

<b>Zeitschrift:</b>	Genava : revue d'histoire de l'art et d'archéologie
<b>Herausgeber:</b>	Musée d'art et d'histoire de Genève
<b>Band:</b>	48 (2000)
<b>Artikel:</b>	Petite plastique de Tarente : modeleurs et mouleurs : à propos de quelques moules tarentins du Musée d'art et d'histoire
<b>Autor:</b>	Muller, Arthur
<b>DOI:</b>	<a href="https://doi.org/10.5169/seals-728089">https://doi.org/10.5169/seals-728089</a>

### Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

### Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

### Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 16.01.2026

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

1. Chantal Courtois m'a fait connaître cette collection de moules et a réuni pour moi toute la documentation existante au Musée. Jacques Chamay m'a autorisé à étudier ces objets et a proposé cette étude au comité de rédaction de la présente revue. Tous deux ont tout mis en œuvre pour faciliter cette étude: qu'ils en soient chaleureusement remerciés.

2. DEONNA 1929.1 (moules 1 à 6), DEONNA 1929.2 (moules 7 à 13, mais dans un ordre différent de la numérotation définitive) et DEONNA 1930 (moules 14 à 46). Je reprends ici la numérotation de la publication initiale, telle qu'elle a été récapitulée dans DEONNA 1930, p. 67. Seules quelques pièces sont exposées, les autres sont conservées dans les réserves du Musée d'art et d'histoire.

3. Sur l'électisme de l'archéologue et son humanisme, voir CHAMAY 1999

4. Peu familier des choses de Tarente et de l'immense bibliographie de la plastique et des cultes du monde grec occidental, je prendrai garde de limiter mon incursion sur ces terres inconnues à ce strict point de vue artisanal. La connaissance de la coroplastie tarentine vient de bénéficier du très bel ouvrage GRAEPLER 1997, dont le deuxième volume donnera le catalogue détaillé des trouvailles de figurines dans les tombes de Tarente. Je n'ai malheureusement pas eu accès à la thèse inédite de Marilisa Bodugno sur les moules du Musée national de Tarente.

5. Il est tout à fait caractéristique que dans la publication de W. Deonna les seules illustrations soient celles des empreintes modernes en plâtre, tirées des moules. Les publications plus récentes donnent généralement la photographie du creux du moule à côté de celle du moulage moderne; plus rarement, elles donnent celle de la face externe. Les profils ou vues latérales ne sont en revanche jamais illustrés.

Waldemar Deonna a acquis pour le Musée d'art et d'histoire, en 1927, un lot de quarante-deux moules de statuettes de terre cuite et, en 1929, un lot supplémentaire de quatre moules, tous originaires de Tarente<sup>1</sup>. Il en donna très rapidement la publication en trois articles, dont l'un dans la présente revue<sup>2</sup>. Pour l'essentiel, et malgré le spectaculaire développement de nos connaissances sur Tarente, les commentaires alors proposés pour chacun de ces objets restent valables: conformément à sa curiosité et à sa conception de l'archéologie<sup>3</sup>, W. Deonna n'a en effet négligé aucun des développements iconographiques, religieux, et même folkloriques auxquels ils pouvaient donner lieu. Un aspect cependant n'a pas été abordé: il s'agit de la description des moules du point de vue technologique, qui fait l'objet de cette contribution<sup>4</sup>.

En effet, s'il est porteur d'une image (en négatif), le moule est d'abord un objet technique: résultat lui-même d'un processus de fabrication dont les procédés ne sont pas sans poser quelques problèmes, et outil de production devant servir à son tour dans un nouveau processus de fabrication, celui des figurines de terre cuite ou, plus rarement, des bronzes. Jamais une publication de moule ne néglige l'image; en revanche, très rares sont celles qui décrivent le support de cette image d'une façon satisfaisante, qui enrichisse notre connaissance de l'artisanat de la coroplastie<sup>5</sup>. Il n'est pas question de reprendre de ce point de vue l'étude de chacun des moules de la collection genevoise: tous ne présentent pas d'ailleurs le même intérêt<sup>6</sup>. Je me propose simplement d'attirer ici l'attention sur quelques objets ou groupes d'objets, et d'essayer d'approcher, à travers l'examen de leurs caractéristiques, le travail des artisans anciens.

#### Moules d'Artémis à la léontè · Eléments d'une « série »

Le type iconographique et ses représentants au MAH

Les statuettes représentant Artémis sont un des produits caractéristiques de la coroplastie tarentine, durant le dernier quart du V<sup>e</sup> et au IV<sup>e</sup> siècle. Au-delà d'un certain nombre de variations iconographiques – déesse debout ou assise, en tunique courte avec ou sans peau de bête, tenant un animal ou flanquée de celui-ci (faon ou panthère) ... – toutes ces représentations d'Artémis se reconnaissent de façon indubitable à leur coiffe, composée en principe de deux pièces qui en fait se fondent l'une dans l'autre: la dépouille d'un lion, dont le scalp emboîte la tête de la déesse et dont les pattes retombent sur ses épaules, et une sorte de bonnet qui se termine par une haute pointe, comme un bonnet phrygien<sup>7</sup>. Cette Artémis à la léontè est représentée par des centaines de statuettes et fragments d'origine tarentine dans de nombreux musées<sup>8</sup>, mais aussi par quelques moules plus ou moins fragmentaires<sup>9</sup>. Des trois moules de la collection genevoise, un seul – n° 2 ci-dessous – est connu.



1 a, b, c. Artémis à la léontè | Moule 2  
MAH, inv. 12497

a = face extérieure, b = creux  
c = réplique moderne (échelle  $\pm 1:3$ )

2 a, b, c. Artémis à la léontè | Moule 2<sup>bis</sup>  
MAH, inv. 12498

a = face extérieure, b = creux  
c = réplique moderne (échelle  $\pm 1:3$ )

3 a, b, c. Artémis à la léontè | Moule 20  
MAH, inv. 12506

a = creux et b = réplique moderne  
(échelle  $\pm 1:3$ )

6. Le vocabulaire technique sera utilisé ici conformément aux définitions proposées dans MULLER 1997. J'utiliserai également, pour la description des moules:

- «creux» ou «intérieur» du moule : la partie utile qui donne, en négatif, l'image qui sera reproduite;
  - «bord» : la marge entre le creux et la face extérieure, la surface par laquelle, dans le cas d'un moule bivalve, les deux valves sont en contact et sur laquelle se trouvent éventuellement clefs et contreclefs;
  - «face extérieure» : le côté du moule opposé au creux; dans le cas d'un objet fortement convexe, on pourra distinguer dans cette face extérieure le dos et les côtés.
- Pour chaque objet, la description suivra l'ordre : matériau, raisonnement (s'il y a lieu), paroi, face extérieure, bord et creux. Pour le commentaire et l'exploitation des inscriptions sur les faces extérieures de certains moules, on se reporterà à KINGSLEY 1981.

Les codes suivants ont été utilisés. Dans le chapeau, on trouvera successivement le numéro de référence aux publication de W. Deonna, la titre de la pièce suivi du numéro d'inventaire, puis la hauteur, les caractéristiques du matériau et la bibliographie. Le paragraphe suivant donne les détails sur la pièce.

7. Inutile de développer ici la question souvent discutée de l'identification de cette Artémis : Artémis-Bendis selon les uns (KAHIL/ICARD 1984, en particulier pp. 691-692, § VI.7.1: type à la *léontè*), Artémis-Soteira selon d'autres (par exemple KINGSLY 1981, p. 46). SCHÜRMANN 1989, p. 55, reprend à propos du n° 140 l'essentiel de l'abondante bibliographie.

8. Entre autres nombreux exemples: LUN-SINGH SCHEURLEER 1986, n° 71-72, pp. 71-72; SCHÜRMANN 1989, n° 140-147, 157-167 et 175-182, pp. 54-62 et pl. 27-33; BONGHI-JOVINO 1972, n° 84-98, pp. 52-56 et pl. 25-26

9. Autres moules de cette Artémis à la *léontè*: BESQUES 1986, n° 3905, p. 102 et pl. 97, d-f; BREITENSTEIN 1941, n° 399-400, p. 45 et pl. 48; LIPPOLIS 1982, p. 114 et pl. 30-3: «matrice du type d'Artémis-Bendis», apparemment très proche de 2-2<sup>bis</sup>, mais aucune dimension n'est indiquée. Le moule fragmentaire HIGGINS 1954, n° 1274, p. 347 et pl. 175, pourrait aussi relever de ce type iconographique.

10. Deux erreurs matérielles se sont glissées chez KINGSLEY 1981, p. 44, sur le numéro d'inventaire de l'objet (donné sous la forme 1247<sup>bis</sup>) et sur sa hauteur (soit pour 38 cm).

2. Fragment d'un moule simple de grande taille, reproduisant Artémis à la *léontè*, brisé sous les seins, pointe de la coiffe brisée | Inv. 12497 (fig. 1)

27 cm (max.)<sup>10</sup>

Terre beige clair, rosâtre par endroits, bien cuite

DEONNA 1929.1, pp. 48-51; WUILLEMIEU 1939, p. 407; KINGSLEY 1981, p. 44, fig. 6-8 et p. 46

La paroi est plutôt fine (de 1,2 à 2 cm en moyenne) compte tenu des dimensions de l'objet; elle est constituée de la superposition de deux croûtes. La face extérieure est assez soigneusement lissée; y a été gravée avant cuisson une inscription disposée verticalement, dont seule l'initiale est conservée juste au-dessus de la cassure: A [...]. Il n'y a ni attache ni incision sur le côté. Le bord du moule s'inscrit pratiquement dans un plan; il est quasiment lisse: sans doute a-t-il été égalisé au moyen d'un outil, avec lequel on a aussi discrètement chanfreiné l'arête. Le creux présente une empreinte nette et précise, avec des arêtes bien marquées (crinière du scalp du lion, mèches de la chevelure d'Artémis, bord des paupières). Quelques empreintes digitales y sont visibles, en particulier dans l'oreille de la *léontè*.

2<sup>bis</sup>. Fragment d'un moule simple de grande taille, reproduisant la coiffe d'une Artémis à la *léontè* | Inv. 12498 (fig. 2)

11,6 cm (max.)

Terre rose clair, grisâtre au cœur, bien cuite

Une seule mention, DEONNA 1929.1, p. 48 à la fin du lemme du moule 2

La paroi plutôt épaisse est constituée de deux croûtes superposées; dans la cassure oblique, on distingue une empreinte digitale sur le dessus de la première. Le traitement de la face extérieure est sommaire: on distingue nettement des ajouts de balles de terre, des traces de raclage avec un outil, des empreintes digitales, des marques et coups non égalisés. Il n'y a ni attache ni incision sur le côté. Le bord du moule s'inscrit dans un plan, mais sa surface est marquée de légères dépressions, comme s'il avait été égalisé du bout du doigt, par touches successives. Le creux montre une empreinte de très grande qualité, très précise et nette. Là aussi des empreintes digitales sont visibles, en particulier dans l'oreille de la *léontè*.

20. Fragment d'un moule simple d'assez grande taille, reproduisant la tête et le cou d'une Artémis | Inv. 12506 (fig. 3)

11,5 cm (max.)

Terre beigeâtre, tirant sur le rose, grise au cœur, bien cuite

DEONNA 1930, p. 70

La paroi est épaisse de 0,5 à 1,8 cm. Le lissage de la face extérieure a laissé subsister des traces de l'ébauchoir. Il n'y a ni attache ni incision sur le côté. Le bord du moule est très lisse et bien plan, avec des arêtes soigneusement chanfreinées.

Les fragments 2 et 2<sup>bis</sup> ne posent aucun problème d'identification: la coiffe caractéristique d'Artémis à la *léontè* est bien reconnaissable. Quant au fragment 20, W. Deonna l'a publié, sans illustration, comme «buste de femme vêtue d'un chiton» dans sa

11. KINGSLEY 1981, p. 47: «well before 330»

12. En particulier les «attachés» et «guides»; voir ci-dessous, pp. 46-52

13. Il s'agit d'un ordre de grandeur, obtenu de la façon suivante: hauteur de la tête dans le moule × canon anatomique 7,5 = hauteur restituée pour le moule, que l'on diminue d'un peu moins de 10 % pour tenir compte du retrait de la statuette tirée du moule.

14. Le revers n'est jamais illustré, mais en général les mentions des catalogues ne laissent aucun doute. Voir par ex. le «Rückseite offen» pour chacun des objets SCHÜRMANN 1989, pp. 54-64

15. KINGSLEY 1980, p. 75 et p. 78

16. Les moules ont été comparés sur trois dimensions délimitées par des points de repère précis dans la tête de la *léontè*:  
largeur maximale aux oreilles  
= 6,04 cm pour 2, 5,90 cm pour 2<sup>bis</sup>  
(différence 0,14 cm, soit 2 → 2<sup>bis</sup>: - 2,31 %;  
2<sup>bis</sup> → 2: + 2,37 %);  
sommet de la crinière à la commissure gauche de la gueule  
= 6,51 cm pour 2, 6,24 cm pour 2<sup>bis</sup>  
(différence 0,27 cm, soit 2 → 2<sup>bis</sup>: - 4,15 %;  
2<sup>bis</sup> → 2: + 4,37 %);  
sommet de la crinière au milieu de la gueule  
= 5,56 cm pour 2, 5,48 cm pour 2<sup>bis</sup>  
(différence 0,08 cm, soit 2 → 2<sup>bis</sup>: - 1,44 %;  
2<sup>bis</sup> → 2: + 1,46 %).

17. Dans l'exceptionnelle collection de moules provenant de dépotoirs d'ateliers de coroplasthes à proximité de l'agora d'Argos, j'ai pu relever au moins deux ou trois autres cas (en particulier: deux valves de revers d'un type féminin drapé, moules pris non sur le prototype, mais sur la même figurine-patrice, reconnaissable à l'empreinte de son évent dans les deux valves). Mes plus vifs remerciements vont à Anna Banaka-Dimaki (Ephorie des antiquités classiques de Nauplie), qui m'a généreusement montré cet ensemble qu'elle est chargée d'étudier et m'a autorisé à faire état de mes observations. Sur ces moules, voir BANAKA-DIMAKI 1997

18. Voir par ex. NICHOLLS 1952, p. 223

19. Les études réunies dans *Moulage* 1997 en donnent plusieurs exemples, pp. 178-179, p. 206, p. 229, pp. 373-374; voir aussi MULLER 1996, par ex. p. 208, le type *Kritylla* ou p. 250, le type *Nikó*, pour lesquels ont été restitués, à la troisième génération, quatre moules frères.

catégorie «divers types féminins». En fait, l'examen précis du creux ou de la réplique qui en est tirée ne laisse aucun doute sur le type iconographique: dans la pointe triangulaire du fragment, au-dessus de la raie médiane de la chevelure de la femme, on distingue nettement les lèvres et la truffe avec ses narines d'un mufle de lion. Il s'agit donc bien là aussi d'un moule d'Artémis à la *léontè*. A la différence de l'image des moules 2 et 2<sup>bis</sup>, ce qui tombe de part et d'autre du cou n'est pas les pattes de la dépouille du lion, mais les ténies latérales du bonnet phrygien. C'est donc bien trois moules fragmentaires d'Artémis à la *léontè* que possède le Musée d'art et d'histoire. Le type représenté par les moules 2 et 2<sup>bis</sup> pourrait dater des environs du milieu du IV<sup>e</sup> siècle av. J.-C.<sup>11</sup>; les bandeaux de la chevelure au traitement plus complexe et le visage aux traits plus lourds suggèrent pour le type représenté par le moule 20 une date un peu plus récente, dans le début de la période hellénistique.

#### Les caractéristiques de production des moules

Aucun de ces moules ne présente les indices techniques<sup>12</sup> qui suggèrent habituellement que l'on est en présence de l'une des deux valves d'un moule bivalve: il s'agit vraisemblablement de moules simples, pour la fabrication de grandes et même très grandes statuettes – la hauteur restituée serait de près de 70 cm pour une statuette debout tirée du moule 2, de près de 50 cm pour une statuette tirée du moule 20<sup>13</sup> – sans revers ou éventuellement simplement fermées d'une plaque. De fait, la plupart des figurines publiées relevant de ce type iconographique, en général de dimensions plus réduites, sont ouvertes à l'arrière<sup>14</sup>. La coroplastie tarentine de l'époque classique est coutumière de cette technique, en particulier, semble-t-il, pour les statuettes à sujet religieux; ce n'est qu'à l'époque hellénistique que se serait généralisée l'utilisation du moule bivalve<sup>15</sup>.

Surtout, le rapprochement des moules 2 et 2<sup>bis</sup> présente un très grand intérêt. Ils reproduisent à l'évidence le même type: la comparaison des différentes parties caractéristiques (forme des oreilles, nombre des mèches de la crinière de la *léontè*...) l'assure. La quasi-identité des dimensions – l'écart minime constaté sur les mesures de comparaison<sup>16</sup> résulte des différences de facture (qualité de la terre, épaisseur des parois, cuisson) – montre, de plus, que les deux moules sont de la même génération. Mais plus précisément encore, certains détails prouvent qu'ils ont été pris sur le même positif. Particulièrement révélatrices à cet égard sont les empreintes digitales qui se trouvent dans le creux de chacun des deux moules: elles sont identiques, placées exactement aux mêmes endroits, dans des dépressions profondes et étroites, inaccessibles au doigt. Ces empreintes n'ont donc pas été faites directement dans les creux des deux moules: elles reproduisent en fait, en négatif, des empreintes qui se trouvaient au sommet des reliefs correspondants du positif sur lequel ont été pris les deux moules. Ces empreintes sur le positif commun à 2 et 2<sup>bis</sup> désignent enfin celui-ci, selon toute vraisemblance, comme le prototype: elles résultent en effet du travail de modelage et n'auraient que très peu de chances d'être encore lisibles sur une figurine-patrice, moulée et déjà trop éloignée elle-même du prototype.

Les moules fragmentaires 2 et 2<sup>bis</sup> sont donc très exactement des moules frères de première génération. C'est à ma connaissance le seul ou du moins l'un des très rares cas<sup>17</sup> où la prise de moule répétée sur un même positif est directement reconnaissable, alors que la possibilité théorique de cette répétition a été évoquée depuis longtemps<sup>18</sup> et qu'elle a été établie indirectement, sur la foi des répliques moulées, à plusieurs reprises<sup>19</sup>.

20. Mes plus vifs remerciements vont à Gérard-Ph. Cavin et Christophe Glassey, de la Police cantonale genevoise (Service de police technique et scientifique), qui ont bien voulu examiner ces empreintes. Les quelques «dactylotypes» assez larges pour comporter des points caractéristiques et donner lieu à des comparaisons sont tous différents: mais il peut aussi bien s'agir des différents doigts de la même main que d'artistes différents. Sur d'autres tentatives de ce genre, réussies ou non, voir MULLER 1996, p. 36 et n° 47

21. NICHOLLS 1952, pp. 222-223. Voir aussi la réalisation expérimentale pl. 44 (c)

22. Moule inv. 13176: DEONNA 1929.2, pp. 109-113; voir aussi WUILLEUMIER 1939, pp. 400-403 et pl. 28/1

23. KINGSLEY 1981, pp. 46-47: «the mould was made from a positive in which the surface detail was dim, for the clothing and unretouched areas of flesh are bland, almost devoid of modeling»

#### Les caractéristiques de facture

Au-delà de l'identité rigoureuse de leurs caractéristiques de production (même raisonnement, même place dans la série), les moules 2 et 2<sup>bis</sup> se distinguent nettement par leurs caractéristiques de facture: épaisseur de la paroi, qualité du creux (empreinte prise avec un soin inégal), traitement de la face extérieure et du bord du moule, et enfin circonstances de la cuisson. Ces différences paraissent suggérer que les deux moules n'ont pas été fabriqués par le même artisan. Mais de toute façon, on se trouve selon toute vraisemblance au sein de la même officine, puisqu'ils ont été pris sur le même positif, en l'occurrence un prototype, objet unique par définition; encore pourrait-on imaginer que ce dernier a circulé.

Ces quelques constatations faites sur les objets eux-mêmes ne permettent guère, dans un premier temps, d'aller plus loin dans la connaissance de l'organisation de la production et la répartition des tâches au sein de cette officine de Tarente. En particulier, il est impossible de déterminer si le modeleur du prototype est aussi le fabricant de ces moules de première génération, ou du moins de l'un d'eux. La comparaison des empreintes digitales qui se trouvent dans le creux des moules – c'est-à-dire celles du modeleur du prototype – avec celles qui se trouvent respectivement entre les deux croûtes du moule 2<sup>bis</sup> et sur sa face extérieure – c'est-à-dire celles de l'artisan qui a fabriqué ce moule – n'a malheureusement pas été concluante: ces empreintes ne sont ni assez nombreuses ni assez largement conservées sur chacun des objets pour que l'on puisse en tirer des conclusions assurées<sup>20</sup>.

#### Le modelage du prototype · Du prototype au moule

Enfin, la netteté de ces moules de première génération et le fait même qu'on soit en présence de deux moules frères laissent entrevoir la technique du modeleur, du sculpteur est-on tenté d'écrire, qui a réalisé le prototype, ainsi que la part de ce qui s'est fait, dans ce cas précis, sur le prototype et dans le moule. Il est généralement admis, depuis les travaux de Nicholls<sup>21</sup>, que le prototype n'était pas toujours achevé dans les moindres détails: ceux-ci pouvaient être gravés directement dans le moule, par un travail en creux – «intaglio work» –, qu'il s'agisse de graver des sillons qui donneront par exemple les contours des paupières, des mèches de cheveux, ou d'estamper un motif régulier, qui donnera par exemple les boucles en perles d'une chevelure ou des groupes de mèches d'une toison. Le moule tarentin 9 de la collection genevoise, représentant un éphèbe (Phryxos?) porté par un bétier, donne un superbe exemple de cette technique<sup>22</sup>: plusieurs outils ou pointes différents ont été utilisés pour estamper dans le moule le grénets du vêtement de l'éphèbe et le motif élémentaire de la toison du bétier. Chacun des moules ainsi retravaillés se distingue dès lors des autres pris sur le même prototype. Cette technique permet d'obtenir sur les statuettes tirées de ces moules des reliefs bien plus nets que si on les avait modelés, par addition de matière, directement sur le prototype. C'est à cette technique de travail dans le moule que B. M. Kingsley attribuait en particulier la netteté des caractéristiques faciales (yeux, mèches de la chevelure et de la *léontè*) du moule 2, le seul qu'elle connaissait, par contraste avec la sobriété du vêtement de la déesse, qui reproduirait, sans aucun travail dans le moule, le traitement sommaire du prototype<sup>23</sup>.

Mais, dans ce cas précis, l'identité parfaite des mèches dans les moules 2 et 2<sup>bis</sup>, tant celles des cheveux d'Artémis que celles de la crinière de la *léontè*, assure que ces détails ont

24. Sur les techniques du modelage, voir BAUDRY / BOZO 1978, pp. 59-78, et en particulier p. 78 pour le modelage par soustraction de matière

25. MULLER 1996, p. 510, pour le cas de Thasos

26. Est ainsi levée une discrète contradiction interne dans l'étude KINGSLEY 1981: en effet, p. 45, elle attribue au fabricant du moule les détails de la chevelure et de la crinière — ce qui plaide pour l'unicité modeleur du prototype-fabricant des moules de première génération (ci-dessus note 23) – alors que p. 52 elle suggère la répartition des tâches entre des personnes différentes.

tous été obtenus dès le modelage du prototype, et non par un travail de gravure dans chacun des moules. Cela est confirmé par la disposition des empreintes digitales et le fait qu'elles ne sont pas complètes, mais masquées partiellement par des bosses dans le moule. Manifestement, le modeleur a réalisé, dans la technique du modelage par addition de matière, les masses ou volumes généraux de la crinière et de la chevelure: les empreintes digitales résultent de cette façon de faire. Dans un deuxième temps, et peut-être après qu'un premier temps de séchage ait donné à la pâte la consistance cuir, il a détaillé ces masses par un travail de soustraction de matière, gravant ou creusant avec un outil tranchant ou une gouge des cavités ou des canaux qui ont laissé subsister les mèches en relief, et qui ont évidemment partiellement fait disparaître les empreintes. Cette technique de travail par soustraction de matière a pu également être appliquée pour tous les autres détails, comme la contour des paupières par exemple. Elle permet d'achever, avec toute la précision et la netteté nécessaires, le prototype dans ses moindres détails<sup>24</sup>.

La fabrication du moule de première génération n'est donc, dans ce cas précis, plus qu'une simple prise d'empreinte d'un prototype entièrement détaillé: elle ne comporte plus aucune part de création. On peut certes imaginer que le modeleur du prototype, un sculpteur en fait, est aussi le fabricant de ces premiers moules<sup>25</sup>. Mais il est tout aussi plausible, en l'occurrence, qu'il s'agisse de deux personnes différentes, et même trois, si l'on en croit les caractéristiques de facture décrites ci-dessus. Ces documents genevois apportent ainsi, me semble-t-il, un indice supplémentaire en faveur d'une répartition claire des tâches entre le sculpteur-modeleur et le céramiste-mouleur, au moins dans cette officine de Tarente<sup>26</sup>.

#### Empreintes de reliefs · Le bronze et l'argile

Les caractéristiques techniques des moules de la collection de Genève présentent, en ce qui concerne la qualité de la terre et de la cuisson, l'aspect et le traitement de la face extérieure, la forme des bords qui remontent en cuvette et délimitent ainsi nettement le creux, une assez grande homogénéité, qui n'exclut pas cependant, on l'a vu plus haut, des variations dans la facture. C'est que tous ces moules servent à fabriquer, éventuellement en masse, des figurines de terre cuite. Deux pièces se distinguent cependant du reste du lot par leurs caractéristiques et leur destination.

Deux empreintes de bronzes à sujet dionysiaque

8. Pièce de moule de relief, reproduisant une scène dionysiaque: couple assis

Inv. 12514 (fig. 4)

Objet complet. 13,3 cm × 15 cm

Terre beige, assez fine et homogène, très dure

DEONNA 1929.2, pp. 116-117; WUILLEUMIER 1939, p. 431; VAN DER WIELEN 1996

La paroi est assez épaisse et présente une double courbure (creux concave, face extérieure convexe) de grand diamètre, dans le sens horizontal et dans le sens vertical. La face extérieure n'a pas été lissée: très irrégulière, elle montre de nombreuses et profondes empreintes digitales, des ajouts de balles de terre sommairement écrasées. Le bord de l'objet est intégralement conservé, surtout le pourtour. Il est à peu près lisse, avec de larges sinuosités qui suivent les contours généraux de la représentation principale. Mais



27. DEONNA 1929.2, p. 116; WUILLEUMIER 1939, p. 431

28. VAN DER WIELEN 1996, p. 102

29. THEMELIS/TOURATSOGLOU 1997, pp. 70-72, pour le cratère Derveni B1 et son abondante bibliographie, p. 185 pour la datation de la tombe B de Derveni

surtout, ce bord ne remonte pas en cuvette : il forme en fait un biseau, selon des directions opposées aux deux extrémités de l'objet : à gauche, du côté du personnage masculin, angle aigu avec la face extérieure et obtus avec le creux ; à droite, du côté du personnage féminin, angle obtus avec la face extérieure, angle aigu avec le creux. Le creux présente une image manifestement tronquée : à l'extrême gauche du moule on distingue tout le côté droit d'un personnage féminin drapé assis supplémentaire ; de même, à l'extrême droite la main et le genou du personnage féminin sont coupés. Le rendu est assez net, mais la terre n'a pas été pressée jusqu'au fond de toutes les dépressions du positif : aussi l'empreinte de certaines parties n'a-t-elle été prise qu'incomplètement (par exemple le bras du personnage coupé à l'extrême gauche, ou l'intérieur de la cuisse droite du personnage masculin). Une empreinte digitale, en haut à droite, sur le voile du personnage féminin, témoigne du même manque de soin.

La scène représentée a été diversement interprétée : le couple assis de trois quarts sur un rocher a été identifié tantôt comme Dionysos et Ariane se dévoilant<sup>27</sup>, tantôt comme Pan, reconnaissable à ses oreilles animales et à la syrinx, et Ménade<sup>28</sup>. Il n'est pas sans rappeler le groupe central de la panse du fameux cratère Derveni B1, représentant Dionysos et Ariane, qui fait exactement le même geste qu'ici : la qualité est certes loin d'être comparable – le rendu des corps, en particulier celui du personnage masculin, donne l'impression d'une certaine massivité. C'est en tout cas vers la date de la tombe où a été recueilli le cratère Derveni B1, fin IV<sup>e</sup>-début du III<sup>e</sup> siècle<sup>29</sup>, que l'on pourrait placer le positif dont dérive ce moule.

**27.** Pièce de moule de relief, reproduisant un Dionysos couronné de lierre | Inv. 12513 (fig. 5).

Objet brisé sur le côté droit et en bas. 17,3 cm

Terre beige, assez fine et homogène

DEONNA 1930, p. 71 et fig. 3, p. 69; WUILLEUMIER 1939, p. 431 et pl. 40

La paroi est très épaisse (jusqu'à 4,5 cm d'épaisseur), donnant à l'objet un aspect massif. La surface extérieure est lissée assez soigneusement, avec un outil qui a laissé quelques stries ; au milieu se trouve une dépression ronde (diam. : 0,8 cm). Le bord du moule est conservé à la partie supérieure et sur le côté gauche de l'objet : ces deux côtés quasiment rectilignes forment un angle droit. Leur surface est assez irrégulière. Ces bords conservés ne remontent pas en cuvette. Le creux, tout en présentant une image relativement

4 a, b, c. Scène dionysiaque | Moule 8  
MAH, inv. 12514  
a = face extérieure, b = creux  
c = réplique moderne (échelle ± 1:3)



30. WUILLEUMIER 1939, p. 431

31. REEDER WILLIAMS 1976, pp. 42-43 et SCHÖNE-DENKINGER 1993, p. 164 détaillent les caractéristiques d'empreintes prises sur des objets de bronze.

32. Par ex. WUILLEUMIER 1939, pp. 330-333 (situles) et pl. XVIII, 3 = WUILLEUMIER 1930, pl. XVI. Sur ces grands vases de bronze à décor dionysiaque, voir aussi ROLLEY 1984, pp. 173-175

nette, n'est pas de belle qualité: il est traversé d'un réseau de très nombreuses craquelures; celles-ci résultent sans doute de l'épaisseur de la paroi et d'un séchage suivi d'une cuisson tous deux mal conduits. L'image que présente le creux est tronquée: le bord gauche (intact) coupe un objet qui faisait partie de la représentation. Tous les sommets du creux, qui correspondent au fond de l'image, s'inscrivent dans un plan.

Le personnage est très vraisemblablement un Dionysos, couronné de lierre. Si la lourde grappe de raisin sur son épaule et la cymbale attachée à son bras gauche ne posent pas de problème d'identification, il n'en est pas de même pour les autres objets qui apparaissent dans la représentation: on croit reconnaître le haut d'un canthare entre le bord du moule et le disque de la cymbale; mais les détails entre ce dernier et le torse du dieu peuvent-ils être lus comme le rendu d'un tronc d'arbre dans le fond, comme le propose W. Deonna? Enfin, l'objet que tient la main gauche levée, ou sur lequel elle se pose, prolongé d'une hampe ou d'un fût, est d'autant moins reconnaissable qu'il n'est que partiellement reproduit dans le moule. On pourrait penser à un thyrsé. Wullemier trouvait à ce Dionysos une allure praxitélienne<sup>30</sup>; le prototype est au mieux de la fin du IV<sup>e</sup> siècle ou hellénistique.

Si le moule 8 est complet, la scène dont le creux donne l'image ne l'est manifestement pas: la suivante du dieu, coupée au bord gauche, montre que l'on est en présence d'un «extrait» d'une scène plus complexe. Les caractéristiques relevées ne laissent par ailleurs aucun doute: la double courbure du moule, l'absence de bord relevé en cuvette, le nombre même des empreintes digitales sur la face extérieure sont révélateurs d'une empreinte partielle prise sur un vase de bronze à décor figuré<sup>31</sup>. Mais on ne s'est certainement pas contenté de prendre l'empreinte d'un extrait de la scène ou de la scène principale: la forme des bords, avec les biseaux inversés à droite et à gauche, suggère que l'ensemble du décor figuré du vase a été ainsi recouvert de plaques juxtaposées, dont chacune se terminait par un biseau, que venait recouvrir le biseau inversé de la plaque suivante. L'importance du diamètre de la courbure exclut le bol d'un rhyton et fait penser plutôt à un cratère ou à une situle, dont la panse était décorée sur tout le pourtour de scènes figurées en relief. On connaît à Tarente des vases de bronze de ces deux formes, avec de tels décors, très souvent d'inspiration dionysiaque<sup>32</sup>.

Le moule 27 quant à lui est brisé: mais là où son bord est conservé, il coupe également la représentation. Il s'agit donc là aussi d'une empreinte partielle d'une scène plus

5 a, b, c. Dionysos couronné de lierre  
Moule 27 | MAH, inv. 12513  
a = face extérieure, b = creux  
c = réplique moderne (échelle ± 1:3)

33. WUILLEUMIER 1939, pl. XIX, 1 pour un exemple de fond de coupe métallique, et pl. XX, 1, pl. XXV pour des couvercles de pyxis

34. Pour des exemples tarentins, voir WUILLEUMIER 1939, pl. XVI = WUILLEUMIER 1930, pl. XV; autres exemples de couvre-joue de casque: ROLLEY 1984, p. 164 et fig. 151-152

35. REEDER WILLIAMS 1976; ZERVOUDAKI 1968; SCHÖNE-DENKINGER 1993

36. WUILLEUMIER 1939, p. 369: moules pris sur des œuvres d'orfèvrerie; DÖRIG 1984, pl. 105: moule pris sur un couvre-joue de casque en bronze, avec une Artémis debout

37. Pour des exemples de tels objets, voir ci-dessus note 33

38. Pour de tels reliefs, voir par exemple WUILLEUMIER 1939, pl. XL, et BREITENSTEIN 1941, n° 382-398, pp. 43-45 et pl. 46-47

39. Sur ces brûle-parfum, voir WUILLEUMIER 1939, pp. 432-433; leur hauteur (de 20 à 25 cm) est tout à fait compatible avec les dimensions du moule 27.

40. SCHÖNE-DENKINGER 1993, p. 178 et note 150

41. ZERVOUDAKI 1968, par ex. pl. 3, 7-9, etc.

42. Exemples de rhytons tarentins dont le bol est décoré de reliefs moulés: WUILLEUMIER 1939, pl. XLIII, 5; HOFFMANN 1966, pl. XXI et pl. LX, 1

43. WUILLEUMIER 1930, p. 99, vase L1, vase ovoïde = WUILLEUMIER 1939, p. 431

complexe. Les caractéristiques de facture sont nettement différentes de celles de l'objet précédent: la face extérieure est lissée et, surtout, les bords ne sont pas biseautés: cette pièce de moule se plaçait donc bord à bord, sans recouvrement, contre ses éventuelles voisines. Enfin, elle est plane: le positif sur lequel elle a été prise l'était donc aussi. S'il s'agit d'un objet de bronze – ce dont on ne peut pas être aussi sûr que pour le moule 8 – on pourrait penser, en raison du thème dionysiaque, à un fond de coupe métallique, ou encore à un couvercle de pyxis<sup>33</sup>, plutôt qu'à un couvre-joue de casque ou à un couvercle de miroir à boîte, objets que l'on décorait plus volontiers de scènes guerrières (Amazonomachies, geste d'Héraklès) et de scènes empruntées à l'univers érotico-féminin respectivement<sup>34</sup>.

#### Utilisation de ces empreintes

Les moules pris sur des objets de bronze sont un procédé assez bien connu, du moins dans certaines régions: Athènes en a livré un certain nombre<sup>35</sup> et quelques-uns sont déjà connus à Tarente<sup>36</sup>: sans doute bien d'autres attendent-ils encore d'être identifiés. Le problème est celui de l'utilisation de ces empreintes: s'agit-il de simples «modèles», extraits ou morceaux choisis de scènes complexes servant d'aide-mémoire et guidant l'inspiration de l'artisan bronzier, ou d'outils de production utilisés dans un processus technique, et dans ce cas, pour la fabrication de vases en terre cuite ou en bronze?

Si le moule genevois 27 n'apporte guère d'élément supplémentaire au débat – il a pu servir aussi bien à fabriquer des décors pour des couvercles de pyxides ou des médaillons de coupes en bronze<sup>37</sup> ou même en terre cuite, que des plaques-reliefs<sup>38</sup> ou des côtés de brûle-parfum en terre cuite, une production tarentine typique<sup>39</sup> –, le moule genevois 8 est en revanche particulièrement instructif. Ses dimensions et la profondeur de son relief ne sont pas tels qu'ils excluent aussi clairement qu'on l'a dit la possibilité de l'utiliser ou d'utiliser des moules de ce genre pour la réalisation de vases céramiques à relief plastique<sup>40</sup>: la courbure d'une réplique tirée d'un tel moule est, avant cuisson et dans l'étape du séchage dite «consistance cuir», adaptable à pratiquement n'importe quels diamètre et courbure de panse, et il est facile d'oblitérer, dans l'argile crue, la partie d'image non désirable donnée par le moule, en l'occurrence le début du troisième personnage. Mais si la production de vases attiques de ce genre est assez bien connue, et qu'on y trouve effectivement des vases (oenochoés, lécythes, loutrophores...) dont le décor plastique évoque, par les dimensions et la profondeur du relief, l'image du moule tarentin 8<sup>41</sup>, et si une scène dionysiaque complexe, prélevée sur un vase en bronze et réduite à une scène principale parfaitement autonome comme le couple du moule 8 constituait un décor tout à fait plausible pour des céramiques à relief, il reste que Tarente n'a pas livré en quantité notable des vases céramiques à tels décors: tout au plus peut-on signaler, par exemple, les bols de rhytons tarentins<sup>42</sup>, ainsi qu'un vase apulien<sup>43</sup>.

Surtout, les caractéristiques de facture du moule genevois 8 paraissent aller contre cette hypothèse, ou du moins suggérer fortement une autre possibilité: les bords en biseau non seulement révèlent que l'on a bien pris, pièce par pièce, l'empreinte du décor complet et non une scène choisie, mais laissent aussi penser, de ce fait même, que ces empreintes partielles devaient servir ensemble pour reproduire ce décor dans son intégralité. Grâce à ce jeu de moules, on pouvait donc reproduire, à peu de choses près compte tenu du rapetissement dû au retrait au séchage et à la cuisson du moule, la panse décorée du vase métallique sur lequel on avait pris l'empreinte. On peut

44. AKAMATIS 1993, p. 149 (où, me semble-t-il, s'est glissée une erreur: les dimensions données pour le groupe 3 des très grands moules sont identiques à celles du groupe 2 des grands moules)

45. Les empreintes prises sur des reliefs en bronze présentent fréquemment un «tréflage»: REEDER WILLIAMS 1976, p. 43.

46. Sur la fabrication des grands vases en bronze coulés à la cire perdue, voir BOL 1985, p. 89

47. SCHÖNE-DENKINGER 1993, pp. 179-180; REEDER WILLIAMS 1976, p. 45, exclut à une exception près, la possibilité que les empreintes attiques qu'elle étudie aient pu servir à la reproduction de bronzes coulés: mais elle n'a envisagé que la possibilité d'une utilisation dans le cadre du procédé «indirect» ou «sur négatif» (ROLLEY 1984, p. 30; ROLLEY 1994, p. 67), les empreintes étant utilisées elles-mêmes comme enveloppe extérieure ou moule de potée au moment de la coulée. Le procédé décrit ci-dessus est en fait une fonte «directe» ou «sur positif»; les empreintes ne servent qu'à la mise en forme de la cire, mais non comme moule au moment de la coulée du bronze: elles sont donc réutilisables.

48. SCHÖNE-DENKINGER 1993, pp. 165-169

49. Voir en particulier REEDER WILLIAMS 1976, pp. 44-45

50. Autres moules de la collection genevoise présentant des «pastilles» ou leurs traces: 6 = inv. 12534, tête de cheval (DEONNA 1929.1, p. 60); 19 = inv. 12505, jeune femme assise (DEONNA 1930, p. 70); 36 = inv. 12527, masque tragique féminin (DEONNA 1930, p. 73); 37 = inv. 12528, torse de personnage masculin grotesque (DEONNA 1930, p. 73); 43 = inv. 12535, tête de bétail (DEONNA 1930, p. 74)

certes imaginer cette reproduction intégrale en terre cuite: mais elle me semble difficilement réalisable avec un jeu composé de nombreux moules partiels de petite taille; un artisan céramiste aurait naturellement choisi une solution technique plus simple, celle d'un moule sinon d'une seule pièce, comme pour les grands bols hellénistiques à reliefs<sup>44</sup>, du moins composé d'un petit nombre de grandes pièces. Aussi la reproduction en bronze me semble-t-elle la plus plausible: la pièce de moule 8 ainsi que les autres pièces du jeu de moules auquel elle appartenait devaient intervenir dans le procédé de fabrication de vases figurés en bronze coulé, dans la technique de la fonte à la cire perdue. On tirait de ces moules partiels les positifs en cire que l'on assemblait sur la panse réalisée en cire également autour d'un noyau d'argile – pourquoi pas tourné – pour constituer le modèle, dont on amendait les éventuels défauts<sup>45</sup>, avant de l'envelopper du manteau d'argile du moule de potée<sup>46</sup>. Cette possibilité d'utilisation des empreintes d'argile prises sur des vases en bronze pour la fabrication répétable d'autres vases en bronze n'a été envisagée sérieusement que par A. Schöne-Denkinger<sup>47</sup>, à partir d'une trouvaille du quartier du Céramique à Athènes: une empreinte prise sur un positif en bronze repoussé manifestement inachevé, une cavalière dont le cheval n'avait pas encore reçu sa tête qui devait quant à elle être réalisée séparément en bronze coulé<sup>48</sup>. Les bords de l'empreinte attique ne sont pas conservés; mais il me semble que la facture particulière des bords du moule genevois 8 apporte à cette hypothèse un argument supplémentaire.

On imaginerait volontiers que les artisans bronziers aient pris plus ou moins systématiquement des empreintes de leurs réalisations en bronze repoussé pour se donner la possibilité de les reproduire ensuite, partiellement ou intégralement, en bronze toujours, mais coulé cette fois: les empreintes en terre cuite constituaient ainsi un témoignage du passage de la création, du prototype, à la reproduction, éventuellement en série, dans l'artisanat du bronze. De ce fait, ces empreintes jouent de toute façon le rôle de «modèle» qu'on leur reconnaît généralement<sup>49</sup>: elles servent à enregistrer en quelque sorte les productions de l'atelier, son répertoire, et peuvent aussi contribuer à le diffuser éventuellement. Mais surtout, dans certains cas du moins, l'artisan ne les utilise pas seulement comme une source d'inspiration le guidant dans une nouvelle création ou une nouvelle composition, mais de façon tout à fait concrète comme outil réutilisable dans un processus de fabrication où la création n'a pratiquement plus de place.

#### La fermeture des moules bivalves · Repères et attaches

Plusieurs moules ou pièces de moules tarantins du Musée d'art et d'histoire se signalent par des caractéristiques de facture qui apportent d'intéressantes lumières sur les procédés de fabrication des moules bivalves et sur la façon de les utiliser: il s'agit de la présence, sur le pourtour du côté de la face extérieure, d'une part d'incisions perpendiculaires au bord (exceptionnellement en oblique), d'autre part, légèrement en retrait par rapport à ce bord, de «pastilles» ou «proéminences» d'argile, selon les termes de W. Deonna. Le catalogue ci-dessous ne reprend pas toutes les pièces de la collection genevoise où se remarquent ces pastilles, mais seulement les plus significatives d'entre elles<sup>50</sup>.



Moules avec « pastilles » et / ou incisions

51. Sur ce type iconographique, voir désor-  
mais GRAEPLER 1997, pp. 214-216

**1.** Valve d'avers de moule, complète, reproduisant un personnage féminin assis<sup>51</sup>  
Inv. 12496 (fig. 6)

33 cm (max.)

Terre beige clair, bien cuite

DEONNA 1929.1, pp. 46-47; WUILLEUMIER 1939, p. 397, n° 5; KINGSLEY 1981, p. 47

La valve donne d'une seule pièce tout l'avers d'une assez grande statuette. Elle reproduit la double courbure du personnage assis; sa paroi relativement fine laisse reconnaître la forme générale de la représentation sur la face extérieure. Celle-ci est assez sommairement lissée; y a été gravée avant cuisson l'inscription ΑΛ en grandes lettres cursives. Sur le côté de la face extérieure, huit pastilles d'argile rapportées, aux contours plus ou moins nets, irrégulièrement réparties sur tout le pourtour de la valve. Peut-être arrachements d'autres pastilles. Le bord du moule, qui épouse les sinuosités de la forme assise, est pratiquement lisse. Le creux présente une empreinte de netteté moyenne pour le corps et les traits du visage de la femme, mais très précise pour sa parure: collier, pendentifs d'oreilles et surtout les sept rosettes disposées autour de la représentation. Il s'agit d'un surmoule pris sur une figurine-patrice dont la parure (en tout cas les rosettes) n'était pas moulée d'une pièce avec le corps, mais rapportée, à moins que les rosettes n'aient été estampées directement dans le moule.

6 a, b, c, d. Personnage féminin assis  
Moule 1 | MAH, Inv. 12496  
a = creux, b = réplique moderne  
c = face extérieure, d = côté droit de  
la face extérieure (échelle ± 1: 3)



7 a, b, c, d. Torse athlétique | Moule 4

MAH, inv. 12522

a = creux, b = réplique moderne

c = face extérieure, d = côté gauche de la face extérieure (échelle  $\pm 1:3$ )

8 a, b, c. Ephēbe sur une klinē | Moule 10

MAH, inv. 12519

a = face extérieure, b = creux

c = réplique moderne (échelle  $\pm 1:3$ )

9 a, b, c, d. Torse masculin | Moule 32

MAH, inv. 12523

a = creux, b = réplique moderne

c = face extérieure, d = côté gauche de la face extérieure (échelle  $\pm 1:3$ )

**4.** Valve d'avers de moule, complète, reproduisant un torse athlétique | Inv. 12522 (fig. 7)  
18 cm (max.)

Terre beige clair, rosâtre par endroits, bien cuite

DEONNA 1929.1, pp. 52-53; WUILLEUMIER 1939, p. 406 et pl. 31-6

La valve ne donne que l'avers du torse, qui devait être complété d'abattis façonnés séparément (tête, bras et jambes), d'une statuette d'assez grande taille (hauteur restituée: ± 29 cm). Paroi épaisse de 1,3 cm à plus de 2 cm. La surface extérieure, fortement convexe, est assez bien lissée. Sur les deux côtés, tout près du bord, une dizaine de pastilles ou languettes rapportées, longues et étroites (de 0,8 à 1,5 cm de large, jusqu'à 3 cm de long), nettement brisées du côté du bord; il s'y ajoute les restes plus discrets ou les arrachements de cinq autres au moins. L'ensemble formait un réseau très dense. Le bord dont la sinuosité suit l'avancée de la jambe droite du personnage, est large de 0,8 à 1,8 cm; il ne s'interrompt qu'à hauteur du cou et des genoux; sa surface est bien lisse, mais avec de très légères ondulations. Le creux bien détaillé est d'excellente qualité.

**10.** Valve d'avers de moule, reproduisant un éphèbe étendu sur une *klinè*; la partie de la valve formant les jambes et le lit ainsi que celle formant l'extrémité du coussin sont brisées | Inv. 12519 (fig. 8)

11 cm (max.)

Terre beige clair, bien cuite

DEONNA 1929.2, p. 113; WUILLEUMIER 1939, p. 394; KINGSLEY 1981, p. 43 et pp. 46-47

La valve reproduisait l'avers, qui devait être complété d'abattis façonnés séparément (tête, bras droit et peut-être avant-bras gauche), d'une figurine de taille moyenne. La paroi est d'épaisseur moyenne. La surface extérieure n'est que sommairement lissée. Au milieu, en lettres assez soignées, l'inscription gravée avant cuisson [...]ΙΟΝΥΣΙΟ. Sur les côtés conservés, le long des bords supérieur et latéral de la valve, quatre incisions bien perpendiculaires au bord, ainsi que cinq pastilles, dont l'une recouvre une incision. Le bord assez lisse donne cependant l'impression d'avoir été égalisé par des pressions répétées du doigt; il est interrompu à hauteur du cou du personnage. Le creux est de qualité moyenne.

**32.** Valve de revers de moule, complète à l'exception d'un éclat en bas, reproduisant un torse masculin | Inv. 12523 (fig. 9)

11,5 cm (max.)

Terre beige très rosâtre, avec des vacuoles assez grandes et des inclusions blanches (voir l'éclat au creux des reins), très bien cuite

DEONNA 1930, p. 73

La valve ne donne que le revers du torse, qui devait être complété d'abattis façonnés séparément (tête, bras droit et jambes depuis la mi-cuisse), d'une figurine de taille moyenne (hauteur restituée: ± 20 cm). La paroi est assez fine, la face extérieure à peine lissée. Sur le côté, sur tout le pourtour à l'exception du bas, une série de cinq incisions perpendiculaires au bord, ainsi qu'une série de huit larges pastilles (et peut-être la trace d'une neuvième), dont deux recouvrent des incisions. Le bord s'inscrit presque dans un plan; sa surface présente d'assez nombreuses irrégularités. Il est

52. HORNUNG/KASSAB/MULLER 1998, pp. 103-106

53. Pour d'autres exemples, voir MULLER 1996, p. 32, note 29

54. Par ex., STILLWELL 1948, p. 83, ou HAM-DORF 1997, p. 32. Explication reprise implicitement dans l'expression «entailles de fixation» qu'utilise BESQUES 1986, p. 102, par exemple à propos de D 3906 et de D 3907. Il est bien sûr exclu que ces marques aient été imprimées dans l'argile par les ficelles elles-mêmes, lors de l'utilisation du moule, donc après sa cuisson, comme l'expose par exemple CANARACHE 1969, pp. 23 et 49.

55. MULLER 1996, p. 37

56. Sur la consolidation de la suture avant ouverture du moule, voir MULLER 1996, pp. 36-37. Les moules bivalves entièrement fermés sont assez rares (moules de poupees articulées, de certaines représentations masculines, d'animaux [comme 44-45; voir DEONNA 1930, p. 74]). La quasi totalité des moules de statuettes féminines debout drapées présente une large ouverture à leur partie inférieure, qui rend possible cette consolidation.

57. HORNUNG/KASSAB/MULLER 1998, pp. 106-107

58. KINGSLEY 1981, p. 43, à propos du moule 10

continu dans le haut de la valve, à hauteur du cou, mais s'interrompt en bas de part et d'autre des cuisses. On distingue en plusieurs endroits de ce bord les limites des balles constitutives de la croute, manifestement tassées contre une surface dure et non coupées<sup>52</sup>. Le creux est de qualité moyenne, les vacuoles de l'épiderme provoquant de nombreuses petites irrégularités sur les répliques. Entre les cuisses, ainsi qu'entre le bras gauche et le flanc du personnage, deux reliefs devaient, moule fermé, être en contact avec des reliefs identiques de la valve d'avers: les répliques présentaient donc des vides à ces endroits, avec les membres bien détachés.

#### Les incisions-repères

Les incisions, signalées depuis longtemps sur des moules de provenances diverses, ne posent guère de problème<sup>53</sup>. Elles ont évidemment été tracées, à intervalles plus ou moins réguliers, dans l'argile du moule à consistance cuir, valves fermées l'une contre l'autre, en travers de la frontière qui les sépare. On les a quelquefois interprétées comme des guides servant au passage des ficelles au moyen desquelles on aurait maintenues fermées l'une contre l'autre les valves pendant le séchage de la réplique à l'intérieur<sup>54</sup>. Outre le fait que nouer une ficelle en respectant tous ces guides serait une opération longue et difficile, étant donné l'emplacement et l'orientation de certains d'entre eux, cette explication ne vaut bien sûr que si l'on admet qu'un temps de séchage assez long devait précéder l'ouverture du moule et l'extraction de la réplique: mais cela n'était nécessaire qu'exceptionnellement, en particulier lorsqu'une utilisation prolongée avait trop humecté le moule.

Généralement, avec une pâte plastique pas trop chargée en eau, comme l'exige la technique du moulage, on pouvait procéder immédiatement à l'extraction de la réplique<sup>55</sup>. L'artisan maintenait donc de sa main gauche les deux valves fermées seulement le bref laps de temps qui lui était nécessaire pour l'assemblage de l'avers et du revers des figurines et éventuellement pour la consolidation de cet assemblage, en introduisant un ou deux doigts de la main droite par l'ouverture que présente, valves rapprochées, la plupart des moules à leur partie inférieure<sup>56</sup>. Les incisions devaient donc plus simplement servir de repères pour la mise en regard exacte des deux valves: elles jouent le même rôle que les clefs et contreclefs dont l'usage ne s'est apparemment généralisé qu'ultérieurement, à partir de l'époque hellénistique avancée<sup>57</sup>.

#### Les pastilles rapportées

Le rôle des pastilles rapportées sur le pourtour du côté de la face extérieure est quant à lui plus problématique. Le terme «pastille» est commode mais impropre, tout comme, d'ailleurs, «clay tab» utilisé dans les descriptions anglophones<sup>58</sup>: il s'agit en fait de sortes de languettes ou colombins de pâte, dont l'extrémité la plus éloignée du bord de la valve est sommairement aplatie, écrasée de façon à adhérer sur la face extérieure, tandis que l'extrémité la plus proche du bord du moule présente toujours une cassure. Il s'agit bien évidemment d'ajouts faits sur l'argile crue du moule, avant son séchage; la cassure partielle est intervenue avant la cuisson, puisque la pâte y présente en surface la même couleur que partout ailleurs sur l'épiderme du moule, différente de la couleur dans les autres cassures survenues après cuisson. Souvent, la pastille elle-même a disparu, mais on en reconnaît l'existence à un discret arrachement et une faible dépression sur le côté de la valve.

59. BESQUES 1986, par ex., à propos de D 3906, p. 102 et pl. 98 c; HAMDORF 1997, p. 32

60. Par ex., dans BESQUES 1986: la description de D 3922<sup>bis</sup> E, p. 106 ne signale pas cette particularité, bien évidente cependant sur la photographie pl. 106 c.

61. BURR / THOMPSON 1987, p. 206

62. RADT 1978, p. 419 et fig. 11-12

63. Sur cet ensemble, voir ci-dessus note 17

64. DEONNA 1929.1, p. 52, à propos du moule 4: «le moule [...] porte au revers, sur les bords, des points de repère, petites proéminences d'argile».

65. Les pièces 19, 37 et 43 mentionnées ci-dessus note 50 présentent aussi des incisions repères en plus des pastilles.

66. Voir ci-dessus, note 62

67. BURR / THOMPSON 1987, p. 206 et note 34

68. HAMDORF 1997, p. 32

69. KINGSLEY 1981, p. 43, à propos du moule 10

70. HORNUNG / KASSAB / MULLER 1998, pp. 103-105

En dehors de la collection genevoise, ces additions ont été décrites sur d'autres moules originaires de Tarente, par exemple ceux conservés au Louvre ou dans les Antiken-sammlungen de Munich<sup>59</sup>. Mais même quand des descriptions trop sommaires ne les mentionnent pas explicitement, ces additions se distinguent clairement sur la photographie d'autres moules, tarentins eux aussi<sup>60</sup>. Il ne s'agit pas pour autant d'une particularité des moules de Tarente: ces «short clay tabs» ont été signalés par exemple pour des moules de l'agora d'Athènes<sup>61</sup> et apparaissent aussi sur un moule recueilli à Pergame<sup>62</sup> ainsi que sur de très nombreuses valves de moules des dépotoirs de coroplathes de l'agora d'Argos<sup>63</sup>. Cette caractéristique de facture est en fait certainement bien plus répandue que ne le laissent croire d'une part le fréquent décollage des pastilles, d'autre part le caractère lacunaire des descriptions et la rareté des photographies des faces extérieures des moules dans les publications.

A quoi pouvaient servir ces pastilles? W. Deonna les a interprétées comme des repères pour la mise en regard des valves<sup>64</sup>. Mais, dans la mesure où certains moules, entre autres 10 et 32 décrits ci-dessus<sup>65</sup>, ont à la fois des pastilles et des incisions-repères, les premières recouvrant parfois partiellement les secondes, cette explication tombe; les incisions sont d'ailleurs plus précises comme repères, plus faciles à pratiquer et plus durables, les pastilles risquant de se détacher. De plus, cette explication ne rend pas compte du fait qu'elles sont toujours brisées du côté le plus proche de la frontière entre les deux valves.

Cette cassure suggère de restituer des pastilles symétriques sur l'autre valve de ces moules, ce que confirme le moule de Pergame<sup>66</sup>, dont les deux valves sont conservées: il s'agit en fait de restes d'attaches transversales, sous la forme de languettes ou colom-bins écrasés à leurs extrémités sur le côté de chacune des valves, qui se trouvaient ainsi solidarisées. De ces attaches ne se sont conservées que les extrémités, lorsqu'elles ne se sont pas décollées, tandis que leur corps même, qui passait par-dessus la frontière entre les valves, a été brisé et a disparu. D. Burr Thompson pensait que ces attaches sur les moules de l'agora d'Athènes servaient à maintenir fermées les deux valves pendant le séchage de la figurine à l'intérieur: elles auraient donc eu le même rôle que les hypothétiques ficelles mentionnées plus haut à propos des incisions-repères<sup>67</sup>. F. Hamdorf, quant à lui, suggère une utilisation en rapport direct avec ces ficelles, sans en préciser cependant les modalités<sup>68</sup>. Outre les objections élevées ci-dessus contre la nécessité d'une durée de séchage des répliques avant extraction du moule, on rappellera simplement que ces attaches ou plus précisément leurs restes ont cuit avec le moule. Elles doivent donc être mises en relation avec la fabrication du moule et non avec son utilisation.

Selon B.M. Kingsley, les attaches dont les pastilles constituent le reste auraient servi, au moment de la fabrication du moule, à en solidariser les deux valves sur le positif, pendant la durée de leur séchage<sup>69</sup>. Mais de même qu'il est superflu de laisser sécher la réplique à l'intérieur du moule, en attendant que le retrait de l'argile l'en détache, de même il est inutile de laisser sécher le moule en place sur le positif, d'autant qu'en l'occurrence le retrait de l'argile, contrarié par un noyau solide, risquerait de provoquer des déchirures ou félures dans la paroi de chacune des valves. D'autre part, les empreintes des deux valves étant le plus souvent prises séparément sur le positif et non en une seule opération<sup>70</sup>, on ne voit pas la nécessité de les solidariser ensemble sur le positif. Du moins cette hypothèse rend-elle compte de la cassure avant cuison relevée sur les attaches, cassure nécessaire pour cuire le moule sans le positif; aussi est-elle sans doute plus près de la vérité.

71. HORNUNG/KASSAB/MULLER 1998,  
pp. 104-105

72. La quasi-totalité du retrait et donc des éventuelles déformations se produit lors de l'évaporation de l'eau adsorbée (introduite par l'artisan dans la pâte pour lui donner sa plasticité) au moment du séchage : la cuisson ne provoque quant à elle plus qu'un retrait à peine perceptible, dû à l'élimination de l'eau de constitution (naturellement présente dans le réseau structural des particules élémentaires de l'argile). Voir MULLER 1996, pp. 40 et 520

73. Mes plus vifs remerciements vont au sculpteur Démosthène Sotiroudis et à Dimitris Siambanopoulos, tous deux restaurateurs à l'Ephorie des antiquités de Kavala, pour leurs précieuses confirmations et explications tirées de leur pratique personnelle du moulage.

74. Odile Didelot a eu l'amabilité de me signaler un moule bivalve de terre cuite servant à la confection, au moment de Pâques, d'un gâteau traditionnel alsacien en forme d'agneau, le «Lammele». Ses deux valves avaient été solidarisées, durant le séchage et même la cuisson, par une série de trois grandes attaches : il en subsiste l'arrachement – avec une couleur d'épiderme qui montre que les attaches n'ont été retirées qu'après la cuisson – et l'extrémité de l'une d'elles, en «pastille» triangulaire.

75. Dans la collection genevoise, le moule de bouc dont les deux valves sont conservées 44-45 = inv. I2536-1 et 2 (DEONNA 1930, p. 74) n'a que des incisions-repères, mais pas d'attaches. Il en est de même pour les valves 17, 18, 29 et 33 (DEONNA 1930, respectivement pp. 69, 70, 72 et 73). A l'exception, peut-être, de 29, ces moules sont de dimensions modestes, nettement inférieures à celles des pièces décrites ci-dessus pp. 47-50 et mentionnées note 50.

De fait, c'est bien de séchage qu'il s'agit, au moment de la fabrication du moule. La principale difficulté dans la réalisation d'un moule bivalve est de délimiter les deux valves tout en obtenant leur ajustement parfait lorsqu'elles sont rapprochées, les irrégularités du bord de l'une épousant celles du bord de l'autre. On a exposé ailleurs comment ce résultat pouvait être obtenu en deux opérations successives, que le positif à reproduire ait été destiné ou non à cette opération<sup>71</sup>. Les valves ensuite séparées du positif pour le séchage avant cuisson, il fallait éviter autant que possible que le retrait de l'argile ne s'accompagne de déformations qui auraient nui à la fermeture hermétique du moule. La meilleure façon de procéder était donc de fermer le moule et d'en solidariser ses deux valves au moyen d'une série d'attaches pour toute la durée du séchage : si déformation il y avait alors, elle affectait les deux valves ensemble, ce qui ne changeait donc rien à leur ajustement. Il suffisait ensuite de briser les attaches pour séparer les deux valves et les cuire séparément : dans cette dernière étape, le risque de déformation était pratiquement inexistant<sup>72</sup>.

Malgré les apparences, il n'y a aucun danger de voir les deux valves collées l'une à l'autre par le séchage : en l'absence de barbotine ou d'ajout d'eau, deux masses d'argile confectionnées séparément mais qui ont séché – et même éventuellement cuit – en position de contact se détachent toujours sans aucun problème. De fait, c'est de cette façon que procèdent encore aujourd'hui les céramistes qui travaillent à l'ancienne, dès qu'il s'agit de réaliser un moule bivalve en terre cuite, pour la fabrication de statuettes<sup>73</sup> ou la confection de gâteaux par exemple<sup>74</sup>. Pour l'Antiquité, on a vu plus haut que le procédé était certainement plus fréquent que ne le laisse croire sa discréption dans les publications ; il n'en reste pas moins qu'il est loin d'être systématique, et qu'une enquête plus exhaustive pourrait chercher à en préciser le domaine d'application. Peut-être la taille du moule joue-t-elle un rôle, les déformations étant moins à craindre pour des valves de petite taille<sup>75</sup> ?

Ces quelques pages n'épuisent pas tout l'intérêt des moules tarentins de la collection du Musée d'art et d'histoire. Leur ambition est surtout de convaincre de l'utilité, pour notre connaissance des artisans et des artisanats d'art, d'une approche technique et d'une observation minutieuse des moules pris comme outils de production. C'est ainsi, me semble-t-il, que seront remises à leur place d'objets de série un certain nombre de productions matérielles de l'Antiquité, et que l'on pourra en saisir sans contresens la portée non seulement esthétique, mais aussi sociale et économique. Ces observations ne prennent leur sens que si elles peuvent être multipliées sur de nombreux objets : la constitution de corpus systématiques des moules connus, intégrant aussi les éventuelles répliques appartenant aux mêmes séries, serait une entreprise immense, mais d'un profit incontestable.

## Bibliographie

- AKAMATIS 1993  
BANAKA-DIMAKI 1997  
BAUDRY / BOZO 1978  
BESQUES 1986  
BOL 1985  
BONGHI-JOVINO 1972  
BREITENSTEIN 1941  
BURR / THOMPSON 1987  
CANARACHE 1969  
CHAMAY 1999  
DEONNA 1929.1  
DEONNA 1929.2  
DEONNA 1930  
DÖRIG 1984  
GRAEPLER 1997  
HAMDORF 1997  
HIGGINS 1954  
HOFFMANN 1966  
HORNUNG / KASSAB / MULLER 1998  
KAHIL / ICARD 1984  
KINGSLEY 1980  
KINGSLEY 1981  
LIPPOLIS 1982  
LUNISINGH SCHEURLEER 1986  
*Moulage* 1997  
MULLER 1996  
MULLER 1997  
NICHOLLS 1952  
RADT 1978  
REEDER WILLIAMS 1976  
ROLLEY 1984  
ROLLEY 1994  
SCHÖNE-DENKINGER 1993  
SCHÜRMANN 1989  
STILLWELL 1948  
THEMELIS / TOURATSOGLOU 1997
- Ioannis M. Akamatis, *Πήλινες μήτρες αγγέιων από την Πέλλα*, ADDem 51, Athènes 1993  
Anna Banaka-Dimaki, «La coroplastie d'Argos : Données nouvelles sur les ateliers d'époque hellénistique», *Moulage* 1997, pp. 315-331  
Marie-Thérèse Baudry, Dominique Bozo, *La sculpture · Méthode et vocabulaire · Principes d'analyse scientifique*, Paris 1978  
Simone Besques, *Musée du Louvre · Catalogue raisonné des figurines et reliefs en terre cuite grecs, étrusques et romains IV-1 · Epoques hellénistique et romaine · Italie méridionale, Sicile, Sardaigne*, Paris 1986  
Peter Cornelis Bol, *Antike Bronzetechnik · Kunst und Handwerk antiker Erzbildner*, Munich 1985  
Maria Bonghi-Jovino, *Documenti di coroplastica italiota, siceliota ed etrusco-laziale nel Museo civico di Legnano*, Florence 1972  
Niels Breitenstein, *Danish National Museum · Catalogue of Terracottas · Cypriote, Greek, Etrusco-Italian and Roman*, Copenhague 1941  
Homer Armstrong Thompson, Dorothy Burr Thompson, *Hellenistic Pottery and Terracottas*, Princeton 1987  
Vasile Canarache, *Masques et figurines Tanagra des ateliers de Callatis-Mangalia*, Costanza 1969  
Jacques Chamay, «Waldemar Deonna, archéologue et homme de musée», *Genava*, n.s., XLVII, 1999, pp. 37-38  
Waldemar Deonna, «Moules tarantins», *Monuments Piot* 30 (1929), pp. 45-60  
Waldemar Deonna, «Quelques moules de Tarente», *Acropole* 1929, pp. 109-112  
Waldemar Deonna, «Moules tarantins», *Genava* VIII (1930), pp. 67-74  
José Dörig, «Tonformen aus Tarent · Bemerkungen zum Verhältnis der Kleinkunst zur Grossplastik», dans Nicola Bonacasa, Antonino di Vita (éd.) et Giuseppina Barone (réd.), *Alessandria e il mondo ellenistico-romano · Studi in onore di Achille Adriani*, vol. 3, Rome 1984, pp. 680-685  
Daniel Graepler, *Tonfiguren im Grab · Fundkontexte hellenistischer Terrakoten aus der Nekropole von Tarent*, Munich 1997  
Friedrich Wilhelm Hamdorf, «Zur Technik der Koroplastik · Einige Beobachtungen an Münchner Terrakotten», *Moulage* 1997, pp. 29-38  
Reynold Alleyne Higgins, *Catalogue of the Terracottas in the Department of Greek and Roman Antiquities · British Museum*, Londres 1954  
Herbert Hoffmann, *Tarentine Rhyta*, Mayence 1966  
Karin Hornung-Bertemes, Dominique Kassab Tezgör, Arthur Muller, «Fabrication des moules, diffusion des produits moulés · A propos d'une "figurine-patrice" du Musée de Volos», *Bulletin de correspondance hellénique* 122 (1998), pp. 91-107  
Lilly Kahil, Noëlle Icard, s.v. «Artémis», *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, vol. II.1, Zurich-Munich 1984, pp. 618-753  
Bonnie Marie-Kathryn Kingsley, *Tarantine Terracotta Moulds and Reliefs in the J. Paul Getty Museum (Diss. Berkeley, 1977)*, Ann Arbor 1980  
Bonnie Marie-Kathryn Kingsley, «Coroplastic Workshops at Taras · Marked Moulds of the Late Classical Period», *J.P. Getty Museum Journal* 9 (1981), pp. 41-52  
Enzo Lippolis, «Le testimonianze del culto in Taranto greca», *Taras* 2 (1982), pp. 81-136  
Robert A. Lunsingh Scheurleer, *Grieken in het klein · 100 antieke terracotta's*, Amsterdam 1986  
Arthur Muller (éd.), *Le moulage en terre cuite dans l'Antiquité · Crédation et production dérivée, fabrication et diffusion*, actes du XVIII<sup>e</sup> colloque du CRA-Lille 3, décembre 1995, Lille 1997  
Arthur Muller, «Les terres cuites votives du Thesmophorion · De l'atelier au sanctuaire», *Etudes thasiennes* 17, Paris 1996  
Arthur Muller, «Description et analyse des productions moulées. Proposition de lexique multilingue, suggestions de méthode», *Moulage* 1997, pp. 437-464  
Richard Vaughan Nicholls, «Type, Groups and Series · A Reconsideration of Some Coroplastic Fundamentals», *Annual of the British School at Athens* 47 (1952), pp. 217-226  
Wolfgang Radt, «Pergamon. Vorbericht 1977», *Archäologischer Anzeiger* 1978, pp. 407-432  
Ellen D. Reeder Williams, «Ancient Clay Impressions from Greek Metalwork», *Hesperia* 45 (1976), pp. 41-66  
Claude Rolley, *Les bronzes grecs*, Fribourg 1984  
Claude Rolley, *La sculpture grecque I · Des origines au milieu du V<sup>e</sup> siècle*, Paris 1994  
Angelika Schöne-Denninger, «Terrakottamodel aus dem Bau Y am heiligen Tor (Kerameikos)», *Mitteilungen des Deutschen archäologischen Instituts · Athenische Abteilung* 108 (1993), pp. 151-181  
Wolfgang Schürmann, «Katalog der Antiken Terrakotten im badischen Landesmuseum Karlsruhe», *Studies in Mediterranean Archaeology* 84, Göteborg 1989  
Agnes Newhall Stillwell, *Corinth · Results of Excavations, vol. XV-1 · The Potters' Quarter, Part I*, Cambridge (Mass.) 1948  
Petros G. Themelis, Giannis Touratsoglou, *Oι τάφοι του Δερβενίου*, ADDem 59, Athènes 1997

VAN DER WIELEN 1996

Frederike van der Wielen, «Moule tarentin en terre cuite (et son moulage)», dans Patricia Birchler Emery, Brenno Bottini, Chantal Courtois, Frederike van der Wielen (réd.), *Musée-Musique · La musique et la danse dans l'antiquité · Regards sur les collections du Musée d'art et d'histoire de Genève*, Genève 1996, p. 102, n° 49

WUILLEUMIER 1930  
WUILLEUMIER 1939

Pierre Wuilleumier, *Le trésor de Tarente · Collection Edmond de Rothschild*, Paris 1930  
Pierre Wuilleumier, *Tarente des origines à la conquête romaine · Bibliothèque des Ecoles françaises d'Athènes et de Rome* 148, Paris 1939

ZERVOUDAKI 1968

Eos A. Zervoudaki, «Attische polychrome Reliefkeramik des späten 5. und des 4. Jahrhunderts v. Chr.», *Mitteilungen des Deutschen archäologischen Instituts · Athenische Abteilung* 83 (1968), pp. 1-88

#### Crédits photographiques

MAH, Andreia Gomes : fig. 4a, 4b, 6b, 7b | MAH, Sacha Wæber : fig. 2a, 5a, 5c, 6a, 6c, 6d, 7a, 7c, 7d, 8a, 9c, 9d | UNIGE, Viviane Siffert: fig. 1a, 1b, 1c, 2b, 2c, 2d, 3a, 3b, 4c, 5b, 8b, 8c, 9a, 9b

#### Adresse de l'auteur

Arthur Muller, professeur d'archéologie grecque, Centre de recherche HALMA EA 2457, Université Charles-de-Gaulle · Lille 3, Boîte postale 149 F-59653 Villeneuve d'Ascq Cedex