquente «l'Académie Suisse». C'est comme collaborateur de deux importants peintres et décorateurs : Denuelle et Lameire, qu'il se livre à la peinture murale et décorative qui est la part essentielle de son travail.

Peintre de chevalet, figurant aux Salons, il aborde tour à tour la nature morte, le portrait, la peinture d'histoire et l'allégorie. Le plus souvent resté en marge des bouleversements artistiques de son époque, l'œuvre d'Alphonse Cornet demeure cependant significatif de tout un environnement sociologique et culturel.



Velléda, de l'Histoire...

Dès le 1^{er} siècle, le nom de Velléda apparaît dans les textes anciens attestant ainsi de l'historicité de ce personnage. Par exemple, l'auteur latin Tacite (vers 55 – vers 120) dans son ouvrage *Histoire* (IV, 61.2) nous livre cette description : « Cette vierge de la nation des Bructères*, exerçait un pouvoir détenu en raison d'une antique coutume des Germains, qui attribue à beaucoup de femmes des pouvoirs prophétiques et qui, avec le progrès de la superstition, en fait des déesses. A cette époque, l'autorité de Velléda grandit, car elle avait prédit le succès des Germains et l'extermination des légions. » Il poursuit : « Elle vivait dans une haute tour, un de ses proches, choisi à cette fin, transmettait ses avis et ses réponses, comme s'il était le messenger d'une divinité » (*Histoires* IV, 65.4). Au sujet des prophétesses germanes, Tacite ajoute dans le chapitre VIII de *La Germanie* : « Bien plus, ils croient qu'il y a en elles quelque chose de sacré et de prophétique, et ils ne dédaignent pas leurs conseils ni ne négligent leurs réponses. Nous avons vu sous le divin Vespasien, Velléda considérée longtemps par beaucoup comme un être surnaturel ». La consultation des femmes germanes avant les combats a aussi été évoquée par César dans *La Guerre des Gaules* (VI, 21).

Velléda participa à la révolte en Gaule du Nord dirigée par le chef batave Claudius Civilis vers 70 après J.-C. sous l'empereur Vespasien (69-79). Trahie par les siens, elle fut ensuite faite prisonnière et mourut à Rome.

Par ailleurs, Pomponius Mela, auteur romain du 1^{er} siècle, mentionne dans son traité de géographie *De Chorographia*, un collège de druidesses sur la côte occidentale de l'Armorique dans l'île de Sena, île encore mal identifiée et qui alimenta les polémiques des historiens et celtologues du XIX^e siècle. « Sena, dans la mer Britannique, en face du littoral des Ossismiens, est célèbre par l'oracle d'une divinité gauloise dont les prêtresses, consacrées par une virginité perpétuelle, sont, dit-on, au nombre de neuf ; on les appelle Gallizènes et on les croit douées du pouvoir singulier de soulever les mers et les vents par des formules magiques, de se métamorphoser à volonté en n'importe quel être animé, de guérir des maux qui, pour d'autres sont incurables, de connaître et de prédire l'avenir ; mais ce sont des dons qu'elles réservent aux navigateurs, à ceux mêmes qui se



sont mis en route dans la seule intention de les consulter ». D'après la légende, Velléda serait la dernière de ces neuf vierges au service du dieu gaulois Teutatès.

... au mythe littéraire

Peu soucieux de la véracité historique de la légende de Sena, Chateaubriant a fait de Velléda l'héroïne des livres IX et X des *Martyrs*, véritable apologie de la religion chrétienne publiée en 1809. Tout d'abord, l'action se déroule sous le règne de Dioclétien vers 284-305 lors des persécutions chrétiennes et non sous Vespasien. Et la druidesse bructère dont parle Tacite est devenue une druidesse gauloise. De plus, Chateaubriant a inventé le personnage d'Eudore dans le but d'élaborer une intrigue amoureuse. Ce jeune Romain devenu gouverneur de la province armoricaine suite à ses nombreux succès face aux Bretons surprend Velléda en train de présider une cérémonie druidique. Elle rappelle aux Gaulois leurs anciennes victoires sur les Romains et les encourage à se rebeller. Pour contrer cette révolte, Eudore emprisonne Velléda et son père. Mais la jeune fille tombe passionnément amoureuse du chef romain qui finit par céder à ses avances. Le père de la druidesse, pensant que la virginité de sa fille a été violée, entreprend de se venger mais il est tué par les soldats d'Eudore. Rongée par la culpabilité, Velléda se donne la mort à l'aide de sa faucille d'or.

Eudore se repentant, retrouve alors son épouse, Cymodocée, une ancienne prêtresse païenne devenue chrétienne. Ainsi, Velléda n'est plus une prophétesse belliqueuse comme dans Tacite mais la victime d'un amour impossible, coupable et fatal. Et la morale chrétienne finit par l'emporter sur la passion et le paganisme.

Chateaubriand fit donc de Velléda la parfaite héroïne romantique à la fois forte et vulnérable, tiraillée entre son devoir et son désir amoureux. Elle devint un mythe littéraire qui inspira de nombreux poètes mais aussi des sculpteurs et des peintres.

Velléda dans les Arts plastiques

Le thème littéraire de Velléda a émergé dans la peinture dès les années 1810 avant de faire son apparition dans la sculpture à la fin des années 1830. Jusqu'au milieu du XIX^e siècle, les œuvres sont marquées par l'esprit romantique de Chateaubriand. Car, plus intéressés par les récits romanesques que par les études historiques, les artistes voyaient davantage en la druidesse l'héroïne des *Martyrs*, victime d'amours douloureux, que la guerrière farouche de Tacite.

La plus célèbre représentation sculptée de Velléda est celle d'Hippolyte Maindron. Son titre, *L'archidruidesse Velléda contemplant la demeure d'Eudore*, et sa représentation font directement référence à la description de la druidesse au livre IX des *Martyrs* et au récit du livre X. Après avoir emprisonné Velléda et pour ne pas céder à ses avances, Eudore la fait finalement libérer. Mais la jeune fille revient : «Elle se présenta ainsi plusieurs jours et reçut la même réponse. La dernière fois, elle resta longtemps appuyée contre un arbre, à regarder les murs de la forteresse». Est ainsi mis en valeur le thème romantique de la méditation solitaire.

La première esquisse de l'œuvre de Maindron fut réalisée en plâtre en 1838 avant d'être offerte par le sculpteur à Chateaubriand. Elle fut ensuite réalisée en de nombreuses versions et répliques en bronze ou en marbre. La plus célèbre, sculptée dans le marbre vers 1844 suite à une commande du Ministère de l'Intérieur, fut exposée dans le jardin du Luxembourg à Paris. La Velléda de Maindron connut une grande popularité et inspira d'autres sculpteurs mais aussi d'autres écrivains tel que Verlaine.

Enfin, la druidesse a aussi inspiré des opéras, des ballets et des scènes lyriques des années 1860 jusqu'au milieu du XX^e siècle.

Le tribunal de Velléda d'A. Cornet

«Assise sur un siège de pierre, au sommet d'une estrade élevée, la jeune prêtresse, grave et pensive, semble méditer sur la sentence qu'elle va prononcer. Un guerrier dépouillé de ses armes est traduit à sa barre ; il est en bas, à genoux sur



la dernière marche du tribunal, humblement prosterné devant elle. A la gauche de ce guerrier se tient debout le chef irrité qui l'accuse ; à sa droite est son jeune enfant dont les mains s'élèvent suppliantes ; sur les côtés et derrière se pressent les druides, les eubages*, les sacrificateurs, les porte-étendards des légions, l'armée, le peuple. Cette mise en scène théâtrale rappelle les récits romanesques de la légende gauloise et les temps lointains qu'elle évoque. Aussi l'attention se fixe-t-elle presque exclusivement sur la principale figure du drame. On cherche en la regardant, d'où vient l'éclatante lumière qui l'éclaire, car vraiment on dirait que, loin de la recevoir, c'est elle qui la répand partout, tant elle illumine la toile entière de sa blancheur marmoréenne*. Evidemment, la redoutable Velléda est l'âme de l'immense assemblée. On la contemple avec une admiration mêlée d'effroi, et sa parole est l'oracle que la foule attend en silence ».

Si Francisque Mandet, qui nous livre cette description dans son rapport de 1880 met bien en évidence la solennité de ce tribunal et la crainte que Velléda peut inspirer, il reste évasif quant à l'épisode représenté. Nous ignorons de quelle légende gauloise il s'agit précisément, celle-ci n'ayant fait l'objet d'aucune autre représentation à notre connaissance. La figure de Velléda a bien été de nombreuses fois peinte ou sculptée au XIX^e siècle, mais elle apparaît généralement seule et, comme nous l'avons déjà souligné, davantage sous les traits de l'héroïne romantique de Chateaubriand que de ceux de la vierge guerrière de Tacite. Alphonse Cornet renouvelle donc le sujet tout en s'inspirant d'une iconographie antérieure : celle du jugement de Salomon et celle de saint Louis rendant la Justice sous le chêne de Vincennes.



Composition et lumière, une conception géométrique de l'espace

Un faisceau lumineux dont la source est invisible tombe verticalement sur la figure principale, la jeune fille qui l'accompagne et le trône monumental de marbre. Il met en valeur les profils du Gaulois accusateur et du jeune garçon formant ainsi un losange dont les sommets se confondent avec les milieux des quatre côtés du tableau (lignes rouges).

Hors de ce losange lumineux, quelques lueurs percent l'obscurité. Le visage éclairé d'un vieillard vient contrebalancer les flammes sortant du cratère posé à droite de la prêtresse. Celles-ci suivent un des côtés du losange. De forts modelés occupent les premiers plans tandis que des silhouettes, aux contours estompés, se trouvent à l'arrière.

De plus, Alphonse Cornet a disposé les nombreux personnages en suivant un schéma géométrique.

La druidesse est placée dans l'axe médian de même que le doigt pointé du Gaulois et le coude gauche du Romain (ligne jaune). Et une grille obtenue en divisant par quatre la largeur du tableau et par huit sa hauteur vient structurer la peinture (lignes vertes). La nature morte du premier plan est placée dans le huitième inférieur, les marches dans les 2^e et 3^e, Velléda dans les 4^e, 5^e et 6^e, la tête de taureau dans le 7^e et l'enseigne à l'effigie d'un sanglier dans le 8^e. Dans le sens de la largeur, le Gaulois et le Romain occupent chacun une moitié du tableau. Le bras tendu de l'accusateur tout comme le buste courbé du soldat suivent la diagonale d'un rectangle formé par les 2^e, 3^e, 4^e et 5^e bandes horizontales et le doigt du Gaulois s'arrête au centre de ce rectangle (lignes bleues).

Ainsi, Alphonse Cornet a mis au point une composition très structurée et assez complexe. Il a apporté une attention toute aussi grande aux détails.

Le souci des détails historiques

Une représentation du Gaulois caractéristique du XIX^e siècle

Le Gaulois peint au premier plan par Alphonse Cornet est tout à fait conforme à la vision imaginaire que les contemporains du peintre avaient de leurs ancêtres que ce soit du point de vue de la physionomie ou de celui des attributs (vêtements et armement).

En effet, **l'abondante et longue chevelure du Gaulois est en partie nattée** et ses **moustaches, tombantes** à l'image des nombreux Vercingétorix peints et sculptés à cette époque.

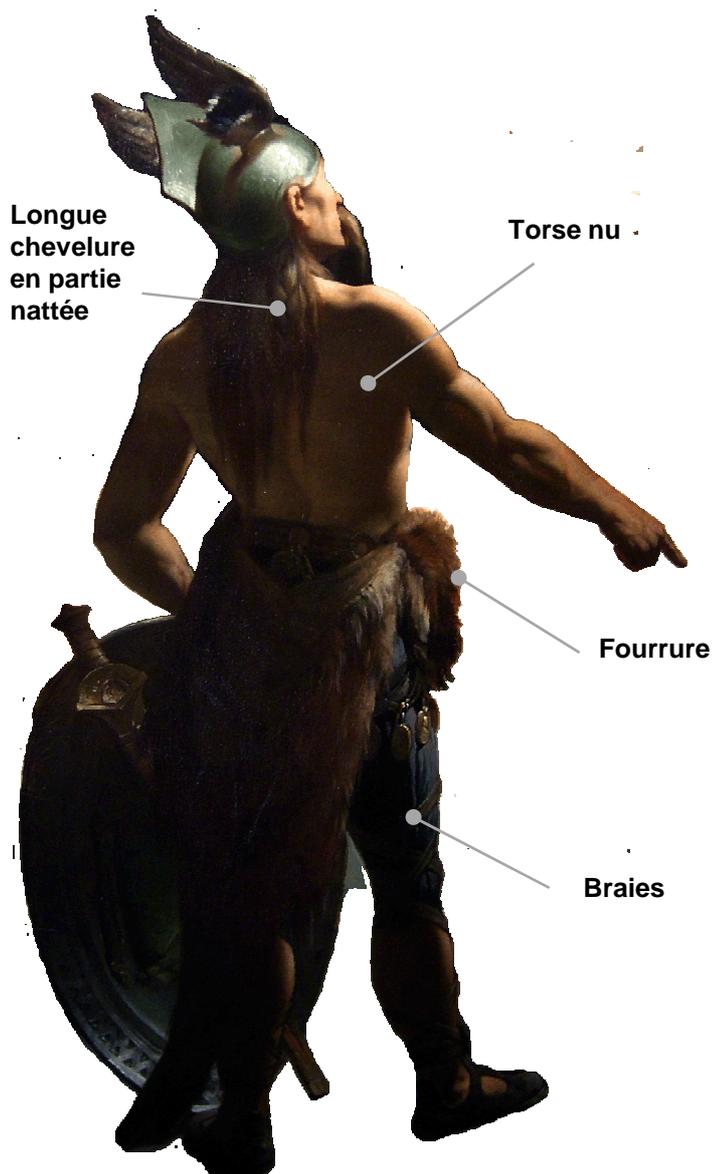
De plus, il porte des **braies**. Ce pantalon ajusté ou flottant, long jusqu'au pied ou s'arrêtant au genou étaient effectivement porté par les Celtes et donc par les Gaulois. Il en constituait même un élément distinctif par rapport au monde gréco-romain. Car ce vêtement taillé et cousu, pratique pour des peuples cavaliers et en adéquation avec un climat difficile, s'opposait aux vêtements drapés du monde méditerranéen. D'ailleurs, à l'époque romaine,

certains auteurs comme Pline (*Histoire Naturelle*, III, 31) nommaient la Gaule narbonnaise, *Gallia Bracata* (porteuse de braie) ; la Gaule cisalpine, *Gallia Togata* (porteuse de la toge des citoyens romains) ; le reste de la Gaule transalpine étant qualifiée de *Comata*, c'est-à-dire de chevelue.

Les braies du Gaulois peint qu'il porte moulantes jusque sous les genoux sont donc historiquement plausibles. Mais les bandes s'enroulant autour de ses cuisses et de ses mollets raccordées au niveau de la cheville à des sandales apparaissent plus fantaisistes. Nous pouvons néanmoins rappeler que si les Gaulois ne portaient pas ce type d'accessoire, les Gallo-Romains protégeaient leurs jambes du froid et des broussailles par des bandes molletières, en particulier les bergers, les chasseurs et tous ceux qui travaillaient en extérieur. Celles-ci auraient ainsi remplacé les braies jugées trop indigènes dans la Gaule romanisée. Adoptées par les Francs, elles continueront d'être utilisées durant le Moyen Âge.

Par ailleurs, le Gaulois est **torse nu** comme dans de nombreuses représentations du XIX^e siècle et un morceau de **fourrure** est accroché à sa taille. Selon certains auteurs anciens, les Gaulois combattait nus mais les fouilles archéologiques ont aussi prouvé le souci de ce peuple dans le domaine défensif. L'équipement des guerriers comptait très certainement, outre un bouclier et un casque, une protection du torse en cuir ou en tissu. Et la cotte de maille a été conçue par des artisans celtes vers la fin du IV^e siècle avant J.-C. Quelques-unes ont été retrouvées comptant chacune entre 20 000 et 30 000 anneaux soudés et rivés. Les Romains adoptèrent cette invention au cours du II^e siècle avant J.-C.

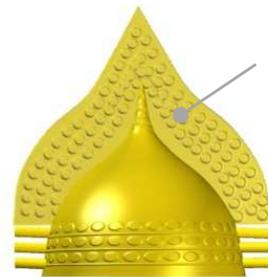
Enfin, ont été mis au jour des fragments de tissus souvent de couleurs vives unis, rayés ou à carreaux. Les Gaulois portaient habituellement en plus des braies, des tuniques et des sayons ou saies, pièces de tissu carrées que l'on agrafait sur les épaules.



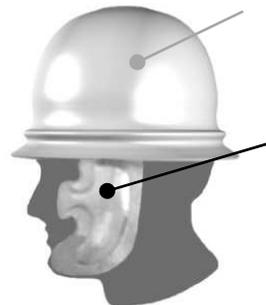
Pour revenir à l'étude du Gaulois peint, il a pour se défendre un bouclier et un **casque** à cimier et à ailes. Ce dernier constitue l'un des signes distinctifs du Gaulois au XIX^e siècle mais il a été copié sur les casques de l'Age du Bronze (1800-750 avant J.-C.). Les casques aujourd'hui attestés comme étant gaulois se présentent sous la forme de **toques le plus souvent, en tôle de fer** ou bien en bronze martelé. Ils sont dotés de protèges-joues, les **paragnathides**, qui, mobiles, sont fixées aux casques par des charnières. Un lacet en cuir noué sous le menton permet de les attacher. Ils sont aussi pourvus de couvre-nuques rigides. Chacun d'entre eux a été fabriqué sur mesure. Produit par les Celtes dès le V^e siècle avant J.-C., ce modèle de casque a ensuite été adopté par de nombreux peuples parmi lesquels, les Romains.

Quant au **bouclier** représenté en métal bombé avec des décors que l'on imagine en relief sur l'envers, il n'est lui non plus pas historiquement vraisemblable. Le bouclier gaulois est ovale, plat et en bois, mesure environ 1,10 m de haut et entre 50 et 60 cm de large. Il possède une poignée centrale appelée manipule. Sur son côté extérieur, au centre, l'**umbo**, cette protubérance souvent coiffée d'une coque métallique, maintient une arête verticale qui sert à renforcer le bouclier et que l'on nomme **spina**. Ce type de bouclier conçu pour les combats mobiles permettait de tenir l'ennemi à distance et d'éviter ou d'évacuer les coups alors que les boucliers méditerranéens ronds et creux servaient pour des combats plus statiques.

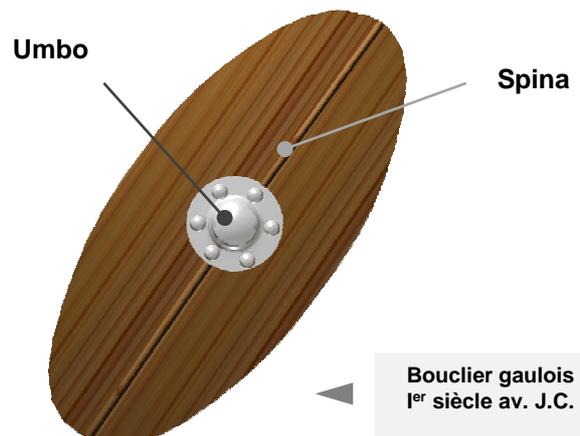
Pour finir, le Gaulois peint porte une ceinture avec des anneaux. A l'un d'entre eux, sont suspendues deux lanières, celle à droite est ornée de médaillons a priori uniquement décoratifs tandis que sur celle de gauche, semble être attachée une **épée** dont le modèle n'a pas pu être identifié. Toutefois, il est aujourd'hui attesté que l'épée gauloise était portée sur la hanche droite pour faciliter le port du bouclier à gauche. Les deux extrémités de sa poignée étaient en forme de V de manière à ce que la main ne glisse pas. Sa lame plate mesurait 80 cm de long et 4 à 5 cm de large. Certaines avaient un bout rond tandis que d'autres avaient un bout pointu pour percer. Elles étaient rangées dans des fourreaux en bois ou en cuir au Premier Age du Fer (du VIII^e siècle à la première moitié du V^e siècle avant J.-C.), puis en tôle de bronze ou de fer au Second Age du Fer (de la deuxième moitié du V^e siècle à la fin du I^{er} siècle avant J.-C.), ce qui constituait une prouesse artisanale.



Cimier

Casque caractéristique
de l'âge du BronzeToque en tôle
de fer

Paragnathide

Casque gaulois
I^{er} siècle av. J.C.

Umbo

Spina

Bouclier gaulois
I^{er} siècle av. J.C.

Finalement, nous savons aujourd'hui que les Celtes étaient à la pointe du progrès dans le domaine de l'armement. Ils ont mis au point des armes défensives ou offensives, comme la cote de mailles et le casque, que d'autres peuples tels que les Romains ont adoptées. Dans *La Guerre des Gaules*, César ne donne aucun renseignement à ce sujet car Romains et Gaulois devaient être armés à peu près de la même manière tandis que ce qui comptait réellement, c'était la stratégie. Au contraire, dans ce tableau, les différences entre le Gaulois accusateur et le Romain accusé sont clairement soulignées de manière à pouvoir identifier sans difficulté les personnages.

Le Romain prosterné

A genoux au bas des marches, la tête baissée entre ses mains jointes et enchaînées, un soldat romain semble implorer la prêtresse qu'il n'ose regarder. Dans son apparence, il diffère nettement du Gaulois : ses cheveux sont courts et il porte une cuirasse.

Il existait chez les Romains différentes **cuirasses** (*lorica*). Celle dont se rapproche l'exemple peint par Alphonse Cornet consistait à juxtaposer des bandes métalliques entourant la taille et couvrant la poitrine et les épaules. Ces bandes pouvaient glisser les unes sur ou sous les autres de manière à ne pas gêner les mouvements des bras et du corps. Ce type de cuirasse paraît avoir été l'armure habituelle des simples soldats légionnaires sous l'empire. Il n'était jamais utilisé par les officiers supérieurs.

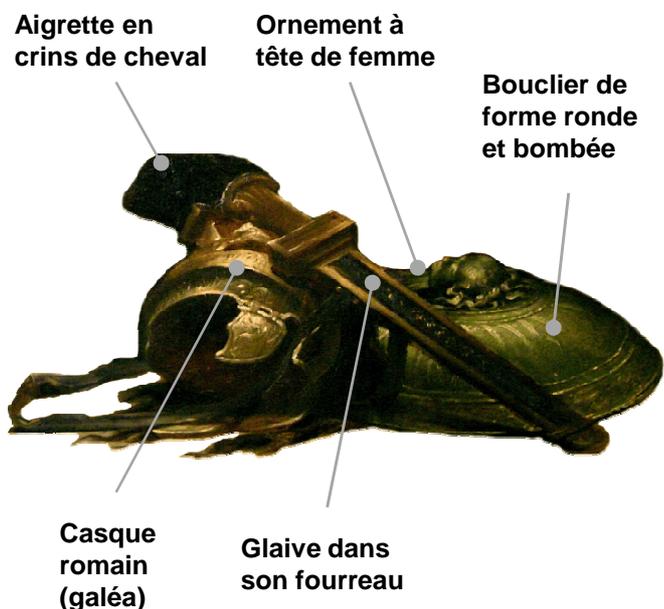
Le trophée d'armes romaines

Au pied du trône de Velléda, gisent les armes du soldat romain. Elles sont traitées comme une nature morte prenant place au premier plan du tableau.

A gauche, est déposé **un casque romain** (*galea*) conçu sur le modèle des casques inventés par les Celtes au V^e siècle avant J.-C. Comme eux, il possède des protèges-joues articulés au casque à l'aide de charnières. Mais il est aussi pourvu sur le haut d'un cimier auquel est attachée **une aigrette en crins de cheval**.

A droite, se trouve **un bouclier** de forme ronde et bombée. On peut le rapprocher du *parma*, ce bouclier utilisé dans l'armée romaine par les troupes armées à la légère et par la cavalerie. Il était constitué d'une forte carcasse de fer à laquelle on ajoutait ensuite divers ornements. Ici, **une tête féminine** en relief occupe le centre.

Enfin, **un glaive dans son fourreau** décoré de motifs végétaux est couché par-dessus le casque. Il est attaché soit à un baudrier comme ceux que les simples soldats passaient sur l'épaule, soit à un ceinturon tels que ceux portés à la ceinture par les officiers supérieurs, les consuls et les tribuns.



Un jeune garçon implorant devant des armes déposées

Un jeune garçon nu brandit ses bras en direction de Velléda. Il n'est pas clairement identifiable mais sa position à droite du soldat romain laisse supposer qu'il implore la clémence de la druidesse au nom du condamné.

Derrière lui, un ensemble d'épées et de lances est appuyé sur les marches. La lance était à la base de l'équipement offensif de toutes les armées antiques. Chez les Romains, elle était appelée *hasta* et était employée pour percer mais aussi, comme un trait pour être jetée. Elle possédait une tête en bronze ou en fer, un bois et une pointe en métal. Celle-ci servait à fixer verticalement la lance dans le sol et devenait une arme offensive quand la tête était brisée.

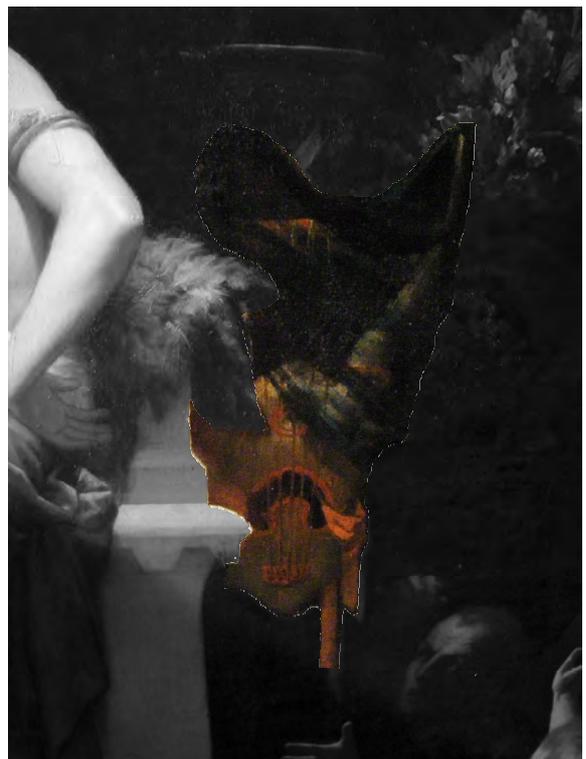
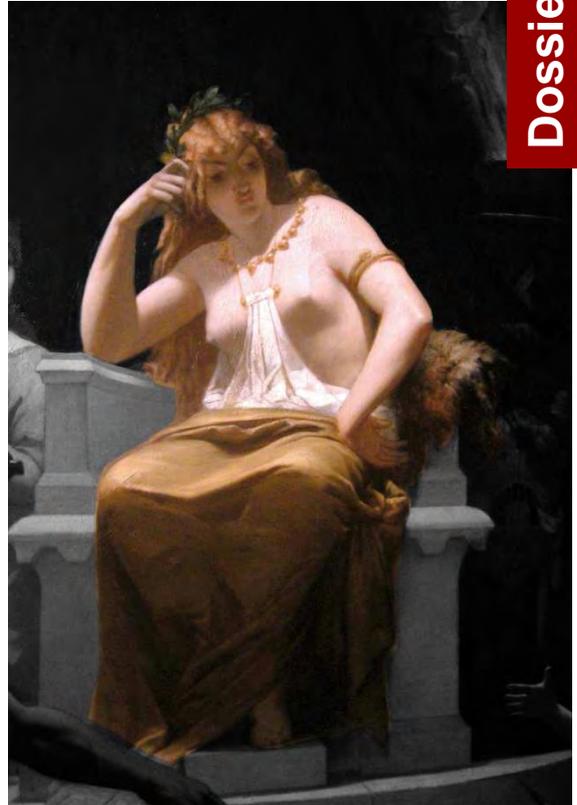
Velléda

Dans les *Martyrs* de Chateaubriand, voici en quels termes est décrite Velléda apparaissant pour la première fois aux yeux d'Eudore sur un esquif au sommet des vagues : «Sa taille était haute ; une tunique noire, courte et sans manches, servait à peine de voile à sa nudité. Elle portait une faucille d'or suspendue à une ceinture d'airain, et elle était couronnée d'une branche de chêne. La blancheur de ses bras et de son teint, ses yeux bleus, ses lèvres de roses, ses longs cheveux blonds qui flottaient épars, annonçaient la fille des Gaulois, et contrastaient, par leur douceur, avec sa démarche fière et sauvage. Elle chantait d'une voix mélodieuse des paroles terribles...». La Velléda peinte par Alphonse Cornet partage certaines de ces caractéristiques : une longue chevelure dorée, la blancheur de son visage, de ses bras et de ses seins découverts. La couronne qu'elle porte n'est pas de chêne mais de laurier à l'instar de celles portées par les druides représentés au XIX^e siècle. Le bracelet doré qui s'enroule sur le haut de son bras et dont les extrémités sont à tête de serpent a pu être inspiré de certains bracelets celtes.

Enfin, nous pouvons rapprocher cette figure d'une description écrite par Baudelaire à l'occasion du Salon de 1859 au sujet d'un plâtre de J.-B. Baugault : «La première forme que la Gaule revêt dans votre esprit est celle d'une personne de grande allure, libre, puissante, de forme robuste et dégagée, la fille bien découplée des forêts, la femme sauvage et guerrière, dont la voix était écoutée dans les conseils de la patrie».

La lyre

Dans les *Martyrs* de Chateaubriand, Eudore est attiré par les sons d'une voix et d'une guitare : «Je découvris aussitôt Velléda assise sur la bruyère. Sa parure annonçait le désordre de son esprit : elle portait un collier de baies d'églantiers, sa guitare était suspendue à son sein par une tresse de lierre et de fougère flétrie». Les nombreuses sculptures et peintures directement inspirées de cet ouvrage attribuent souvent à la druidesse une harpe comme Horace Vernet en 1819 ou bien une lyre comme Cabanel en 1852. Alphonse Cornet a donc poursuivi cette tradition en peignant une lyre. Or, cet instrument à cordes pincées était effectivement connu des Celtes. Il apparaît dans des représentations figurées dont les plus anciennes remontent au VII^e siècle avant J.-C. et semble être alors l'attribut d'une divinité



masculine. Par ailleurs, les bardes étaient des poètes qui chantaient accompagnés de la lyre. Ils évoquaient ainsi des faits passés et louaient les souverains ou bien les blâmaient par la satire. Dotés de ce pouvoir d'accroître ou de diminuer le prestige des plus puissants, les meilleurs d'entre eux bénéficiaient d'une situation privilégiée.

La lyre peinte par Alphonse Cornet peut donc être interprétée comme un attribut romantique et comme un symbole du pouvoir de la druidesse. Mais dans sa figuration, avec ses cinq cordes tendues entre deux cornes, elle peut aussi faire référence au mythe grecque selon lequel Hermès aurait inventé la lyre à partir d'une carapace de tortue, de boyaux et de cornes de bovin.

Les branches d'un chêne

Elles évoquent l'environnement de Velléda, la forêt, mais peuvent aussi rappeler le gui car cette plante sacrée des druides pousse sur le chêne rouvre. La vénération de cette plante toujours verte qui pousse sur des arbres au feuillage caduc est attestée par Pline l'Ancien dans *Histoire Naturelle* (XVI, 249-251) : «Les druides [...] n'ont rien de plus sacré que le gui et l'arbre qui le porte, pourvu que ce soit un rouvre [...]. Ils regardent tout ce qui pousse sur ces arbres comme envoyé du ciel et y voient un signe de l'élection de l'arbre par le dieu lui-même. On trouve très rarement du gui croissant ainsi et, quand on en a découvert, on le cueille en grande pompe [...]. Ils l'appellent dans leur langue «celui qui guérit tout». Ils préparent, selon les rites, au pied de l'arbre, un sacrifice et un festin religieux et amènent deux taureaux blancs dont les cornes sont liées pour la première fois. Un prêtre, vêtu de blanc, monte dans l'arbre, coupe le gui avec une serpe d'or et le reçoit sur un sayon blanc. Ils immolent ensuite les victimes en priant le dieu de rendre propice cette offrande».



Des hallebardes médiévales ou modernes

Au fond, dans l'obscurité, nous devinons la présence d'hallebardes dressées. Ces armes d'hast possèdent un fer tranchant d'un côté et éventuellement, une ou plusieurs pointes de l'autre. Leur manche en bois, la hampe, est assez long. Mais les hallebardes n'ont été utilisées qu'à partir du XIV^e siècle et ceci, jusqu'au XVIII^e siècle. Leur présence dans cette peinture est donc anachronique.



La tête de taureau

Le protomé du taureau orne certains objets celtes tels que des chenets et des ustensiles pour le service de la boisson, il apparaît sur le chaudron de Gundestrup et le taureau aux trois grues nommé *Tarvos Trigaranos* qui figure sur le pilier des Nautes de Lutèce est probablement d'essence divine. De plus, les Celtes faisaient des sacrifices d'animaux. Il pouvait s'agir de taureaux comme c'est le cas dans l'extrait de Pline l'Ancien cité précédemment au sujet du gui et du chêne. Le taureau a donc bien sa place dans la religion celte. Il est aussi présent dans le récit de Chateaubriand. Voici la description qu'Eudore nous livre de l'assemblée de Gaulois harangué par Velléda : «Je ne puis vous peindre, seigneurs, l'effet de ce discours prononcé à la lueur des flambeaux, sur une bruyère, près d'une tombe, dans le sang des taureaux mal égorgés, qui mêlaient leurs derniers mugissements aux sifflements de la tempête».

Une enseigne militaire en forme de sanglier

Les Gaulois consommaient essentiellement de la viande issue de l'élevage tandis que celle provenant d'animaux sauvages étaient beaucoup plus rare. La chasse occupait donc une place mineure dans leur économie et la capture des loups, des ours, des aurochs et des sangliers restant dangereuse et nécessitant certains moyens techniques, était principalement le fait d'une élite.

Parmi ces grands animaux, le sanglier jouissait d'un prestige particulier. Dès l'Age du Bronze, ses défenses ont été déposées dans les sépultures et ses représentations ont orné les enseignes militaires, les casques, les boucliers et les fibules. Le pavillon des carynx, ces trompes de guerre verticales, avait généralement la forme de la hure d'un sanglier. L'animal était également représenté sur les monnaies.

La prise du temple de Delphes par les Gaulois, entre Histoire et légende

En 280 avant J.-C., Brennos commandait aux côtés d'Alkichorios le corps central de l'expédition des Celtes contre la Macédoine et la Grèce. L'année suivante, il prit la direction de Delphes, haut lieu du culte d'Apollon supposé receler d'immenses trésors. Trogue Pompée, auteur gallo-romain du 1^{er} siècle après J.-C., relate cet événement : « Aussitôt, donc, il tourne sa marche vers Delphes, donnant le pas au butin sur la religion, à l'or sur l'offense faite aux dieux immortels ; il affirmait que ces derniers n'avaient besoin de nulles richesses, puisqu'ils avaient l'habitude d'en combler les hommes » (*Abrégé des Histoires Philippiques*, Livre XXIV, 6, texte établi et traduit par M.-P. Arnaud-Lindet). Toutefois, malgré le déséquilibre entre les forces en présence (65 000 Celtes face à 4 000 Grecs toujours selon Trogue Pompée), Brennos et ses hommes échouèrent et les survivants durent prendre la fuite. Si l'intervention des Phocidiens et des Etoliens ainsi que, très certainement, l'hiver et la maladie sont les causes de la défaite celte, la tradition antique nous a transmis une toute autre explication en particulier relatée par Trogue Pompée. « Soudain, pendant ce combat des adversaires, les prêtres de tous les temples, en même temps que les prophétesses elles-mêmes, les cheveux défaits, avec leurs insignes et leurs bandelettes, éperdus et hors d'eux-mêmes, accourent devant la première ligne de combattants. Ils clament que le dieu est arrivé, qu'ils ont vu, sautant en bas du temple à travers le faite ouvert du toit, tandis que tous imploraient à genoux le secours du dieu, un jeune homme d'une beauté remarquable et au-delà des normes humaines ; et qu'il était accompagné de deux vierges en armes, venues à sa rencontre depuis les sanctuaires voisins de Diane et de Minerve ; ils n'avaient pas seulement vu cela de leurs yeux, ils avaient aussi entendu le sifflement de l'arc et le fracas des armes. Par conséquent, ils les exhortaient avec les plus grandes prières à ne pas tarder à massacrer l'ennemi, alors que les dieux combattaient en première ligne, et à s'associer à la victoire des dieux. Enflammés par ces paroles, tous s'élançant à l'envi au combat. Ils se rendirent compte eux-mêmes aussitôt de la présence du dieu, car un morceau détaché de la montagne sous l'effet d'un tremblement de terre écrasa l'armée des Gaulois et les escadrons serrés mis en déroute se bousculaient non sans recevoir des blessures de l'ennemi. Puis, suivit



une tempête qui emporta par la grêle et le froid ceux qui étaient diminués par leurs blessures. Le chef lui-même, Brennos, s'acheva d'un coup de poignard, alors qu'il ne pouvait supporter la douleur de ses blessures. L'autre chef, après le châtiement des auteurs de guerre, quitta la Grèce à marches forcées avec dix mille blessés » (*Abrégé des Histoires Philippiques*, Livre XXIV, 8, texte établi et traduit par M.-P. Arnaud-Lindet). Pausanias relate également cet épisode mais dans son récit, ce sont trois héros qui viennent à l'aide des Grecs. « A peine en fut-on venu aux mains que la foudre éclata de toutes parts sur les Gaulois ; des rochers se détachant du Parnasse fondirent sur eux, et l'on vit apparaître des guerriers armés de toutes pièces qui leur inspirèrent beaucoup d'effroi. Deux de ces guerriers, Hyperochus et Hamadocus, venaient, dit-on, du pays des Hyperboréens* ; le troisième était Pyrrhus, fils d'Achille, à qui les Delphiens, depuis le secours qu'il leur porta en cette occasion, sacrifient comme à un héros, tandis qu'auparavant, le regardant comme un ennemi, ils méprisaient même son tombeau » (*Description de la Grèce*, Tome I, 1, texte traduit par M. Clavier)

Enfin, selon la légende, les Celtes survivants se seraient emparés d'un butin riche mais néanmoins maudit du fait de son origine sacrilège. Le trésor aurait été emporté dans la région de Toulouse par les Volques Tectosages (peuple celtique qui participa à l'expédition) puis, il aurait été immergé dans un lac. Au cours de la campagne romaine conduite en 105 avant J.-C. contre les Tectosages, le consul Caepio se serait emparé de «l'or de Toulouse» et aurait été frappé avec sa famille par l'infortune.

La prise du temple de Delphes par les Gaulois selon Alphonse Cornet

Au centre du tableau, les trois héros mentionnés par Pausanias apparaissent menaçants et fantomatiques à travers une fumée blanche aux reflets bleutés qui se détache sur un ciel sombre déchiré à gauche par un éclair et faiblement teinté à droite par les lueurs d'un feu. Tous trois sont vêtus comme des guerriers avec des cuirasses et des casques. Celui barbu qui est placé au centre et en avant des deux autres, a un casque enserré dans une sorte de couronne. Le cimier est garni de crins de cheval qui flottent dans les airs comme des flammes. Il pointe son index droit vers un Gaulois en fuite tandis que dans l'autre main, il porte une enseigne. Celle-ci représente Athéna, déesse de la sagesse et de la guerre que l'on reconnaît à son casque et à sa lance. Mais elle a des ailes comme Niké, la personnification grecque de la victoire.

De part et d'autre, les deux autres héros brandissent leur arme (une massue pour celui de droite). Leurs casques ressemblent davantage à celui déposé au sol au premier plan de *Velléda*.

Quant aux guerriers gaulois, ils sont de nouveau particulièrement bien identifiables : leur torse est nu, ils portent des braies et pour certains, des fourrures.

A gauche, au premier plan, un Gaulois prend la fuite, les bras levés et les yeux tournés vers l'apparition. Comme le Gaulois accusateur dans *Velléda*, une moustache tombante orne son visage et des médaillons sont suspendus sur sa cuisse. Son casque décoré de cornes de béliers semble fantaisiste. Il porte un collier et un bracelet enserrant son avant-bras droit. Dans son élan, il risque de s'entraver dans un corps étendu au sol.

A droite, un autre Gaulois paraît défier les trois héros en brandissant une tête décapitée. A ce sujet, Alphonse Cornet pouvait avoir connaissance des propos de Diodore de Sicile ou de Strabon, auteur grec de *Geographica* dont voici un extrait : «au sortir du combat, ils (les Gaulois) suspendent au cou de leur chevaux les têtes des ennemis qu'ils ont tués et les rapportent avec eux pour les clouer, comme autant de trophées, aux portes de leur maisons. [...] Les têtes des chefs ou personnages illustres étaient conservées dans de l'huile de cèdre et ils les montraient avec orgueil aux étrangers, refusant de les vendre même quand on voulait les racheter au poids de l'or» (Strabon, *Geographica*, Livre IV, 5).



Aux pieds de ce Gaulois, un homme barbu et certainement assez âgé, peut-être l'un des prêtres du temple, est couché, les jambes repliées et le buste redressé. Il tient de la main gauche un poignard et fixe l'apparition. Sa nudité est en partie cachée par une étoffe verte étendue au sol.

Au centre, un Gaulois est couché sur le dos, ses yeux sont clos et sa tête repose entre les mains d'un autre homme à moitié agenouillé. Enroulé autour de son biceps gauche, un bracelet doré rappelle celui de Velléda.

Sur les bords, sont représentés d'autres visages, soit terrorisés comme sur le côté droit, cachés derrière un bras ou une main levés, soit déjà morts comme sur le côté gauche. Quelques personnages se détachent également sur le fond en train de courir les bras en l'air.

Enfin, des armes jonchent le sol. Il s'agit, au premier plan, d'une lance et d'un bouclier rond et bombé qui diffère complètement des boucliers gaulois mais aussi du bouclier porté par le Gaulois accusateur de *Velléda*. En effet, exception faite du décor, il ressemble davantage par sa forme au bouclier posé au sol devant le Romain agenouillé au pied du trône de la prêtresse. De plus, comme dans *Velléda*, des épées sont déposées sur des marches. On retrouve aussi un trophée composé d'un bouclier, d'une épée et d'un casque auquel s'ajoute une couronne de laurier. Est-ce que ce sont les armes des habitants de Delphes comme semble l'attester la forme du casque et la couronne ?

Enfin, cette scène se déroule dans une architecture d'inspiration grecque. Au premier plan, apparaissent des dalles de pierre. Puis, trois marches conduisent à une sorte d'esplanade bordée d'un petit garde-corps. L'extrémité de celui-ci, à droite des marches, est sculptée de têtes de bélier. Au fond de l'esplanade, se détache un édifice sans ouverture apparente sculpté et couronné d'un fronton. Des colonnes s'élèvent de chaque côté du tableau. Ces éléments sont censés évoquer le sanctuaire de Delphes. Les premières fouilles exhaustives de ce site ont été menées par l'Ecole française d'Athènes. Elles débutèrent en 1892, soit sept ans après la réalisation de ce tableau. Alphonse Cornet s'est donc inspiré de l'architecture antique sans pouvoir se référer précisément au site de Delphes.

Finalement, le titre de l'œuvre, *La prise du temple de Delphes par les Gaulois*, semble décalé par rapport à l'épisode représenté. En effet, il s'agit davantage de la fuite des Gaulois face à l'intervention divine.



Composition, mouvements et lumière

Les quelques lignes horizontales et verticales appartiennent essentiellement au décor (lignes horizontales des marches au centre, lignes verticales de la colonne à gauche et de l'architecture à droite). A priori secondaires car reléguées à l'arrière-plan, elles offrent néanmoins un cadre stable dans lequel évoluent des personnages construits selon des diagonales.

Les trois héros s'inscrivent dans un triangle isocèle (lignes bleues) dont la base est formée par la largeur supérieure du tableau et dont le sommet se trouve à l'intersection de la ligne verticale médiane du tableau et de la ligne définissant le quart inférieur de la toile (lignes jaunes).

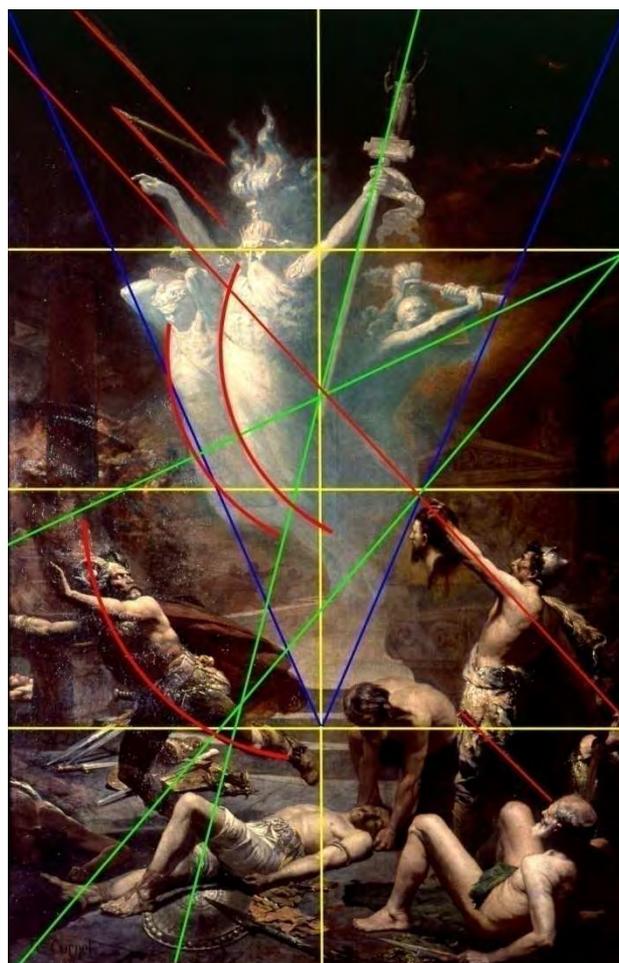
Mais dans ce cadre parfaitement régulier, les trois héros ne sont pas disposés de manière symétrique. Les deux guerriers placés sur les côtés vont dans des directions opposées tandis que celui placé au centre ne s'avance pas droit devant lui mais vers la gauche déséquilibrant ainsi tout le groupe. Ce mouvement est accentué par la diagonale qui suit le doigt levé du héros barbu et le bras du Gaulois soulevant la tête décapitée (lignes rouges). De nombreux éléments sont parallèles à cette diagonale : l'épée du Gaulois brandissant la tête, l'éclair... Les courbes des corps des deux héros de gauche auxquelles fait écho la courbe du corps du Gaulois fuyant accentuent ce mouvement vers la gauche. La main droite de ce personnage sort du tableau participant à ce même élan.

Ce mouvement vers la gauche est néanmoins contrebalancé par plusieurs éléments (lignes vertes) : la diagonale formée par l'enseigne qui se prolonge en passant par le centre du bouclier posé au premier plan, celle qui suit la trajectoire du bras droit du héros soulevant sa massue, le groupe statique des personnages du coin inférieur droit compris dans un triangle rectangle dont l'hypoténuse part du coin inférieur gauche et va jusqu'au quart supérieur de la toile...

Notons que plusieurs diagonales se croisent sur la ligne médiane du tableau créant un nouveau centre légèrement au-dessus du centre géométrique. Ceci a pour effet de renforcer l'aspect menaçant de l'apparition qui surplombe et écrase l'ensemble de la scène.

Les couleurs confortent cette impression.

En effet, les couleurs froides des héros se détachent sur un fond de couleurs chaudes. Les personnages du coin inférieur droit sont fortement éclairés par l'apparition, ce qui accentue les contrastes. Ainsi, le modelé des corps, qui se détachent sur le sol de dalles grises, est particulièrement bien mis en valeur. Les muscles des dos, des bras, des torsos et des jambes, de



même que les plis du ventre du vieillard sont très nettement soulignés par la lumière et les ombres.

Contrairement à d'autres œuvres d'Alphonse Cornet comme *Le défilé des Gueux* plus proches du réalisme, *La prise du temple de Delphes par les Gaulois* peut se rapprocher du courant symboliste par son thème mais aussi par son caractère fantastique. La tête décapitée peut rappeler la toile de Gustave Moreau représentant Salomé brandissant la tête de saint Jean-Baptiste.

Un artiste témoin de son temps



Que ce soit dans *Le tribunal de Velléda* ou dans *La prise du temple de Delphes par les Gaulois*, Alphonse Cornet démontre ses talents de peintre dans la mise en scène des personnages et sa maîtrise de la composition, de la lumière et des couleurs. Il apporte un soin tout particulier aux détails en faisant néanmoins des erreurs par rapport à la réalité historique telle que nous la connaissons aujourd'hui. Par exemple, des armes de différentes périodes allant de l'Age du Bronze au Moyen Age apparaissent sur une même toile. Mais ces éléments qui peuvent nous paraître fantaisistes ne sont pas propres à cet artiste et se retrouvent dans les œuvres de ses contemporains peintres, sculpteurs ou graveurs. Indirectement, ils témoignent donc d'une certaine méconnaissance scientifique de ces périodes anciennes et des archétypes partagés par leur époque, en particulier celui du guerrier gaulois.

Il faut néanmoins rappeler que c'est à partir du milieu du XIX^e siècle et jusqu'au milieu du XX^e siècle, que l'archéologie se constitue comme discipline. Elle donne désormais le primat à l'objet dont la définition est élargie : l'ensemble des réalisations techniques de l'homme et même d'autres données comme les vestiges animaux et végétaux sont désormais pris en compte. Leur intérêt scientifique prime sur les seuls critères de beauté ou de prix qui prévalaient jusque là. Le champ d'investigation s'étend considérablement d'un point de vue géographique et chronologique. De nouvelles ères comme la Préhistoire et de nouveaux espaces comme le Proche-Orient sont étudiés alors que parallèlement, les publications et les expositions se multiplient.

Et les Gaulois aujourd'hui ?

Délaissés au cinéma et à la télévision, les Gaulois restent à l'honneur dans la Bande Dessinée. L'exemple d'*Astérix et Obélix* créé en 1959 est bien sûr le plus connu. René Goscinny et Albert Uderzo n'ont d'ailleurs pas recherché l'exactitude historique. Les Gaulois ne mangent habituellement pas de sanglier, les menhirs datent pour les plus récents des environs de 2000 avant J.-C. et ce sont les rois francs et non les chefs gaulois qui se faisaient hisser sur ce grand bouclier nommé pavais.

Les Gaulois ont aussi pu être exploités par la publicité. Citons la marque de cigarettes *Les Gauloises*, celle des produits volaillers *Le Gaulois* ou l'enseigne de boulangerie *L'épi gaulois*.

Enfin, notons qu'il y a un peu plus d'une vingtaine d'années, certains hommes politiques faisaient encore référence aux Gaulois. Par exemple, en 1985, François Mitterrand dans un discours à Bibracte, capitale des Eduens* où Vercingétorix fut proclamé chef de l'armée gauloise par les tribus coalisées, évoquait «l'image des Gaulois et de Vercingétorix qui a tant de force dans notre imaginaire collectif», cette image qui, selon lui, est «construite autour de l'idée d'indépendance, de tolérance, de démocratie républicaine et de patriotisme même nationaliste dans notre histoire la plus récente».

Mini-Lexique

***Bructères** : peuple qui habitait le Nord-Ouest de la Germanie approximativement sur le cours de la Lippe, un affluent du Rhin.

***Eduens** : peuple qui habitait la Bourgogne entre la Loire et la Saône.

***Etienne Clémentel (1864-1966)** : homme politique de la 3^e République élu député en 1900. Il fut maire de Riom de 1904 jusqu'à sa mort et occupa différents sièges ministériels comme ceux des Finances, du Travail, de l'Agriculture, du Commerce... Il était aussi un grand amateur d'Art et fut en particulier l'ami de Rodin. Ce dernier a réalisé entre 1915 et 1916 un buste en bronze d'Etienne Clémentel exposé au musée Mandet. Ce buste a déjà fait l'objet d'une fiche de visite téléchargeable sur le site de Riom-Communauté (www.riom-communaute.fr).

***Eubages** : classés entre les bardes et les druides, ils sont plus particulièrement attachés à la divination.

***Hyperboréens** : ceux qui vivent au-delà de Borée, le dieu des vents du Nord.

***marmoréen** : qui a l'aspect du marbre.

Musée Mandet

14 rue de l'hôtel de ville
63200 RIOM
Tél. 04 73 38 18 53

musee.mandet@rv.eu
www.musees-riom.com

**Livret pédagogique réalisé par le service des publics de Riom :
Limagne et Volcans**

Catherine Chouzenoux, Patrice Mathiaux, Elise Plumey

Renseignements Pratiques

Horaires d'ouverture :
Du mardi au dimanche,
de 10h à 12h et de 14h à 17h30