

# Introduction

Autor(en): **[s.n.]**

Objektyp: **Preface**

Zeitschrift: **Cahiers d'archéologie romande**

Band (Jahr): **34 (1987)**

PDF erstellt am: **15.08.2024**

## **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.

## Introduction

*Si le document échappe trop souvent à l'histoire,  
il ne peut échapper à la classification.*

A. Leroi-Gourhan, *L'Homme et la Matière*,  
Albin Michel, 1971, p. 18.



## Historique de la recherche dans le domaine des bronzes

Dans le domaine de la petite et moyenne statuaire en bronze d'époque hellénistique et romaine, la recherche en est aux prolégomènes. L'intérêt pour ce type de matériel n'est cependant pas récent. Un certain nombre de catalogues ont paru au XIX<sup>e</sup> siècle déjà, suivis, plus tard, par des interrogations plus élaborées dont celles de K. A. Neugebauer, parmi d'autres, restent fondamentales.

Au cours de ces vingt dernières années, l'étude des bronzes a connu un regain d'intérêt. De nouveaux catalogues, destinés à faire connaître tant la production d'un site que les collections des musées, ont ainsi été publiés. Parallèlement, depuis 1970, des colloques internationaux, bisannuels, favorisent la confrontation des points de vue et la prise de connaissance d'un matériel souvent encore inédit. Enfin, la première tentative de synthèse, partielle puisque régionalement limitée, est l'œuvre de Stéphanie Boucher à qui l'on doit d'avoir étudié les bronzes de la Gaule<sup>1 bis</sup>.

Il va sans dire que notre enquête est tributaire de l'ensemble de ces recherches même si certains spécialistes des bronzes seront déconcertés par le type de questions posées au fil de ces pages. Des questions qui paraîtront peut-être prématurées, voire peu pertinentes ; mais, du désaccord et de l'affrontement naissent, finalement, souvent, les bonnes formulations et de meilleures réponses.

## Délimitation du sujet

Dans un premier temps, la délimitation du champ d'enquête englobait tous les bronzes bacchiques, le dieu et les membres de son thiasos, dans l'Occident romain. La première modification a touché l'espace et le temps. La restriction spatiale est rapidement apparue comme peu pertinente. Par la vaste diffusion du thème d'abord – une diffusion qui semblait faire contraste avec la faveur limitée que l'on reconnaissait à Mercure, mais notre enquête a montré combien cette dernière affirmation doit être nuancée<sup>-2</sup> ; par la relative pauvreté de l'échantillonnage ensuite, Bacchus n'est pas souvent représenté. La limitation géographique a paru d'autant plus artificielle que l'extension du champ spatial comporte l'avantage d'élargir l'éventail des observations sur la circulation des objets, des types, et/ou des artisans, sur des distances plus ou moins longues, de même qu'elle permet de saisir dans quelle mesure il y a différence entre la production des régions marquées dès l'origine par la culture hellénistique et celle des zones où cette culture a été introduite à l'époque romaine. Différence que l'on pourra peut-être un jour évaluer en terme de chronologie et/ou de caractéristique régionale.

L'extension du champ spatial a remis en cause la délimitation chronologique. En effet, en ce qui concerne les bronzes des provinces occidentales, la production semble se situer entre la période augustéenne et le III<sup>e</sup> siècle apr. J.-C. Pour l'Orient grec – Grèce, Egypte, Asie Mineure, Proche-Orient, mais également la Thrace – toute tentative de datation d'un objet précis *dépourvu de tout contexte* est arbitraire, sans fondement. Il n'y a, en effet, pas eu solution de continuité entre la période hellénistique et la période romaine ; l'éclectisme et la multiplicité des tendances, dans les bronzes comme ailleurs, ont subsisté d'une période à l'autre sans césure. Ainsi, bien des bronzes sont considérés comme appartenant à la dernière phase de l'art grec au vu de leur lieu de provenance uniquement, rien n'est moins sûr. Par exemple, aucun indice intrinsèque ne permet de décréter avec certitude si les statuettes trouvées en Egypte, ou en Grèce, sont d'époque hellénistique ou romaine.

La faveur, l'appréciation – de la part des artisans et des utilisateurs – de certains thèmes et schémas paraissent s'inscrire dans la longue durée. Faut-il y voir un indice de l'obsolescence des critères de goût qui caractériserait une production artisanale destinée à un public plus ou moins cultivé ou aspirant à l'être? Ou, comme le pense Ph. Bruneau à propos du style des mosaïstes, « tout se passe comme si, *hic et nunc*, chaque praticien y allait de son propre ouvrage sans se soucier de reproduire un style venu d'avant ou d'ailleurs ». Le dossier reste à ouvrir; mais, en ce qui concerne les bronzes du moins, cette dernière hypothèse paraît difficilement acceptable d'emblée en ce qu'elle postule une absence totale de contrainte, de demande, de la part de la (des) clientèle(s), laissant le champ libre au savoir-faire de l'artisan. « De l'art hellénistique à l'art romain, y a-t-il la continuité profonde d'une production qui ne ferait que déplacer son centre et son rayonnement, en suivant l'évolution, progressive en tout cas, de sa clientèle, ou bien est-ce un héritage, reçu par les Romains mais, comme tout héritage, utilisé par d'autres que ceux qui l'ont amassé et, nécessairement, détourné par là de son sens premier? La réponse ne saurait être univoque... », dit C. Rolley qui a jugé nécessaire de clore son livre sur les bronzes grecs par un chapitre sur la production romaine<sup>3</sup>.

Ce problème justifie le titre « Bronzes *hellénistiques et romains* », peut-être trompeur puisqu'il n'est à aucun moment question de dégager les caractéristiques de la production d'une période par rapport à une autre.

Extension chronologique et géographique, mais limitation morphologique. En effet, n'ont été retenus que les bronzes en ronde bosse, c'est-à-dire les statuettes, les bustes, les têtes et les masques, laissant ainsi de côté cette marée d'appliques en bas-relief, qui ornent la vaisselle ou autres supports, dont le recensement se heurte à de nombreux obstacles matériels. Parti pris aussitôt démenti dans la pratique puisque l'on trouve dans ce *corpus* des appliques de tout genre. En fait, le choix s'est porté sur des appliques illustrant des thèmes sans narration et susceptibles de fournir des réponses, ou de nouvelles questions, aux problèmes posés ici.

## Etat des connaissances

Pour situer cette enquête, il convient de brosser brièvement un tableau de l'état des connaissances dans le domaine des bronzes. Nous l'avons dit, la recherche en est aux prolégomènes. Les critères de datation font problème comme les modes et lieux de production, sans parler de l'organisation socio-économique des ateliers et de la distribution de leur production. La relation entre un type de population d'une part, la qualité et la quantité du matériel d'autre part, ou encore entre la clientèle et les thèmes reproduits, reste encore inconnue. Le profil socio-culturel de la production des bronziers et de leur(s) clientèle(s) par rapport à celui des autres catégories d'artisans constitue également un problème pour l'instant sans réponse. La production du *faber*, quel qu'il soit, est riche d'informations pour autant que l'on sache, et que l'on puisse, l'interroger. La résolution de problèmes de type socio-économiques et socio-culturels, par exemple, est bien souvent entravée par l'absence de contexte archéologique et stratigraphique. C'est dire l'importance des découvertes à venir.

Actuellement, la recherche est constituée essentiellement par l'établissement de *corpus* dont la nécessité ne peut guère être mise en doute, mais qui ne sont qu'un premier pas, un moyen et non un but. On aurait cependant grand tort d'avoir pour principe d'attendre la fin de la parution de tout ce matériel avant de lui poser quelques questions. L'on courrait alors le risque de devoir publier à nouveau ces catalogues parce que le temps s'est écoulé et qu'ils ne répondent plus à des exigences nouvelles. C'est la raison pour laquelle l'enquête présentée ici n'est pas prématurée, même si d'énormes lacunes subsistent encore. La publication du matériel qui nous est aujourd'hui inconnu servira à vérifier certaines de nos hypothèses et, à son tour, le *corpus* ne pourra que tenir compte des tentatives de réponses, voire des nouveaux problèmes, énoncés ici.

## Objectifs

Notre idée première était de mener cette recherche dans trois directions : étude de l'iconographie, du style et de la fonction. Les proportions prises par le premier volet de ce triptyque nous ont conduite d'une part à nous limiter à Bacchus, et d'autre part à diminuer l'importance généralement accordée à l'analyse stylistique. Approche dont les difficultés – qui ne sont pas propres aux bronzes mais à l'ensemble du courant cultivé de l'art romain – sont telles et pour lesquelles les instruments critiques paraissent si démunis qu'elle nous a paru

digne d'une étude qui aurait alors pour support une thématique plus appropriée<sup>4</sup>. Pour ce qui est de la signification – religieuse ou profane – elle fait l'objet de quelques pages dans le cadre de la synthèse.

Les hommes, c'est-à-dire les bronziers et les usagers, l'espace et le temps, tels sont – formulation un peu lapidaire – les objectifs fixés<sup>5</sup>. Les bronziers – à travers l'étude de leur répertoire surtout et de leur technique quand l'interrogation est possible – sont les protagonistes de cette enquête. Le choix d'une délimitation iconographique relègue au second plan les problèmes, qui ne sont pas secondaires, de diffusion, d'ateliers et de chronologie.

Qui s'attendrait à trouver une étude herméneutique ou socio-culturelle révolutionnaire serait déçu. Ce travail contribue à l'augmentation des connaissances dans un domaine où les points d'interrogation foisonnent. Au-delà des objets et de Bacchus, on s'est efforcé de trouver les hommes – les artisans et les usagers – mais des hommes qui, pour l'instant, flottent parfois dans un temps indéterminé, entre l'époque hellénistique et la période romaine. En effet, l'itinéraire adopté ici inverse l'itinéraire traditionnel pour lequel l'objectif premier reste la chronologie. Cette inversion n'est pas à interpréter comme une mise en cause du classement chronologique. Il s'agit tout au plus d'un déplacement de l'interrogation, de l'enjeu. D'une focalisation sur l'analyse du style et sur la recherche des prototypes, on passe à l'analyse du système iconographique des bronziers. On sort du champ des bronzes, de l'art, pour entrer dans celui des artisans, du métier et des procédés, et de leur(s) clientèle(s), le marché. En fin de parcours, ou plutôt de parcours parallèles et successifs, peut-être arrivera-t-on un jour à situer plus précisément ce type de production dans le temps, ne serait-ce que pour évaluer la longévité des tendances stylistiques, des thèmes et des schémas.

Cette recherche est donc une étude de l'iconographie de Bacchus dans les bronzes, ou plus précisément une typologie iconographique. Afin d'éviter tout malentendu et fausses attentes, il convient de définir rapidement ces deux termes. Nous donnons à « iconographie » sa définition la plus large, qui est celle d'un rassemblement d'images illustrant un même thème ; la « typologie » désigne le repérage de schémas plus ou moins répétitifs à l'intérieur d'un thème. Ces deux définitions ne sont pas évidentes d'emblée, du moins pas dans une certaine pratique archéologique, ou plutôt d'histoire de l'art, où le champ de l'iconographie est limité à l'étude des portraits, alors que la typologie est considérée comme une extension de ce champ à toutes les images religieuses, profanes ou autres<sup>6</sup>. Encore faut-il se garder de généraliser : l'acception de ces deux termes est sujette à des interprétations diverses suivant les auteurs. Ainsi pour F. Matz, l'enquête iconographique a pour but principal l'histoire des types, mais elle est loin de se restreindre à cet unique objectif, puisque le savant allemand lui annexe les problèmes d'interprétation que d'autres réservent à l'iconologie<sup>7</sup>. Étude des thèmes et des types, avons-nous dit plus haut : il nous faut encore préciser. Le but n'est pas de présenter une histoire de l'évolution des types, comme le propose F. Matz. Une étude de la signification des attributs ou d'un schéma particulier n'entre pas non plus dans notre propos. Cette enquête se veut pourtant plus qu'un simple rassemblement d'objets, plus qu'une manière de catalogue des images en bronze de Bacchus. Notre objectif premier est de définir, à travers un thème limité, le profil iconographique de la production d'une catégorie d'artisans dans des espaces géographiques différents et par rapport à d'autres catégories d'artisans dans ces mêmes espaces. Spécificité des répertoires qui un jour, peut-être, se révélera être caractéristique de temps autant que d'espace.

La première étape de l'enquête définit le « visage » en bronze du dieu : Bacchus est-il si différent des autres dieux qu'il n'a pas donné lieu à des séries comme le suggère S. Boucher<sup>8</sup> ? Des persistances, mutations, dérivations dans l'espace sont-elles décelables ? Puis, à travers la confrontation avec la production d'autres artisans, l'on tentera de dégager l'originalité des bronziers. Se sont-ils bornés à recopier les schémas utilisés par les sculpteurs sans jamais changer ou apporter rien de nouveau ? Leur répertoire se distingue-t-il de celui des coroplâthes ? Comment expliquer les différences ou les correspondances ?

Partir à la découverte du « visage » en bronze de Bacchus c'est aussi rencontrer de nombreux problèmes d'identification. Quels sont les attributs, les systèmes d'attributs, les attitudes peut-être, qui autorisent l'identification comme Bacchus ? Ce problème est souvent bien loin de faire l'objet d'une approche rigoureuse, ainsi que l'a montré Ph. Bruneau à propos des représentations d'Isis Pélagia<sup>9</sup>. Bacchus barbu et Bacchus enfant font bien souvent les frais de ces identifications insuffisamment fondées.

Une délimitation iconographique offre encore d'autres champs d'interrogation. La technique des bronziers en est une : est-il possible de relever l'utilisation de matrices, de moules partiels, de maquettes, de modèles ? L'insuffisance des informations et surtout l'impossibilité d'examiner directement un matériel extrêmement dispersé nous ont souvent condamnée à l'approximation, à l'énoncé d'hypothèses.

La fréquence du thème mérite également de retenir l'attention : les bronziers ont-ils souvent représenté Bacchus, où, pourquoi ? Poser ces questions revient à s'interroger sur la clientèle et sur la fonction, profane ou religieuse, accordée à ces figurines.

Enfin, l'identification de zones de production, du sens de la diffusion des objets, parfois la chronologie, sont autant de questions abordées, rarement résolues, au cours de cette étude.

## Modalités

Le problème théorique de l'établissement d'une typologie et celui du concept même de type ont déjà fait l'objet d'une littérature abondante concernant autant l'historien de l'art que le céramologue ou tout autre spécialiste. Notre intention n'est pas d'alimenter cette problématique, ni de faire le point sur l'état de la question ; nous nous bornerons à rendre compte de l'articulation de notre démarche en fonction des objectifs énumérés plus haut<sup>10</sup>. Les principes de M. Rouvier-Jeanlin appliqués au catalogue des figurines en terre cuite ont un instant retenu notre attention<sup>11</sup>. Mais il s'est bien vite avéré que notre matériel ne pouvait se prêter à un classement de ce genre. Quantité, variété, comme diversité des techniques dans l'art du bronze même rendaient impossible, voire peu pertinente, une telle approche. La typologie proposée ici s'inspire dans ses très grandes lignes de celles qui sont proposées dans quelques catalogues récents<sup>11 bis</sup>, elle tient également compte des remarques très générales, donc applicables à toutes les typologies, de Ph. Bruneau sur la typologie des lampes ainsi que de certains principes énoncés par J.-C. Gardin<sup>12</sup>. Le choix d'un classement par provenance ou par usage n'a pas paru pertinent. Trop d'objets sont dépourvus de lieu de trouvaille, comme beaucoup avaient une destination qu'il nous est impossible de restituer. Un classement d'après le vêtement ou des détails particuliers aurait abouti peut-être à des conclusions sur l'espace, mais certainement pas sur les hommes car il ne favorise pas la comparaison entre les techniques, pas plus qu'il ne facilite le repérage de certains procédés comme l'utilisation de matrices, par exemple. Une comparaison et un repérage qui constituent l'enjeu de notre enquête.

## Représentativité du *corpus*

Les objets réunis ici ne constituent évidemment pas un *thesaurus* mais un *corpus*. L'établissement de celui-ci a été tributaire de l'état des connaissances et des lacunes imputables aux outrages du temps. Le matériel de certaines régions n'a pu être étudié, mais il existe, ainsi qu'en témoignent les vitrines des musées turcs, syriens, égyptiens, sans parler de celles de nombreux musées européens. En l'absence de catalogues, nous avons donc dépouillé les principales revues de chaque pays ; mais dans certains cas le butin est malgré tout resté très maigre. Les bronzes d'Afrique du Nord et d'Espagne, par exemple, sont-ils vraiment si peu nombreux ? Nous en doutons ; ils sont très probablement inédits ou encore enfouis dans la terre. L'arbitraire de cet échantillonnage est donc évident. Mais nous l'avons estimé suffisamment représentatif – quantité et qualité – pour tenter de l'analyser et d'en tirer quelques observations.

Il faut encore mentionner les obstacles rencontrés : tous les objets n'ont pu être examinés directement, la qualité des photographies est loin d'être toujours parfaite ; et, dans certains cas, les informations fournies sont incomplètes. Ces difficultés sont inhérentes à toute enquête portant sur un matériel extrêmement dispersé, elles n'ont toutefois pas paru contraignantes au point de rendre une recherche de ce type irréalisable, mais il faut les garder présentes à l'esprit pour en situer les limites<sup>13</sup>.

## Organisation des informations dans la typologie

L'étude est divisée en deux parties. Le premier volet est une typologie iconographique qui analyse le matériel en fonction des objectifs déterminés et *uniquement de ceux-ci*. Il s'agit donc d'un choix qui abandonne certains aspects tels que, par exemple, celui de la recherche du support des objets en question. Seuls les cas où il y a concordance entre un type et un usage précis, comme les ornements de trépieds, ont été relevés.

Cette typologie n'est pas conçue comme un catalogue exhaustif ; on n'y trouvera donc pas une description minutieuse de chaque objet mais une description sélective, celle du type, en fonction des objectifs énumérés ci-dessus, de manière à fournir une réponse aux problèmes posés. La comparaison avec le répertoire d'autres artisans, le repérage de l'utilisation de

modèles, de matrices ou de moules partiels, par exemple, implique un type de classement où sont réunis des objets dont l'iconographie présente des points communs indépendamment de l'usage qu'on a pu en faire.

Les constantes, plus ou moins nombreuses, correspondent aux caractéristiques du type. Les variantes désignent des détails propres à un seul objet, mais significatifs peut-être dans un autre contexte que celui du type, comme celui d'une région par exemple. Tous les types sont loin d'être homogènes. Cette hétérogénéité est révélatrice de certaines pratiques. Ainsi, l'utilisation non systématique de matrices se voit confirmée ; de même, les libertés iconographiques prises par les artisans comme les emprunts à d'autres répertoires semblent pouvoir être géographiquement localisés.

D'autres types ne comportent qu'un seul objet mais ils se justifient parce qu'ils sont attestés dans une autre technique, ou parce qu'ils représentent une variante d'un type connu.

Dans la description du type sont omises les informations sur la patine, le type de fonte et les soudures éventuelles ; informations, soit inutiles dans le cadre de cette recherche, soit impossibles à obtenir.

Une liste des objets, sous forme de brèves rubriques, suit cette présentation du type<sup>14</sup>. On y trouvera un nombre d'informations limité aux aspects qui nous intéressent. Parfois, ces rubriques sont incomplètes pour les raisons déjà indiquées ci-dessus. Un tableau mettant en évidence les principales constantes et variantes suit cette liste. Il a pour but de repérer immédiatement les traits caractéristiques du type, mais aussi de faciliter la comparaison entre les types. C'est pourquoi il a été établi pour des groupes très homogènes, sans variante, comme pour des groupes hétérogènes ou comptant un nombre très limité d'objets. Certains détails comme le port des bottes, de la *mitra*, d'une couronne de lierre, etc., sont ainsi facilement repérables, ce qui permet ensuite d'en évaluer la fréquence, par conséquent la spécificité. Certains attributs ne sont pas mentionnés, ainsi le thyrses, la grappe de raisin, le canthare, car ils ont bien souvent disparu, ce qui n'autorise aucune observation sur leur fréquence<sup>15</sup>.

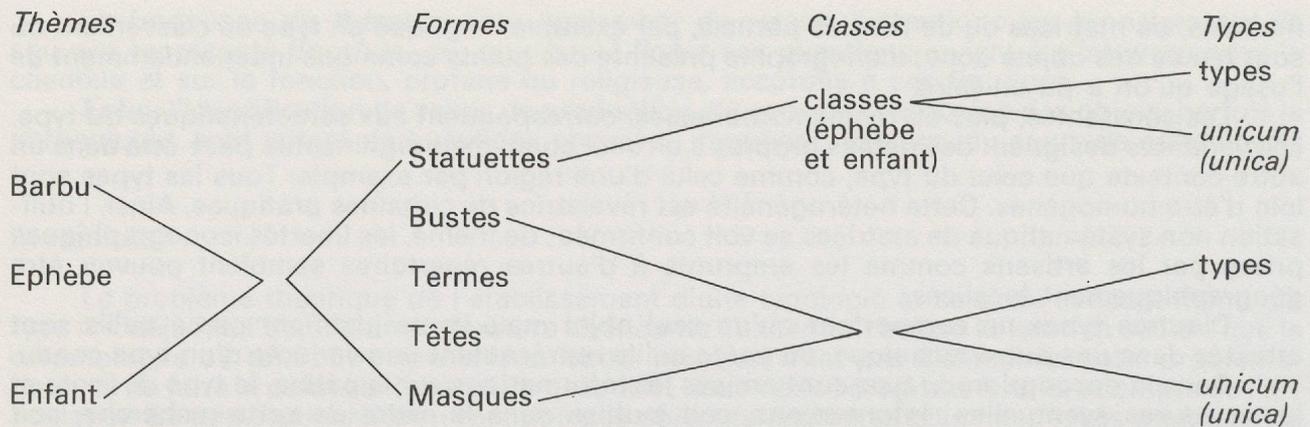
Après le tableau, sont indiquées les premières observations, ou interrogations, quant aux hommes, à l'espace et au temps, qui découlent de l'examen des bronzes seuls<sup>16</sup>. Ces observations sont complétées ensuite par la comparaison avec deux autres techniques en ronde bosse que l'on pourrait penser proches des bronzes : la statuaire et les terres cuites. Pour la statuaire de la Capitale, deux instruments ont été utilisés : le *Répertoire* de S. Reinach et l'étude de E. Pochmarski sur Dionysos. Les défauts du premier sont connus – vieux répertoire de dessins, parfois incomplet et peu fidèle – il reste toutefois une référence, pas une « Bible » !, donc à utiliser avec prudence, que l'ouvrage de E. Pochmarski complète heureusement<sup>17</sup>.

Ces comparaisons, ponctuelles, visent à dégager la spécificité du système iconographique des bronziers et, le cas échéant, à suggérer d'autres indications quant à l'espace et au temps. Enfin, quand il y a lieu, le problème de l'identification, qui n'est pas limité aux bronzes, est pris en considération. Les identifications erronées ont parfois été conservées à titre exemplaire.

1. Description du type
2. Rubriques
3. Tableau
4. Premières conclusions sur les hommes, l'espace et le temps
5. Comparaisons avec d'autres techniques
6. Autres remarques sur les hommes, l'espace et le temps
7. Identification

### Principes de classification et codage des types

Le classement du matériel est établi suivant une quadruple articulation : thématique, morphologique, de classe et enfin typologique. La division thématique touche aux trois aspects de Bacchus : barbu, éphèbe, enfant, dans des attitudes et avec des attributs divers. Par division morphologique, nous entendons les statuettes, les appliques, les têtes et les masques. La classe est définie par la position des bras : A. un bras levé, l'autre baissé ; B. les deux bras baissés ; C. un bras posé sur la tête, l'autre baissé. A l'intérieur des classes, les variantes répétitives constituent les types. La division « classe » est utilisée uniquement lorsque la quantité de matériel est suffisamment abondante pour en permettre le repérage ; elle n'existe pas, par exemple, pour Bacchus barbu.



Les types sont désignés par des codes plus ou moins simples, mais qui obéissent à une certaine logique. Pour les figurines de Bacchus éphèbe et enfant, ces codes se composent de trois éléments : une lettre majuscule – A, B, C – indiquant l'appartenance à une classe, suivie d'un chiffre romain désignant un type ; le chiffre arabe qui apparaît parfois signifie une variante du type en question ; la lettre minuscule enfin signale la présence d'une peau animale pour «a», d'une chlamyde pour «b», ou la nudité totale pour «c». La combinaison des deux lettres «a» et «b» indique que les deux vêtements sont présents simultanément. Cette classification a pour avantage de constituer une typologie ouverte dans laquelle les nouveaux objets peuvent s'insérer tant au niveau de la classe qu'à celui du type. Ce type de classification permet évidemment d'insérer de nouveaux documents et surtout, par conséquent, de nuancer, modifier, infirmer ou confirmer les observations formulées. La typologie n'est pas un répertoire d'images mais elle se veut le lieu d'une démonstration, d'une analyse susceptible d'être modifiée à tout instant, au vu des nouvelles découvertes.

La numérotation en chiffres romains recommence à I à l'intérieur de chaque catégorie morphologique, à moins que la concordance avec un type déjà établi ne soit évidente. Ainsi le Bacchus assis de Manole est codé CI (fig. 137), parce que l'un de ses bras a la position caractéristique de la classe C. Il en va de même pour un type de buste dont le bras est aussi posé sur la tête (fig. 142-149).

## Synthèse

La démonstration typologique suit l'axe des thèmes, des classes et des types afin de faire ressortir les caractéristiques propres aux hommes, à l'espace et au temps. Dans la synthèse, le point de vue est inversé ; ce sont les hommes, l'espace et le temps qui charpentent l'articulation du discours. La synthèse *rassemble* donc les informations ponctuelles dispersées dans la typologie pour en dégager des implications générales. Elle est également le lieu où les informations qui ont émergé dans la première partie sont *précisées* et *complétées*. Ainsi, dans la typologie sont apparus, par exemple, les particularités du répertoire des bronziers et les points communs avec celui d'autres catégories d'artisans. Dans la synthèse, la comparaison globale permet de repérer les thèmes et les types que les bronziers n'ont pas représentés, choix qui à son tour n'est pas sans implication. Enfin, dans cette seconde partie sont *abordés de nouveaux problèmes* tels que la fréquence du thème «Bacchus» dans le répertoire des bronziers et ce que cette fréquence dit, ou suppose, des usagers.

## Indications bibliographiques et illustrations

Dans certaines notes et rubriques, on renvoie aux références bibliographiques placées à la fin de l'ouvrage. La lettre désigne la rubrique : «B» pour bronze, «Ic» pour iconographie, «S» pour statuaire, «T» pour terre cuite, «R» pour religion. Lorsque le titre en abrégé n'est pas accompagné d'un tel code il faut se reporter aux abréviations.

A une bibliographie alphabétique ou chronologique, on a préféré une bibliographie thématique qui fournit au lecteur la clé du mode d'élaboration de l'enquête.

A quelques exceptions près, toutes les figurines de Bacchus mentionnées dans ce texte sont illustrées. Par conséquent, dans les renvois bibliographiques, la mention des planches a été omise lorsqu'elle n'a pas été jugée nécessaire. En ce qui concerne le renvoi aux figures

accompagnant le texte, l'ensemble des photographies correspondant à chaque type est indiqué à côté du code du type ; le numéro correspondant à l'illustration de chaque objet est mentionné dans la rubrique qui le concerne.

Certaines figurines ne sont pas illustrées, soit qu'elles aient disparu, soit que les photographies n'aient pu être obtenues. D'autres sont reproduites sous forme de dessins – tirés dans la plupart des cas du *Répertoire* de S. Reinach – pour les mêmes raisons.

## Lexique

Le dieu est désigné ici sous le nom de Bacchus, utilisé à l'époque grecque comme à l'époque romaine. De même, la graphie « bacchique » a été préférée à la forme plus courante de « bachique ». L'usage de l'italique a été limité aux termes non francisés.

Certains termes qui reviennent souvent, doivent être définis. Matrice, moulage, modèle appartiennent au vocabulaire de la technique mais sans codification rigoureuse. Ils ont été utilisés ici dans les acceptions suivantes : une matrice désigne soit 1) un, ou des – recto verso – moulage(s) obtenu(s) à partir d'une ou de plusieurs empreintes prises sur un produit fini, un modèle à grandeur ou sur une cire, achevée ou non. Contrairement à ce que l'on pourrait croire, la qualité et la fragilité de ces empreintes supposent qu'elles n'étaient pas directement utilisées pour la fabrication des moules, mais pour celles d'un ou plusieurs moulages. Soit 2) à un modèle à grandeur constitué par un objet de même matière ou de matière différente entier ou partiel – comme les modèles de Galjub publiés par A. Ippel. Quelle que soit la matrice, elle est utilisée pour produire une cire – probablement par un système de report des mesures – de mêmes dimensions, réduites ou agrandies, avec ou sans variante de détails. Cette cire est recouverte d'un moule ; alors que ce dernier est détruit lors du démoulage, la matrice peut être utilisée plusieurs fois <sup>17 bis</sup>.

De manière hypothétique, le processus de fabrication « en série » peut être reconstitué de la façon suivante : 1) Empreinte entière ou partielle ; 2) A partir de l'empreinte, production par moulage d'une ou de plusieurs matrices. L'étape « empreinte » peut être remplacée par l'existence d'un modèle à grandeur ; 3) Fabrication d'une ou de plusieurs cires, par le procédé du report de mesures, que l'artisan a la possibilité de retoucher ; 4) Cire enfermée dans un moule qui est cassé après la cuisson.

Lorsque le terme « modèle » est utilisé sans autre précision, il désigne non un procédé technique mais l'utilisation, plus ou moins libre, d'un patrimoine d'images que l'artisan acquiert au cours de sa formation et de sa pratique.