

Héraclès dans le creux de la main : les coroplathes smyrniotes à l'œuvre

Autor(en): **Courtois, Chantal**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Genava : revue d'histoire de l'art et d'archéologie**

Band (Jahr): **42 (1994)**

PDF erstellt am: **24.06.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-728514>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

HÉRACLÈS DANS LE CREUX DE LA MAIN: LES COROPLATHES SMYRNIOTES À L'ŒUVRE

Par Chantal Courtois

Les ateliers de coroplastie¹ de Smyrne garderont longtemps encore leurs secrets: la ville actuelle d'Izmir (Turquie), qui s'étend à l'emplacement de la cité antique, rend difficile, sinon impossible, toute fouille systématique du site. Néanmoins, une quantité importante de leur production est entrée dans les musées européens au début du XX^e siècle. Provenant de fouilles clandestines effectuées au cours du XIX^e siècle dans les environs d'Izmir, notamment dans la région du Mont Pagus, du Tépécik et de la vallée qui sépare ces deux collines, ces figurines témoignent de la qualité remarquable de la coroplastie smyrniote, tout particulièrement pour la période hellénistique².

La connaissance a évolué lentement, au gré de la publication de quelques grandes collections, celles du Louvre³, de Bruxelles, de Copenhague et plus récemment de Leyden. Les difficultés d'investigation sur le terrain expliquent l'absence d'études approfondies sur ces ateliers et n'encouragent pas l'examen des fonds de collection. Pourtant, ces quelques catalogues raisonnés ont déjà mis en évidence l'excellente technique employée par les artisans smyrniotes, ainsi que les thèmes iconographiques répandus à l'époque hellénistique, puis à l'époque romaine. À défaut de fouille archéologique, on ne saurait donc trop encourager la mise au jour livresque de ces figurines, que le Musée d'art et d'histoire de Genève a entrepris, à son tour, de dévoiler⁴.

LA COLLECTION DE CANDOLLE

C'est en 1923 que Béatrix de Candolle donne au Musée d'art et d'histoire un ensemble important de figurines et de vases en terre cuite. Sur cette collection d'un millier d'objets, dont plus de huit cents figurines, nous n'avons malheureusement aucun renseignement, si ce n'est qu'elle fut constituée sur le marché antiquaire de Smyrne. Les informations concernant le contexte de trouvaille nous échappent à jamais. Sur quel site? À l'emplacement d'un atelier ou d'une habitation? Dans une tombe? Isolée ou parmi d'autres figurines? L'objet resterait nimbé du plus grand mystère si la figurine elle-même ne véhiculait pas des éléments fort révélateurs.

Par exemple, l'étude de la technique montre que cet ensemble présente un noyau important de figurines smyrniotes ainsi que des pièces issues d'autres ateliers d'Asie

Mineure, Myrina et Troie entre autres, témoignant des échanges et des influences entre les ateliers de la Côte Ionienne. De prime abord, la collection de Candolle offre une vision surprenante. Ce sont en effet des centaines de têtes détachées de leur tronc d'homme, de femme ou d'enfant, de dieu ou de déesse. Comme l'ont supposé les archéologues, les fouilleurs clandestins, découvrant des figurines au corps souvent endommagé, parachevèrent l'outrage du temps en ne gardant que les têtes. Cette partie de la figurine, mieux conservée en raison de sa compacité, constituait alors à leurs yeux un matériel plus commercialisable. C'est ainsi que l'on a trouvé ultérieurement des amoncellements de fragments où gisaient membres épars, gestes en suspens, lambeaux de draperie, désormais inutilisables pour une quelconque tentative de reconstitution.

SMYRNE, UN ATELIER À L'HEURE DE L'HELLÉNISME

Les collections déjà publiées font apparaître un portrait assez abouti de cette production, pour laquelle nous disposons de données chronologiques fiables: la fabrication de ces figurines s'étend de 288 avant J.-C. au début du III^e siècle d'après les coiffures féminines d'époque romaine. Selon une tradition locale, Smyrne, l'actuelle Izmir, détruite en 627 avant J.-C. par le roi lydien Alyatte, doit sa renaissance au passage d'Alexandre le Grand en 334 avant J.-C. À la suite d'une chasse, le roi s'endormit dans les forêts du Mont Pagus et reçut en rêve des Némésis⁵ l'ordre d'entreprendre la reconstruction de la ville à cet endroit même. L'édification de la nouvelle cité commencera vraiment sous les successeurs d'Alexandre, à commencer par Lysimaque, en 288 avant J.-C., et ce site ne sera plus jamais abandonné, même après le terrible tremblement de terre de 178 de notre ère. L'empereur Marc Aurèle ordonnera la reconstruction de la ville mais la destruction de la plupart des ateliers de coroplastie aura mis un terme à une activité de quatre cent cinquante ans à peu près.

Typologiquement, la production smyrniote est très différente de celle des autres ateliers hellénistiques voisins. Elle fait figure d'avant-garde dans une évolution où la figurine, objet essentiellement religieux des périodes antérieures, prend des formes de plus en plus variées, reflétant la société hellénistique et ses préoccupations. Ici, pas de figures ailées, Eros, Victoires, sirènes, qui abondent à Myrina ou à

Priène (les figurines de la collection représentant ces thèmes sont des importations comme l'indiquent l'argile et la technique); de rares représentations d'Aphrodite ou de Cybèle et quelques Artémis éphésiennes aux multiples mamelles; peu de «sujets de genre», comme les groupes d'enfant jouant avec un animal, ou les Eros, seuls ou accompagnant Aphrodite et Psyché, qui fleurissaient à Myrina et Amisos...

Concernant le panthéon classique, les artistes ont une prédilection pour des divinités comme Zeus, Asclépios, Dionysos et Héraclès. Ces visages connus sont néanmoins noyés dans une abondante production de sujets profanes.

C'est une foule de têtes d'hommes et de femmes qui nous sont parvenues dans leur anonymat. Soulignant l'esprit inventif des coroplathes smyrniotes en la matière, Simone Besques fait remarquer à propos de la collection du Louvre que sur des centaines de têtes, il n'y a pas même une quinzaine de doubles. Dans une moindre mesure, nous le constatons aussi. Si les nombreuses figurines féminines nous sont parvenues sans leur corps drapé, elles nous offrent en revanche un tableau vaste et varié des modes capillaires, particulièrement pour l'époque romaine⁶.

Le nombre de têtes masculines est beaucoup plus modeste et limité au type physiologique julio-claudien. Relevons que ce type est parfois utilisé dans des représentations de Cybèle et d'Athéna, trahissant le manque d'imagination des artistes qui variaient les attributs plutôt que les traits du visage.

Enfin, c'est par centaines qu'on trouve ces figurines longtemps qualifiées de «grotesques», mais auxquelles sied mieux le terme de «sujets naturalistes». Ce répertoire surprend tout d'abord en ce qu'il dépeint un univers de souffrance et de laideur: têtes grimaçantes d'idiots et corps déformés par la folie ou la maladie, caricatures où se mêlent caractères ethniques et expression théâtrale.

Mais ce qui distingue surtout les ateliers de Smyrne des autres centres d'Asie Mineure et plus largement des ateliers d'époque hellénistique, est le lien noué avec la sculpture. Outre la présence de thèmes issus du répertoire de la statuaire en marbre et en bronze, c'est l'exécution même de nombreuses figurines qui semble davantage être le fait d'ateliers de sculpture que de coroplathie. La collection de Candolle, bien que très modeste sur le plan numérique, confirme ces grandes orientations et afin de contribuer à une meilleure connaissance de la production smyrniote, la publication d'un catalogue raisonné est envisagée. Aussi nous limiterons-nous dans le cadre de cet article à la présentation de quelques-uns de ses fleurons.

«OSERAIT-ON COMPARER PHIDIAS À UN COROPLATHE?» S'INDIGNAIT ISOCRATE

Si l'on sait par les ouvrages portant sur la technique de la coroplathie que Smyrne fut un des ateliers les plus brillants d'Asie Mineure, on ne le réalise vraiment qu'en ayant entre les mains une de ces petites figurines. La technique du moulage, utilisée dans le monde grec depuis l'époque archaïque, revêt ici une telle qualité sur le plan de la créativité et de la réalisation plastique que l'on rechigne à parler d'art mineur ou de production artisanale en série.

La fabrication des figurines en argile tient une place importante dans l'histoire des sociétés depuis la plus haute Antiquité, comme l'atteste le matériel considérable qui nous a été révélé jusqu'à aujourd'hui. La plasticité du matériau a fourni un outil idéal au besoin irréprensible que l'homme a de s'exprimer. Trouvés dans des tombes, des sanctuaires ou des maisons, ces objets constituent autant de jalons pour la connaissance des sociétés anciennes, tant sur le plan des croyances que sur celui de la vie quotidienne.

Jusqu'à l'époque archaïque, les figurines sont modelées à la main. L'introduction du moule, attestée dès le VII^e siècle avant J.-C. en Grèce, va donner un essor considérable à la production et faire apparaître la notion de concurrence. C'est ainsi que la fabrication des terres cuites, tout en devenant une production de série, verra sa qualité artistique augmenter. Bien que la technique du moulage ait relayé celle du modelage, on continue à appeler le fabricant de terres cuites un «coroplathe», ou «modeleur de jeunes filles», rappelant ainsi que sa vocation première était de produire en quantité des porteuses d'offrande.

A ce «petit métier» comme le considèrent les anciens, on déniait longtemps tout caractère artistique, quand on ne le considérait pas avec le plus grand mépris: «Peut-on imaginer de comparer Zeuxis ou Parrhasios à un peintre d'exvoto, Phidias, qui a fait la statue de culte d'Athéna, à un coroplathe!» s'indignait l'orateur athénien Isocrate⁷. S'il avait pu admirer les Tanagréennes ou les figures de Myrina, il aurait sans doute trouvé vain de comparer le marbre et la terre cuite, tant la qualité plastique et expressive de ces figurines témoigne d'un authentique talent d'artiste.

S'ils ne tenaient pas les coroplathes en grande estime, les Grecs attribuaient cependant aux Dieux et aux héros toutes sortes de créations en argile. Hésiode⁸ et Sophocle, dans un drame satyrique, rapportent que Pandore avait été fabriquée avec de l'argile par Héphaïstos, le dieu forgeron; et Lucien de Samosate⁹, au II^e siècle de notre ère, explique que les coroplathes et les potiers sont surnommés des

Prométhées en mémoire du géant qui avait fabriqué les hommes avec de l'argile avant de dérober le feu du ciel pour leur donner une âme. Le manque de considération dont les Grecs faisaient preuve à l'égard des coroplathes peut évidemment se justifier par le fait que, depuis des siècles, il y avait bel et bien une quantité d'ateliers qui déversaient sur le marché une pacotille très médiocre. Mais n'est-ce pas aussi parce qu'ils jugeaient sacrilège cette usurpation par l'homme de ce qu'ils tenaient pour dévolu aux dieux?

A propos de Smyrne, l'acception péjorative du terme de coroplathie semble encore moins appropriée. Le prodige de cette production tient en la réalisation en miniature de ce que d'autres ont conçu pour le grand, voire le colossal. Reproduire à la perfection une œuvre grandeur nature en une poignée de centimètres, y imprimer le rythme de Polyclète, Praxitèle ou Lysippe, ressentir le modelé au point de l'amener, là aussi, depuis l'intérieur, et, à fleur d'argile, donner l'illusion du marbre lisse ou celle du bronze doré, voilà bien le meilleur plaidoyer!

HÉRACLÈS DANS LE CREUX DE LA MAIN

Le goût des successeurs d'Alexandre pour la sculpture est sans aucun doute à l'origine du lien très étroit que la coroplathie a noué avec cet art.

En transportant des œuvres de la Grèce vers leurs cités d'Asie, et en en faisant réaliser des répliques en marbre et en bronze, ces souverains ont proposé aux coroplathes des modèles irrésistibles, contribuant ainsi à hisser la figurine en argile au rang d'une véritable œuvre d'art. Ce phénomène s'est manifesté partout où la monarchie hellénistique a exercé son pouvoir et diffusé sa pensée.

Au IV^e siècle, les rapports entre la petite plastique et la grande sculpture semblent devenus si primordiaux qu'il est nécessaire, dès qu'on est en présence d'un type nouveau, d'en chercher l'original sculpté et de ne pas croire, parce qu'on ne l'a pas trouvé, qu'il n'a pas existé. Concernant les plus fameuses créations de l'art classique, toutes les grandes collections de figurines provenant de Smyrne ont révélé des trésors. Une figurine du Metropolitan Museum de New York représentant le Diadumène de Polyclète¹⁰ est une merveille de précision. Nul doute que l'artiste a dû avoir sous les yeux, sinon l'original, du moins une réplique, pour réaliser une copie aussi fidèle. Et ce n'est pas là un cas isolé! Du même créateur, le musée de Copenhague¹¹ conserve une tête d'éphèbe d'après le Doryphore, et le musée de Leyde est l'heureux possesseur d'un splendide «Eros de Thespies ou Eros à l'arc» d'après Lysippe¹². De nombreux



1. Tête d'Héraclès. Terre cuite composée de 3 moules. Argile light brown 6/4-7.5yr. Haut. 3,8 cm. Smyrne. Epoque hellénistique. Genève, Musée d'art et d'histoire, Inv. 11097.

exemples encore étayent l'opinion d'Edmond Pottier¹³ selon laquelle la fabrique de Smyrne, si elle nous était connue par des produits aussi nombreux que ceux de Tanagra ou de Myrina, éclipserait les autres en importance, car nulle part ailleurs on ne rencontre des figures aussi grandes, aussi voisines des chefs-d'œuvre de la statuaire. Et de citer, pour illustrer son propos, une tête de Zeus détachée d'une statuette qui devait mesurer environ cinquante centimètres, et un athlète ou dieu nu, de style polyclétéen, dont la hauteur totale devait atteindre plus de cinquante centimètres. La riche collection du Louvre témoigne abondamment de cette production de grandes figurines à travers ce qu'il en reste de bras, de mains, de jambes et de pieds d'une dimension surprenante, tout à fait inusitée dans la coroplathie. Il ne faut pas oublier que, lorsque le coroplathe copiait des œuvres de Polyclète ou de Lysippe, il devait s'efforcer de respecter le fameux canon codifiant les proportions du corps humain, et que, par conséquent, cette quête d'harmonie l'éloignait de l'échelle de la figurine.



2.
Tête d'éphèbe. Face, profil. Terre cuite composée de 3 moules. Argile very pale brown 8/4-10yr. Traces d'engobe jaunâtre. Haut. 3,5 cm. Smyrne. Epoque hellénistique. Genève, Musée d'art et d'histoire, Inv. 10995.

Si la production de Myrina est le reflet de Praxitèle, le génie de Lysippe de Sicyone¹⁴ marque celle de Smyrne. De ce sculpteur bronzier qui œuvra à la cour de Philippe de Macédoine, reçut commande du portrait d'Alexandre le Grand et pratiqua son art dans tout le monde grec, nous ne connaissons le génie qu'à travers des copies romaines, des monnaies, des sources littéraires et épigraphiques et enfin... des terres cuites.

Notre collection comporte plusieurs figurines d'inspiration lysippique, dont l'une est vraisemblablement la copie d'une œuvre célèbre. Copie miniaturisée, il va sans dire: c'est dans le creux de la main que nous pouvons contempler les traits puissants du héros Héraclès (fig. 1).

Cette tête évoque de manière troublante celle de l'Héraclès du type Farnèse, copie romaine d'une œuvre créée par Lysippe, conservée au Musée de Naples. Bien qu'elle soit nettement inclinée sur la droite plutôt que sur la gauche, les mêmes traits robustes se dégagent de l'empâtement du visage: le nez droit et fort, la bouche sensuelle mais résolument fermée dans un accent mélancolique, le front barré d'une ride profonde, les yeux profondément enfoncés sous les arcades sourcilières proéminentes... Mais à ce point de la description, le visage diffère. Ce sont en effet deux traits obliques qui abritent le regard de notre héros, lui conférant

une expression où se mêlent fatigue et préoccupation, tandis que les sourcils de la tête Farnèse sont doucement arqués. Plus proche est le visage de «l'Héraclès assis», tel qu'il nous est connu par quelques statues en marbre, à Vienne, Florence, Naples, et surtout à Genève par l'intermédiaire d'une statuette¹⁵ dont la taille avoisine celle de notre figurine lorsqu'elle était entière. Le corps du héros traduit ici une tension extrême des muscles faisant écho à l'expression tragique du visage. Concernant deux têtes très similaires du Louvre¹⁶, Simone Besques reconnaît le type de l'«Héraclès pathétique», qui, sans être la réplique de l'Héraclès Farnèse, est inspiré d'un modèle lysippique voisin, tandis que Margaret Bieber¹⁷ trouve à une figurine semblable, un modèle pergaménien. Les deux interprétations ne s'excluent pas: la statuaire monumentale qui s'est développée dans la capitale hellénistique de Pergame a pu elle aussi se nourrir aux mêmes sources.

A ce stade de notre exposé, et avant que nous nous accoutumions à ce va-et-vient entre figurine moulée et modèle sculpté, saluons le coroplaste comme nous le ferions pour un artiste. Dans cette relation copie/modèle, la fusion est parfois si dense qu'à propos d'un moulage en argile on se surprend à discuter les influences stylistiques propres à la sculpture. Voici l'occasion de combattre ce mauvais réflexe qui tend à faire de la copie une réalisation forcément



3.
Tête d'éphèbe. Terre cuite composée de 3 moules. Argile light brown 6/4-7.5yr. Haut. 4 cm. Smyrne. Epoque hellénistique. Genève, Musée d'art et d'histoire, Inv. 10960.

mineure! La maîtrise de la technique, surtout lorsqu'elle réinvente le modèle, génère aussi l'art, et ce n'est pas l'étymologie qui nous contredira: technique, du grec *tekhnê*, art.

TÊTES SOUS INFLUENCES

Comme l'attestent de nombreuses figurines, il semble qu'à puiser dans le répertoire des grands sculpteurs classiques et hellénistiques, les coroplastes aient finalement créé des types individualisés résultant de la combinaison de diverses influences. Aussi, devant le caractère hybride de certaines pièces, l'identification du modèle devient-elle un véritable casse-tête!

Dans la collection de Candolle, plusieurs figurines illustrent bien ce problème. Il s'agit entre autres de têtes d'éphèbes, à première vue inspirées des représentations d'athlètes qui ont fleuri à l'époque classique.

La première d'entre elles (fig. 2) est légèrement penchée à droite, les traits sont rendus avec une extrême délicatesse tandis que la chevelure est bouclée en fort relief. Lysippique ou post-lysippique, comme sont interprétées deux têtes du Louvre¹⁸ très proches de la nôtre? La ressemblance avec la copie grecque de l'athlète Agias ou avec la

copie romaine de l'Apoxyomène, toutes deux attribuées à Lysippe, est trop ténue pour risquer la comparaison. La copie peut être approximative ou alors un autre modèle est à envisager. Encore l'auteur du moulage ne semble-t-il pas avoir créé lui-même l'archétype! En effet, cette tête au modelé rappelant celui de la ronde-bosse, pourrait bien être issue du surmoulage d'un petit bronze. Les coroplastes n'ont pas manqué l'opportunité d'utiliser les modèles de petites dimensions produits par les ateliers de bronziers au succès alors grandissant. Mais plutôt que la recherche de la facilité, c'est sans doute le souci d'approcher au plus près l'œuvre choisie qui les animait. L'application de l'argile sur le modèle, aussi soignée fût-elle, n'était qu'une étape sur la voie de la ressemblance. Le moulage ainsi obtenu devait être retravaillé à l'ébauchoir pour en parfaire les détails. Il est bien sûr difficile d'affirmer qu'une figurine a été fabriquée par ce procédé en l'absence du bronze correspondant, sauf lorsque le traitement évoque à ce point une autre technique. Une autre tête de jeune homme (fig. 3) s'apparente aussi bien à un athlète de type Polyclétéen qu'à l'Héraclès juvénile de Scopas. Si le visage et la chevelure révèlent incontestablement un modèle de la statuaire du IV^e siècle avant J.-C., le faible modelé et l'inégalité du traitement, en nuisant au caractère déjà peu individualisé de la physionomie, rendent difficile l'identification du type.



4.
Tête d'homme. Face et profil. Terre cuite composée de 3 moules. Argile reddish yellow 7/6-7/5yr. Traces d'engobe blanc. Haut. 4,6 cm.
Smyrne. Epoque hellénistique. Genève, Musée d'art et d'histoire, Inv. 11103.

Arrêtons-nous enfin sur une belle tête d'homme (fig. 4), qui, bien que plus proche du portrait que les deux figures précédentes, garde encore l'anonymat. Le profil est mou, le cou empâté et le double menton accusent l'âge déjà mûr du personnage. Cependant, le visage à la bouche charnue et au nez légèrement aquilin ne manque pas de force. La tête est inclinée sur la droite et le regard semble perdu dans une grave réflexion. L'artiste s'est-il inspiré de l'Apoxyomène de Lysippe ou davantage du lutteur de schéma polyclétéen? On pourrait préférer mettre l'accent sur une grande proximité d'expression avec un portrait en pied du Louvre¹⁹, identifié par Jean Charbonneaux²⁰ comme représentant le souverain séleucide Alexandre I^{er} Balas (151-147 av. J.-C.), et où se mêleraient des emprunts au répertoire de Lysippe et de Scopas. Il faudrait distinguer ce qui participe, d'une part, du portrait fidèle du souverain, d'autre part, de l'emprunt au répertoire classique, pour pouvoir dater notre figurine à partir de la deuxième moitié du II^e siècle avant J.-C.

SILÈNE SOCRATIQUE OU SOCRATE COURONNÉ DE CORYMBES?

Nous connaissons deux versions du portrait sculpté de Socrate, que G.M.A. Richter²¹, dans son ouvrage sur les portraits grecs, différencie par «type A» et «type B». Réalisés après la mort du philosophe – le «type B», jusqu'à présent attribué à Lysippe, aurait été posthume de plus d'un demi-siècle – le réalisme de ces portraits ne s'applique donc qu'à la représentation formelle, à la reproduction de détails caractérisants, et non à la ressemblance physiologique. La psychologie très affirmée de ce visage témoigne pourtant d'une familiarité avec le grand homme, et le traitement n'est que partiellement imaginaire. Nous savons en effet que les disciples de Socrate comparaient l'aspect physique de leur maître à penser à celui des silènes: chauve, le nez camus, les yeux moqueurs, une expression pleine de bonhomie et de malice. Comment s'étonner dès lors de trouver un air familier, voire une ressemblance frappante, entre les portraits sculptés du philosophe et les nombreuses représentations de silènes en terre cuite?

Dans cette perspective, la tête du Musée d'art et d'histoire (fig. 5) représente-t-elle un silène socratique, ou Socrate, le front ceint d'une couronne?

Comparé au portrait, l'ensemble du visage de notre figurine s'apparente au «type A» qui montre le philosophe avec une calvitie très prononcée et la moustache rejoignant obliquement une longue barbe ondulée. Cependant, son expression renfrognée rappelle davantage celle du «type B», pour autant que le traitement inégal du moulage nous permette d'en juger. En effet, la bouche et la barbe n'ont pas fait l'objet d'autant de soin que le reste du visage, résultant de la maladresse du coroplaste ou des aléas de la technique.

Notre figurine²² se distingue des nombreux silènes socratiques par la volonté plus nette du coroplaste de mettre en valeur la physiologie et d'atténuer le caractère grotesque habituel. Il ne faut pas exclure l'idée qu'à leur tour, les fabricants de terres cuites aient pu s'inspirer du portrait du philosophe pour personnaliser leurs représentations. Il est vraisemblable aussi que cette influence se soit exercée par le biais de copies en bronze, ce portrait sculpté ayant sans doute été reproduit ou pastiché en petit format par les ateliers de bronziers, comme ils avaient coutume de le faire avec les types à succès. Notre figurine pourrait donc être issue d'un surmoulage comme nous l'avons déjà évoqué précédemment.

Les idées de Socrate puis celles de ses disciples avaient assez largement séduit la société de l'époque pour que l'évocation du philosophe sous l'apparence d'un banque-



5.

Tête de Socrate. Terre cuite composée de 3 moules. Argile light brown 6/4-7.5 yr. Traces de couleur rouge vermillon. Haut. 5,5 cm. Smyrne. Époque hellénistique. Genève, Musée d'art et d'histoire, Inv. 9153.

teur allât de soi. La frontière entre l'humain et le divin n'a jamais été aussi ténue qu'à la période hellénistique, et dans cette société où la quête de toute vérité était permise, Socrate méritait une place de choix. Libre-penseur, maître de sa vie comme de sa mort, il n'est guère étonnant de le voir célébrer l'Éternité à la table de Dionysos.

DES DIEUX À DIFFÉRENTES ENSEIGNES

On assiste à l'époque hellénistique à un renouveau de la religion traditionnelle. D'une part, la cité entretient aussi fidèlement que par le passé le culte des divinités protectrices et civiques, garantes de sa survie, d'autre part le culte rendu au souverain, ce dernier étant assimilé à une divinité, vient renforcer le panthéon traditionnel.

Qu'il s'agisse d'une divinité majeure ou secondaire, le polythéisme hellénique s'exerce partout et sous toutes les



6. Tête de Dionysos. Couronnée d'un diadème composé de sept feuilles de lierre stylisées. Terre cuite dont seule la face est moulée. Revers sommaire. Argile very pale brown 7/4-10yr. Haut. 5 cm. Smyrne. Epoque hellénistique ou romaine. Genève, Musée d'art et d'histoire, Inv. 11106.



7. Tête de Dionysos. Terre cuite composée de 3 moules. Argile reddish yellow 7/6-7.5yr. Haut. 4,7 cm. Smyrne. Epoque hellénistique. Genève, Musée d'art et d'histoire, Inv. 10982.

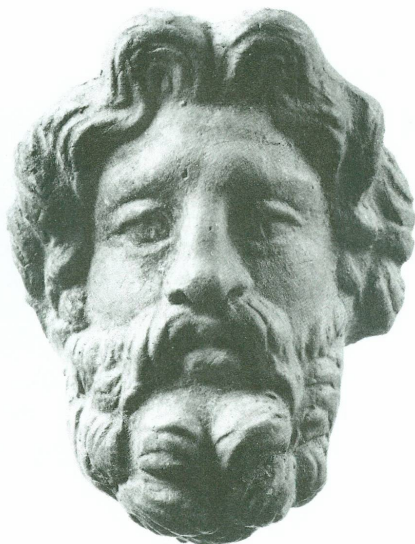
formes. Entre le Nil et la Mer Rouge, sur le chemin emprunté par des hommes du voyage, les roches portent encore des dédicaces au dieu Pan, celui «qui montre la bonne route» ou «qui procure de l'or». Assimilé à Min l'Egyptien, le vieux dieu pastoral des Grecs poursuit dans le désert, comme au cœur des forêts d'oliviers, sa mission de protection et de réconfort. Cependant que dans les cités bruisantes, on honore les souverains tels les dieux qu'ils personnifient, Alexandre le Grand comme Zeus-Ammon, Arsinoë comme Aphrodite, ailleurs c'est pour interroger une prophétesse que l'on se rend dans un des nombreux sanctuaires d'Apollon, le dieu oraculaire par excellence, à moins que l'on ne sacrifie à l'un de ces cultes à mystère qui fleurissent à l'époque, notamment ceux de Déméter et de Dionysos.

Dans l'ignorance de cette vie religieuse intense, attestée par les textes, les inscriptions, les bâtiments de culte, on pourrait interpréter la coroplastie smyrniote comme le produit, et donc le reflet, d'une société oublieuse de ses dieux. En effet, on remarque instantanément le faible nombre de ces divinités qui abondent dans la plupart des autres centres à cette période. En y regardant de plus près, malgré le matériel très limité, on distingue deux catégories de figurines: celles qui répondent depuis des temps ancestraux à la

demande d'une société friande d'images destinées à honorer les dieux vénérés, et celles qui semblent avoir eu la vocation plus profane d'objet décoratif.

Concernant la première catégorie, Dionysos tient une place de choix. Le dieu apparaît généralement sous les traits d'un beau jeune homme, le front ceint d'un bandeau orné de lierre pour retenir ses longs cheveux flottant sur les épaules. La collection de Candolle en compte plusieurs moulages, ainsi que des têtes d'Ariane, sa compagne, et les indispensables compagnons du thiasos ou cortège dionysiaque, les silènes et les ménades. Leur traitement souvent rudimentaire (fig. 6) est bien caractéristique de la production en grand nombre d'un matériel cultuel, offrandes ou symboles protecteurs. Parmi cette production, on dissociera tout de même les figures plates et stéréotypées, que plusieurs générations de moules amèneront, usées, jusqu'à l'époque romaine, de celles de facture plus soignée, comme ce visage au modelé délicat et empreint de douceur (fig. 7) qui dit le désir du coroplaste de réaliser une œuvre sensible.

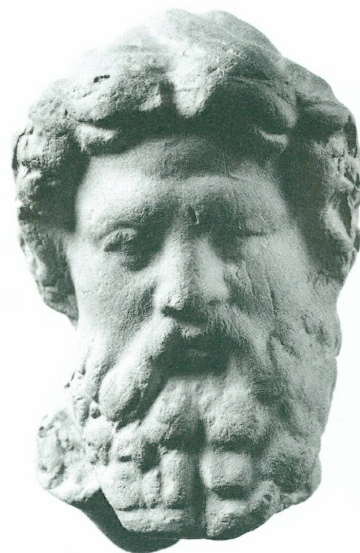
Avec les têtes représentant Zeus et Asclépios, nous revient ce curieux sentiment d'être en présence de statues miniaturisées.



8.
Tête de Zeus. Partie frontale d'une terre cuite. Argile pink 7/4-7.5yr. Traces de couleur rouge et noire sur toute la surface. Haut. 5,3 cm. Smyrne. Epoque hellénistique. Genève, Musée d'art et d'histoire, Inv. 11249.

Du dieu de la foudre (fig. 8), il ne reste que la partie frontale du visage au modelé puissant, dont on retiendra le regard ardent. Les yeux aux prunelles incisées sont bien ouverts sous leurs lourdes paupières, tandis que la bouche adopte une moue dédaigneuse. La moustache fournie se perd dans la barbe bouclée formée de masses distinctes. La coiffure très stylisée, faite de cheveux crantés entourant la tête d'une manière peu naturelle, s'intègre curieusement dans ce beau faciès viril aux accents de masque tragique.

Il y a peu de doute que cette figurine²³ au caractère majestueux soit inspirée, voire copiée en partie, d'un modèle de bronze. Le relief est plus délié que celui du marbre, les pupilles, incisées au centre d'un globe oculaire bombé, évoquent les yeux en pâte de verre que les bronziers enchâssaient dans le visage de certaines de leurs statues. De plus, des traces de couleur noire brillante indiquent que la tête était entièrement peinte, et connaissant le souci de mimétisme de cet atelier, on peut supposer que ce revêtement avait pour but de suggérer la patine du métal. L'atelier de Smyrne semble d'ailleurs être à l'origine de l'invention de la glaçure à base de plomb, qui donnait aux figurines des couleurs vives et brillantes. Nous proposons comme modèle possible la tête du « Zeus d'Euclidès » au musée d'Athènes, œuvre datée du II^e siècle avant J.-C. et dont le caractère



9.
Tête d'Asclépios. Terre cuite composée de 3 moules. Argile pink 7/4-7.5yr. Haut. 5 cm. Smyrne. Epoque hellénistique. Genève, Musée d'art et d'histoire, Inv. 11091.

éclectique est en parfaite corrélation avec la figurine du Musée d'art et d'histoire.

Asclépios figure lui aussi au palmarès des dieux à succès. Les statues de culte nous permettent de reconnaître dans une figurine (fig. 9) ce dieu guérisseur qui connut une grande faveur à l'époque hellénistique. Le poète Héronidas, vers 270 avant J.-C., dans une saynète intitulée « Les femmes visitant Asclépios », nous dépeint un tableau très vivant de la piété populaire telle qu'elle s'exerçait alors. C'est au grand sanctuaire d'Asclépios à Cos, patrie d'Hippocrate, que les deux « commères » se rendent pour y sacrifier un coq et consacrer un tableau votif en remerciement d'une guérison. Elles admirent, près de l'autel, les statues de marbre représentant Asclépios et Hygie, sa fille, qui auraient été sculptées vingt ou trente ans plus tôt par les fils du grand Praxitèle...

Chaque sanctuaire possédant sa statue de culte, plusieurs modèles s'offraient donc aux modelleurs. C'est ainsi que deux figurines du Louvre²⁴ dérivent, pour Simone Besques, la première de la statue de culte de Pergame créée à la fin du III^e siècle par Phryomachos et la seconde de l'Asclépios de Munychie à Athènes, datant du milieu du IV^e siècle avant J.-C. De ce modèle en marbre, notre terre cuite est

aussi très proche. Rien de surprenant à ce que les traits présentent une certaine familiarité avec ceux de Zeus! Nous ne sommes pas en présence d'un portrait individualisé mais d'un type imaginaire, véhiculé par des statues déposées dans des temples. C'est là que le pouvoir de séduction du dieu s'exerçait concrètement sur les fidèles, d'une part par sa monumentalité, d'autre part par la force expressive se dégageant de son visage et de son attitude. Que souhaitaient donc trouver dans cette représentation ceux qui aspiraient à leur guérison ou à celle de leurs proches? Puissance paternaliste, sagesse et compassion, toutes qualités inscrites sous le signe de la connaissance du dieu médecin, et présentes dans ce visage au regard bienveillant et à la longue barbe floconneuse.

Il est indiscutable qu'en vulgarisant les types célèbres de la sculpture, les coroplathes smyrniotes ont donné à la figurine un nouveau rôle, celui d'un objet décoratif, parfois même précieux. Certes, l'objet d'étagère existait déjà, mais il n'avait pas encore atteint le degré de perfection auquel le hissa ce centre de production. Cette mutation fut bel et bien tributaire, au départ, de l'existence d'une statue connue, comme l'attestent les nombreux parallèles que l'on a pu établir entre petite plastique et grande statuaire. Bien sûr, tous les types iconographiques n'ont pas été conçus comme des statues de poche, faute de modèle à suivre, d'une part, et parce que le modelleur a continué d'alimenter la demande populaire en pacotille de qualité très médiocre, d'autre part. Cependant on constate que nombre de figurines se rangent dans une troisième catégorie. Qu'il s'agisse de têtes d'hommes, de femmes ou de sujets naturalistes, on trouve parmi les sujets profanes, qui par excellence autorisaient la liberté de traitement la plus totale, des moulages à la plastique comparable à ceux évoqués tout au long de cet article. Cette production révèle donc une transformation en profondeur du métier du coroplathe, qui, fort des procédés nouveaux utilisés pour copier et pasticher marbres et bronzes, a conféré à la figurine une dimension artistique.

Mais l'œuvre d'art ne surgit pas tel le papillon de sa chrysalide. Aussi, pour que l'on puisse apprécier pleinement les qualités de nos coroplathes, faut-il rappeler brièvement les étapes essentielles de cette technique.

UNE TECHNIQUE ANCESTRALE AU SERVICE DU GOÛT HELLÉNISTIQUE

Le premier acte du coroplathe est le modelage du prototype et c'est là que se joue la plasticité de l'œuvre. Plinie²⁵ a particulièrement mis en valeur le rôle que joue la plastique dans la fabrication d'une statue en marbre ou en bronze, l'importance du modèle en argile et le fait que c'est à

l'époque hellénistique que ce modèle devient une œuvre d'art digne d'être appréciée pour sa valeur propre. Selon lui, «la plastique – art de modeler en argile – est antérieure à la statuaire – art de sculpter», et l'inventeur des modèles en argile serait Lysistratos, le frère de Lysippe: «le même artiste imagina pour les statues d'en faire le modèle et cette idée eut tant de vogue qu'on ne fit ni figure ni statue sans un modèle en argile». A l'appui de ces textes du I^{er} siècle de notre ère, on peut citer une cruche à figures rouges du V^e siècle avant J.-C.²⁶, qui représente la déesse Athéna debout devant une maquette de cheval, une masse d'argile à ses pieds, tenant une motte de terre dans la main gauche et modelant de la droite le museau de l'animal. Au mur, derrière la déesse, sont suspendus des outils de sculpteur.

A ce stade déterminant, le coroplathe, au plus près de l'acte créateur du sculpteur, s'est à jamais éloigné du potier et de son tour, puisqu'il est attesté que jusqu'au VI^e siècle avant J.-C., ce sont les potiers qui fabriquaient les figurines en argile (figurines crétoises, «pleureuses béotiennes», «idoles-cloches géométriques»). Il s'agit pour lui d'une étape à la fois préliminaire et décisive, dont dépendra la qualité de la matrice puis des moulages successifs. Viennent ensuite des opérations liées spécifiquement au métier du coroplathe, en particulier tel qu'il s'exerçait à Smyrne²⁷.

Partie généralement rapportée de la figurine, la tête, notre matériel de référence, est composée de deux ou trois moules: un pour la face, un ou deux pour le revers. Ce dernier est également modelé au stade de l'archétype quand il s'agit de détailler la coiffure: les têtes féminines, notamment d'époque romaine, en fournissent de nombreux exemples. Le moule, après séchage, est en général retouché: les détails sont retravaillés avec une précision de graveur pour certaines pièces, de manière à ce que le moulage soit le plus précis possible. L'argile est ensuite appliquée couche par couche dans le moule. La première est faite d'une terre très finement épurée et probablement un peu délayée afin d'épouser soigneusement les parois de la matrice. La terre de Smyrne, telle qu'elle apparaît sur la paroi (2 à 2,5 mm d'épaisseur en trois ou quatre couches pour les plus belles pièces), est d'une teinte²⁸ ocre brun plus ou moins nuancée de rouge et de jaune, et contient de fines paillettes de mica. Le noyau de la pâte est grisâtre, une terre plus grossière étant employée pour l'intérieur des pièces.

Après séchage, les moulages de la face et du revers sont dégagés des moules et collés à la barbotine, argile délayée avec de l'eau. Les lignes de suture sont soigneusement dissimulées, parfois invisibles. A ce stade, le coroplathe peut exécuter un premier travail de finition avant la cuisson. Retouchées à l'ébauchoir, les figurines peuvent aussi être complétées d'adjonctions en pastillage²⁹, couronnes,

10.

Tête d'Aphrodite. Terre cuite composée de 3 moules. Argile very pale brown 7/4-10yr. Traces d'or sur le visage. Haut. 6,5 cm. Smyrne. Epoque hellénistique. Genève, Musée d'art et d'histoire, Inv. 9151.

bandeaux, éléments de la coiffure. On observe cependant que les têtes les plus abouties plastiquement sont dépourvues de telles adjonctions.

Une des dernières opérations avant la cuisson consiste à enduire la figurine d'un engobe, pour uniformiser son aspect, lui donner une coloration différente de la pâte, ou bien soutenir la parure finale. Ce revêtement est souvent fait de la même pâte argileuse, délayée, que le moulage. Enfin, pour éviter que la pièce n'éclate durant la cuisson, un trou d'évent est ménagé dans la figurine. Sa forme et son emplacement diffèrent selon les ateliers. A Smyrne, il est placé très discrètement sur le corps de la figurine et maquillé après cuisson. Les variations de teinte que l'on constate sur certaines pièces apparaissent à la cuisson, moment très délicat puisque que la figurine peut subir des dommages assez graves, allant de la fêlure à l'éclatement.

Après refroidissement, intervient la dernière touche, celle du maquillage de la figurine. C'est là que dans le cas de la réplique ou de l'imitation d'un modèle sculpté, le coroplaste smyrniote va user d'artifices pour parfaire son pastiche. En recouvrant la figurine d'une fine pellicule d'or, il lui donne la précieuse apparence d'un bronze doré comme nous pouvons le constater sur certaines de nos pièces (fig. 10 et pl. 1).



DOMMAGE POUR APHRODITE...

Les têtes féminines abondent dans la collection de Candolle, mais, comme l'attestent les coiffures, ce sont essentiellement des créations de l'époque romaine et leur intérêt est davantage iconographique que plastique. A l'époque hellénistique, faute sans doute de modèles les inspirant, les coroplastes semblent avoir boudé le genre féminin. Sauf Aphrodite! Refermons donc la porte de l'atelier sur cette magnifique figurine (fig. 10) du type de l'Aphrodite de Cnide de Praxitèle, dont la collection renferme plusieurs représentations de qualité très inégale.

L'œuvre, exécutée avant 350 avant J.-C., nous est connue par une réplique datée de la première moitié du II^e siècle avant notre ère. Mais comme pour la plupart de nos figurines de très bonne qualité, il est souvent difficile de déterminer si elles sont contemporaines de l'original ou de la copie, d'autant plus que la chronologie de la statuaire elle-même s'avère très imprécise et continue de faire l'objet de multiples controverses.

Qu'importe! Jamais beauté ne fut plus intemporelle et n'eût été ce trou béant, tragique cavité en son crâne, et ce maquillage d'or réduit à quelques paillettes, nous aurions occulté sans peine l'origine de sa naissance.

Notes:

- 1 Mot grec désignant le métier de «modeleur de jeunes filles».
- 2 Cette période historique s'étend de la mort d'Alexandre le Grand à la bataille d'Actium (323 à 31 avant J.-C.).
- 3 Les catalogues de musées et de collections privées représentent l'essentiel de la documentation relative à ces ateliers. Dans le cadre restreint de cet article, l'ouvrage de référence est le catalogue du Louvre: Simone MOLLARD-BESQUES, *Catalogue raisonné des figurines et reliefs en terre cuite grecs, étrusques et romains du Louvre, III, Époque hellénistique et romaine, Grèce et Asie Mineure* Paris, 1972 (désormais *Louvre, III*).
- 4 La collection de Candolle, dont cet article présente un aspect, a fait l'objet d'un mémoire de D.E.A. (diplôme d'études approfondies) en archéologie classique: Chantal COURTOIS, *La collection de Candolle du Musée d'art et d'histoire de Genève, Étude d'un ensemble de terres cuites constitué à Smyrne*, Université Lumière, Lyon II, octobre 1993; Id., «Les figurines en terre cuite de la collection de Candolle», dans: *Musées de Genève*, n° 329, mars-avril 1994. Signalons l'étude de Waldemar DEONNA portant sur trois figurines de la collection: «Trois statuettes d'Artémis éphésienne», dans: *Revue Archéologique*, XIX, 1934, pp. 5 sq., fig.; Id., dans: *Genava* II, 1924, p. 46; Id., dans: *Bulletin de Correspondance Hellénique*, 1922, p. 548 et note 3.
- 5 Personnifiant la «vengeance divine», ces divinités sont chargées de punir le crime mais surtout d'abattre toute «démésure», comme l'excès de bonheur chez un mortel ou encore l'orgueil des rois, etc.
- 6 Présentant les modes capillaires romaines de l'époque augustéenne à l'époque trajane, ces têtes offrent des indices chronologiques précieux.
- 7 *De permutatione*, 15, 2. Les textes anciens ont été rassemblés par Edmond POTTIER, *Quam ob causam Graeci in sepulcris figlina sigilla deposuerint*, 1883, pp. 45 sqq. Sur leur interprétation, voir José DORIG, *Von griechischen Puppen*, dans: *Antike Kunst*, 1-2, 1958, pp. 41-52.
- 8 *Les Travaux et les Jours*, v. 70, et *Théogonie*, v. 570.
- 9 *Prometheus es in verbis*, v. 2.
- 10 Paula G. LEYENAAR-PLAISIER, «Smyrne et la sculpture hellénistique», dans: *Dossiers de l'archéologie*, n° 81, mars 1984, p. 70, fig. 71, hauteur: 29,2 cm. Concernant les œuvres sculptées citées tout au long de l'article, on se reportera, pour leur grande qualité de reproduction, aux ouvrages suivants: J. CHARBONNEAUX, R. MARTIN, F. VILLARD, *Grèce classique et Grèce hellénistique, Univers des Formes*, Paris, 1960 et 1970; l'*Art Grec*, Editions Mazenod, Paris, 1972; et pour les bronzes plus particulièrement à C. ROLLEY, *Les Bronzes grecs*, Fribourg, 1983.
- 11 V.H. POULSEN, *Catalogue des terres cuites grecques et romaines, Ny-Carlsberg Glyptothek*, Copenhague, 1949, n° 63, p. 35, pl. XL, hauteur: 8,5 cm.
- 12 Paula G. LEYENAAR-PLAISIER, *Les terres cuites grecques et romaines, Catalogue de la collection du Musée National des Antiquités à Leiden*, Leiden, 1979, n° 297, p. 139, pl. 50, hauteur: 20 cm.
- 13 Edmond POTTIER, *Diphilos et Les Modeleurs de Terres cuites grecques*, Paris, 1908, pp. 91-93.
- 14 Bronziste grec (Sicyone, vers 390 - vers 310), innovateur de la sculpture du IV^e siècle avant J.-C. avec Praxitèle et Scopas. Il se distingua par son souci du réalisme et l'abolition de toute préoccupation de frontalité. Ses recherches portent sur le mouvement et le rôle de la lumière. Son canon donne au corps des proportions élancées et lui confère une grande souplesse, préfigurant certains aspects de la statuaire hellénistique.
- 15 Cette figurine, autrefois dans la collection de Pierre Sciclounoff, est reproduite par Jacques CHAMAY et Jean-Louis MAIER dans *Lysippe et son influence, Etudes de divers savants, Hellas et Roma V*, Genève, 1987, pl. 28, fig. 82-83.
- 16 *Louvre, III*, Smyrne, pl. 278, g-D 1464 et pl. 220, c-1086.
- 17 Margaret BIEBER, *The Sculpture of the Hellenistic Age*, Londres, 1955, fig. 82 et 476.
- 18 *Louvre, III*, Smyrne, pl. 289, a-D 1544 (post-Lysip.) et e-D 1545 (Lysip.).
- 19 *Louvre, III*, Smyrne, pl. 22 a, b, c-D 1097.
- 20 Jean CHARBONNEAUX, «Trois portraits d'Alexandre 1^{er} Balas», dans: *Bulletin de Correspondance Hellénistique*, n° 79, 1955, pp. 531-532, fig. 4-5.
- 21 G.M.A. RICHTER, *The Portraits of the Greeks*, Londres, 1965, vol. I, fig. 482 et 483.
- 22 Elle proviendrait du même moule qu'une figurine du Louvre: *Louvre, III*, Smyrne, pl. 277, b-D 1446.
- 23 Comme celle du Louvre, *Louvre, III*, Smyrne, pl. 280, e-D 1475, 3^e quart II^e siècle avant J.-C.?
- 24 *Louvre, III*, Smyrne, pl. 218, f-D 1079, Asclépios en pied et pl. 280, d-D 1476.
- 25 *Histoire Naturelle*, XXXIV, 16 et XXXV, 44-2 et 45-3.
- 26 Énochoé trouvée à Capoue, vers 470-460, conservée au Musée Charlottenburg, Berlin (inv. F. 2415) et reproduite dans C. ROLLEY, *Les bronzes grecs, op. cit.*, p. 30, fig. 12.
- 27 Concernant la technique, se référer à l'excellent ouvrage de Simone MOLLARD-BESQUES, *Les Terres cuites grecques*, Vendôme, 1963, pp. 14-29 et 90-91; F. DRILHON, J. GAUTIER, Ch. LAHANIER, «Analyse scientifique des figurines en terre cuite grecques», dans: *Dossiers de l'archéologie*, n° 81, mars 1984, pp. 61-68.
- 28 Détermination des couleurs: *Munsell Soil Color Charts*, Baltimore, 1975.
- 29 Le moulage obtenu, le coroplaste pouvait encore ajouter avant la cuisson, des détails, éléments décoratifs ou de pure finition, par simple application de morceaux d'argile sur la figurine.

Crédit photographique:

Musée d'art et d'histoire, Genève, photo M. Aeschmann: fig. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 10.
Musée d'art et d'histoire, Genève, photo N. Sabato: pl. X.
Musée d'art et d'histoire, Genève, photo B. Jacot-Descombes: fig. 8 et 9.