



**HAL**  
open science

# De la fabrication à la fonction des figurines néolithiques de la Thessalie

Argyris Fassoulas

► **To cite this version:**

Argyris Fassoulas. De la fabrication à la fonction des figurines néolithiques de la Thessalie. Archéologie et Préhistoire. Université de Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2017. Français. NNT : 2017PA01H073 . tel-03873173

**HAL Id: tel-03873173**

**<https://hal.science/tel-03873173v1>**

Submitted on 17 Apr 2023

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

**DE LA FABRICATION À LA FONCTION  
DES FIGURINES NÉOLITHIQUES DE LA THESSALIE**

Argyris Fassoulas

Doctorat en Préhistoire et Protohistoire (Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne)

Thèse soutenue le 18 décembre 2017

Jury :

Coquet Michèle (Directrice de recherche, CNRS, Examinatrice)

Demoule Jean-Paul (Professeur, Université e Paris 1 Panthéon-Sorbonne, Examineur)

Guilaine Jean (Professeur honoraire au Collège de France, Rapporteur)

Kotsakis Kostas (Professeur émérite, Université Aristote de Thessalonique, Rapporteur)

Procopiou Haris (Professeure, Université de Paris I Panthéon-Sorbonne, Directrice)

Stordeur Danielle (Directrice de recherche émérite, CNRS, Examinatrice)

Treuil René (Professeur émérite, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, Examineur)

## Table des matières

Liste des figures . . . . .	9
Liste des tableaux . . . . .	13
Liste des graphiques. . . . .	15
Remerciements . . . . .	19
Introduction . . . . .	23

### PARTIE I

#### *La question des figurines néolithiques*

<b>I. La prédominance des analyses morphostylistiques. . . . .</b>	<b>31</b>
1. L'écueil du néoclassicisme . . . . .	31
2. Signes et symboles . . . . .	33
3. L'idole comme idéologie . . . . .	36
<b>II. Au-delà de l'iconographie : Vers une analyse technologique des figurines néolithiques . . . . .</b>	<b>40</b>
<b>III. Définir le corpus . . . . .</b>	<b>45</b>
1. Les sites . . . . .	45
1.1 Prodromos . . . . .	45
1.2 Sesklo . . . . .	47
1.3 Megalo Pazaraki . . . . .	48
1.4 Makrychori . . . . .	49
1.5 Dimini . . . . .	50
1.6 Kalogriana . . . . .	52
1.7 Magoula Theofani . . . . .	52
1.8 Palioskala . . . . .	53
1.9 Rachmani. . . . .	54
2. Contexte de découverte . . . . .	55

### PARTIE II

#### *Analyse du matériel archéologique*

##### Chapitre 1 : Les objets

<b>I. Un monde morcelé . . . . .</b>	<b>61</b>
<b>II. État de la recherche . . . . .</b>	<b>66</b>
1. Embarras théoriques . . . . .	66
1.1 Historicité des catégorisations . . . . .	66
1.2 Niveaux d'analyse . . . . .	68
2. Critères de classification : aperçu historique . . . . .	69
2.1 Sexe / genre . . . . .	69
2.2 Schématisme- naturalisme . . . . .	77
2.3 Posture et geste. . . . .	80
<b>III. Éléments d'une classification morphologique des figurines néolithiques . . . . .</b>	<b>85</b>
1. Catégories morphologiques générales . . . . .	85
2. Les dimensions . . . . .	90
3. La représentation du corps . . . . .	94
3.1 Figurines monopartites . . . . .	94
3.2 Figurines bipartites . . . . .	95

3.2.1	Partie haute . . . . .	95
3.2.2	Partie basse . . . . .	98
3.2.3	Combinaisons . . . . .	101
3.3	Figurines tripartites. . . . .	102
3.3.1	Partie haute . . . . .	102
3.3.2	Partie moyenne . . . . .	104
3.3.3	Partie basse . . . . .	108
3.3.4	Combinaisons . . . . .	111
3.4	Acrolithes . . . . .	117
3.5	Têtes isolées . . . . .	117
4.	Les formes dans le temps . . . . .	119

## Chapitre 2 : La fabrication

<b>I.</b>	<b>Matière première . . . . .</b>	<b>128</b>
1.	Les figurines en argile . . . . .	128
2.	Les figurines en pierre . . . . .	139
3.	Les figurines acrolithes et la question de la composition des matériaux . . . . .	140
4.	Les matériaux périssables . . . . .	144
5.	Les matériaux dans le temps . . . . .	146
<b>II.</b>	<b>Façonnage . . . . .</b>	<b>150</b>
1.	État de la recherche . . . . .	150
2.	Reconnaissance des techniques du façonnage . . . . .	155
2.1	Méthodes d'approche. . . . .	155
2.1.1	Observation macroscopique . . . . .	155
2.1.2	Radiographie. . . . .	157
2.1.3	Démarche expérimentale. . . . .	159
2.2	Les techniques du façonnage . . . . .	160
2.2.1	Modelage sur motte . . . . .	161
2.2.2	Modelage sur noyau d'argile. . . . .	164
2.2.3	Modelage en creux . . . . .	170
2.2.4	Combinaison des techniques . . . . .	174
2.2.5	Outils . . . . .	174
2.3	L'assemblage des éléments constitutifs . . . . .	176
2.3.1	Assemblage par adhésion . . . . .	177
2.3.2	Enfoncement. . . . .	179
2.3.3	Assemblage par tenon . . . . .	181
3.	Les chaînes opératoires du façonnage . . . . .	183
3.1	Figurines monopartites . . . . .	183
3.2	Figurines bipartites. . . . .	183
3.3	Figurines tripartites . . . . .	185
3.4	Reconstitution des chaînes opératoires complètes . . . . .	192
3.5	Acrolithes . . . . .	195
4.	Le façonnage du corps dans le temps. . . . .	197
<b>III.</b>	<b>Finitions : ornementation et traitement de surface. . . . .</b>	<b>199</b>
1.	Ornementation . . . . .	199
1.1	Garnissage et éléments plastiques . . . . .	200
1.2	Éléments en creux . . . . .	203
1.3	Peinture et éléments peints . . . . .	211
2.	Traitement de surface . . . . .	216
2.1	Lissage . . . . .	218
2.2	Polissage et brunissage . . . . .	220
2.3	Engobage. . . . .	223



3.	Les techniques de finition dans le temps . . . . .	225
<b>IV.</b>	<b>Le séchage : Durée et rythmes . . . . .</b>	<b>230</b>
<b>V.</b>	<b>Cuisson . . . . .</b>	<b>237</b>

### **Chapitre 3 : Synthèse**

<b>I.</b>	<b>L'émergence des chaînes opératoires de la fabrication. . . . .</b>	<b>247</b>
1.	Chaînes opératoires des figurines monopartites . . . . .	248
1.1	FigMon/C1 . . . . .	248
1.1.1	Types morphologiques . . . . .	249
1.1.2	Traits techniques . . . . .	249
1.1.3	Variantes . . . . .	249
1.1.4	Distribution chronologique . . . . .	249
2.	Chaînes opératoires des figurines bipartites . . . . .	250
2.1	FigBip/C1 . . . . .	250
2.1.1	Types morphologiques . . . . .	250
2.1.2	Traits techniques . . . . .	250
2.1.3	Variantes . . . . .	250
2.1.4	Distribution chronologique . . . . .	251
2.2	FigBip/C2 . . . . .	251
2.2.1	Types morphologiques . . . . .	251
2.2.2	Traits techniques . . . . .	251
2.2.3	Variantes . . . . .	252
2.2.4	Distribution chronologique . . . . .	252
3.	Chaînes opératoires des figurines tripartites . . . . .	253
3.1	FigTrip/C1 . . . . .	253
3.1.1	Types morphologiques . . . . .	253
3.1.2	Traits techniques . . . . .	253
3.1.3	Variantes . . . . .	254
3.1.4	Distribution chronologique . . . . .	254
3.2	FigTrip/C2 . . . . .	254
3.2.1	Types morphologiques . . . . .	255
3.2.2	Traits techniques . . . . .	255
3.2.3	Variantes . . . . .	256
3.2.4	Distribution chronologique . . . . .	257
4.	Chaînes opératoires des acrolithes . . . . .	257
4.1	FigAcr/C1 . . . . .	257
4.1.1	Types morphologiques . . . . .	257
4.1.2	Traits techniques . . . . .	257
4.1.3	Variantes . . . . .	257
4.1.4	Distribution chronologique . . . . .	258
5.	En guise de conclusion . . . . .	258
<b>II.</b>	<b>Quelques réflexions sur l'évolution de la production idolo plastique en Thessalie</b>	<b>261</b>

## **PARTIE III**

### *Considérations anthropologiques*

<b>I.</b>	<b>La fabrication comme fonction . . . . .</b>	<b>271</b>
<b>II.</b>	<b>Étude ethnologique :</b>	
	<b>La fabrication des jouets en argile dans la région d'Anti-Atlas . . . . .</b>	<b>274</b>
1.	Les objets fabriqués . . . . .	275
1.1	Les poupées . . . . .	275
1.2	Les animaux . . . . .	277

1.3	Les ustensiles . . . . .	278
1.4	Meubles, maquettes et dispositifs . . . . .	280
1.5	Jouets inspirés par la technologie moderne . . . . .	283
2.	La fabrication des jouets . . . . .	284
2.1	Choix de la terre et préparation de la pâte . . . . .	284
2.2	Façonnage . . . . .	291
2.2.1	Les techniques du façonnage et l'assemblage des éléments constitutifs . . . . .	291
2.2.2	La forme, la partonomie et la conception du jouet . . . . .	296
2.3	Traitement de surface et décor . . . . .	299
2.3.1	Engobage et réparations secondaires . . . . .	299
2.3.2	Décor . . . . .	300
2.3.3	Le lait d'euphorbe . . . . .	313
2.3.4	L'état de la surface . . . . .	315
2.4	Séchage et cuisson . . . . .	316
3.	Le jouet sous construction : considérations socioculturelles de la fabrication des jouets en argile. . . . .	323
3.1	L'organisation de la production, l'organisation du jeu . . . . .	324
3.1.1	L'âge et le sexe . . . . .	324
3.1.2	L'espace . . . . .	326
3.1.3	Le partage des tâches . . . . .	329
3.2	La fonction éducative de la fabrication des jouets . . . . .	330
3.2.1	Le rôle des parents et des enfants plus âgés . . . . .	332
3.2.2	Apprendre à jouer, apprendre pour jouer . . . . .	334
3.2.3	L'immersion ludique dans la société . . . . .	338
<b>III.</b>	<b>Du jeu au rituel, et réciproquement. . . . .</b>	<b>342</b>
1.	Glissements et métamorphoses . . . . .	342
2.	La compartimentation du social . . . . .	351
<b>IV.</b>	<b>Objets d'affection et intimité technique . . . . .</b>	<b>356</b>

## **PARTIE IV** *Synthèse générale*

<b>I.</b>	<b>L'organisation de la production des figurines néolithiques de la Thessalie . . . . .</b>	<b>363</b>
1.	Le degré de spécialisation et le lieu de fabrication . . . . .	363
2.	L'âge et le sexe des fabricants . . . . .	367
<b>II.</b>	<b>De la fabrication à la fonction. . . . .</b>	<b>372</b>
1.	Un rôle pour la fabrication ? . . . . .	372
2.	Par-delà rituel et profane . . . . .	375
3.	Des objets intimes . . . . .	382
	<b>Bibliographie . . . . .</b>	<b>387</b>

## **ANNEXE I** *Planches*

## **ANNEXE II** *Bases de données*





## Liste des figures

- Figure 1 Points de fragmentation
- Figure 2 Compartimentations des figurines anthropomorphes
- Figure 3 Les mesures sur les figurines bipartites et tripartites
- Figure 4 Différents types de préhension des figurines
- Figure 5 PRO67; Incisions en disposition triangulaire
- Figure 6 Les figurines monopartites
- Figure 7 Types des parties hautes des figurines bipartites
- Figure 8 Types des parties basses des figurines bipartites
- Figure 9 Décors incisés des figurines bipartites
- Figure 10 Types des parties hautes des figurines tripartites
- Figure 11 Types des parties moyennes des figurines tripartites
- Figure 12 Types des parties basses des figurines tripartites
- Figure 13 PAL2; Dégraissants végétaux (barbes des graminées)
- Figure 14 PRO109; Empreinte d'élément végétal
- Figure 15 DIM10; Pâte fine fortement dégraissée en éléments végétaux. Détail: empreinte de la balle d'une céréale
- Figure 16 Succession des éléments (DIM5)
- Figure 17 MA.ΘE.684; Figurine fabriquée par composition des matériaux (pierre, argile)
- Figure 18 PRO137; Empreinte de grain de céréale
- Figure 19 Zones faibles (rouge) et zones fortes des figurines bipartites et tripartites
- Figure 20 Plans de référence
- Figure 22 Relief discontinu (PRO9)
- Figure 21 Exemple de façonnage sur motte (PAL32). Nous observons le volume massif de la forme modelée, ainsi que la configuration de la pâte sur la section
- Figure 23 Radiographie de la figurine PRO98. Nous observons des différenciations graduelles de l'opacité des plages claires. 45kV, 6 min, 3 mA.
- Figure 24 Noyau en forme de « T ». Couche extérieure en rouge (PRO94)
- Figure 25 Modelage de la partie basse de la PRO99 à partir d'un noyau séparé pour chaque jambe
- Figure 26 Succession des éléments constitutifs (PRO5)
- Figure 27 Configuration discontinue de la pâte sur la section (PRO2).  
Succession d'éléments, organisés autour d'un noyau central.
- Figure 28 Succession d'éléments, organisés autour d'un noyau central (PRO109)
- Figure 29 Expérience sur le modelage sur noyau d'argile
- Figure 30 Anatomie interne (PRO55)
- Figure 31 Radiographies des figurines PRO104 et PRO102. Nous observons des fissures sombres et des différenciations brusques de l'opacité des plages claires. 45kV, 6 min, 3 mA.
- Figure 32 Expérience sur le modelage sur noyau d'argile
- Figure 33 Exemple de modelage sur âme de bois
- Figure 34 Assemblage de plusieurs éléments constitutifs (PRO115)
- Figure 35 Exemple de modelage à la main

Figure 36 Assemblage de plusieurs éléments constitutifs (PRO95)  
Figure 37 Empreintes digitales  
Figure 38 PRO104 (détail). Nous observons les chevauchement des couches au niveau du bras  
Figure 39 Étalement de la couche sur un noyau préfaçonné (exemplaire expérimental)  
Figure 40 Exemple d'assemblage par adhésion raté (exemplaire expérimental)  
Figure 41 Exemple d'assemblage par enfoncement (PRO75)  
Figure 42 Exemple d'assemblage par adhésion/enfoncement (PRO93)  
Figure 43 Reconstitution hypothétique d'assemblage par tenon (PRO5)  
Figure 44 Empreinte de tenon (radiographie PRO94)  
Figure 45 Exemple d'assemblage par tenon (PRO99)  
Figure 46 Les chaînes opératoires du façonnage des figurines bipartites  
Figure 47 Comparaison des parties techniquement diagnostiques avec les parties conservées des figurines tripartites  
Figure 48 Panorama des chaînes opératoires du façonnage distinguées (chaînes partielles incluses)  
Figure 49 Les chaînes opératoires du façonnage  
Figure 50 DIM13 (détail). Décor plastique, imprimé et peint  
Figure 51 Indication du nombril à l'aide d'un bâtonnet en bois  
Figure 52 PRO71 (détail). Décor en creux, sillons  
Figure 53 PRO97 (détail). Sillon bordé de bavures  
Figure 54 PRO74 (détail). Cannelures  
Figure 55 PRO82 (détail). Trous  
Figure 56 PRO102 (détail). Encoches  
Figure 57 Réalisation des yeux coffee-bean à l'aide d'un bâtonnet en bois  
Figure 58 SES23 (détail). Yeux coffee-bean  
Figure 59 PRO32 (détail). Chevelure indiquée par incision  
Figure 60 MAK2 (détail) Cheveux indiqués par incisions entrecroisées  
Figure 61 SES23(détail). Coiffure indiquée par des cannelures  
Figure 62 PRO51 (détail). Décor incisé  
Figure 63 PRO50 (détail). Décor par encoches  
Figure 64 SES16 (détail). Décor incisé et peint  
Figure 65 DIM12 (détail). Traces de peinture rouge  
Figure 66 Boudins expérimentaux  
Figure 67 PRO103 (détail). Stries issues du passage des doigts  
Figure 68 Expérience de lissage « précoce »  
Figure 69 Expérience de lissage  
Figure 70 Brunissage expérimental  
Figure 71 Polissage expérimental (cuir dur)  
Figure 72 Polissage expérimental (sec)  
Figure 73 Surface polie à des degrés différents (SES16)  
Figure 74 Surface traitée à des degrés différents; zone des aisselles brute (PRO97)  
Figure 76 Surface traitée à des degrés différents (PROP99)  
Figure 75 Surface traitée à des degrés différents (PRO77)

Figure 77 PRO14 (détail). Surface lissée et engobée

Figure 78 Fissure verticale sur le corps de la PRO140

Figure 79 Radiographie de la figurine PRO132. Nous observons la fissure horizontale au milieu du noyau cylindrique central. 45kV, 6 min, 3 mA

Figure 80 Structure expérimentale de cuisson

Figure 81 Nucleus cendré (PRO4)

Figure 82 Nucleus gris clair homogène (MAK62)

Figure 83 Fours domestiques (Ikénwen, région de Tiznit, 2013)

Figure 84 Terre blanche (avza), Ikenwèn, région de Tiznit, 2015

Figure 85 Fille malaxant la terre argileuse déjà humide à côté d'un oued (Douar Ouaraben, région de Tiznit, 2015). Photo de Khalija Jariaa

Figure 86 Ramassage de la terre argileuse (Douar Ouaraben, région de Tiznit, 2013)

Figure 87 Séparation des éléments grossiers par gravitation (Douar Ouaraben, région de Tiznit, 2013)

Figure 88 Tri manuel des éléments indésirables (Douar Ouaraben, région de Tiznit, 2013)

Figure 89 Broyage de la terre argileuse (Douar Ouaraben, région de Tiznit, 2013)

Figure 90 Pétrissage de la terre argileuse (Douar Ouaraben, région de Tiznit, 2013)

Figure 91 Couscous de fourmi (Douar Ouaraben, région de Tiznit, 2013)

Figure 92 Terre « cassée » (Douar Ouaraben, région de Tiznit, 2013)

Figure 93 Façonnage de poupée en argile (A), Douar Ouaraben, région de Tiznit, 2016

Figure 94 Façonnage de poupée en argile (B), Douar Ouaraben, région de Tiznit, 2016

Figure 95 Modelage sur âme d'un pilon de mortier (Douar Ouaraben, région de Tiznit, 2013)

Figure 96 Façonnage par moulage d'un four domestique (Douar Ouaraben, région de Tiznit, 2013)

Figure 97 Une branchette utilisée comme outil devient une manche (Douar Ouaraben, région de Tiznit, 2016)

Figure 98 Modelage sur âme d'une pelle du four (Douar Ouaraben, région de Tiznit, 2016)

Figure 99 Réparation d'un ustensile à l'aide d'une dilution argileuse faite par le «couscous de fourmi» (Douar Ouaraben, région de Tiznit, 2013)

Figure 100 Décoration en noir (Douar Ouaraben, région de Tiznit, 2016)

Figure 101 Poudre noire du charbon (Douar Ouaraben, région de Tiznit, 2013)

Figure 102 Four décoré en noir (Douar Ouaraben, région de Tiznit, 2016)

Figure 103 Tzzeladar

Figure 104 Fabrication d'une râpe improvisée à deux pièces (Douar Ouaraben, région de Tiznit, 2016)

Figure 105 Ifzi

Figure 106 Râpage des feuilles d'ifzi (Douar Ouaraben, région de Tiznit, 2016)

Figure 107 Râpage des feuilles d'ifzi (Douar Ouaraben, région de Tiznit, 2016)

Figure 108 Préparation de la poudre verte par des herbes sèches et décoration d'un ustensile-jouet (Douar Ouaraben, région de Tiznit, 2016)

Figure 109 Kerkaz

Figure 111 Décoration en jaune (Douar Ouaraben, région de Tiznit, 2016)

Figure 110 Tamggout

Figure 112 Réalisation des motifs avec la hampe d'une fleur (gris sur jaune), Douar Ouaraben, région de Tiznit, 2016

Figure 113 Réalisation des motifs avec la hampe d'une fleur (noir sur vert), Douar Ouaraben, région de Tiznit, 2016

Figure 114 Decor incisé (Douar Ouaraben, région de Tiznit, 2016)

Figure 115 *Euphorbia virosa* (tikiwt)

Figure 116 Application du «lait» d'euphorbe (Douar Ouaraben, région de Tiznit, 2016)

Figure 117 Ustensile-jouet en train de sécher au-dessous d'un arbre (Ikenwèn, région de Tiznit, 2016)

Figure 118 Fermeture du four (Ikenwèn, région de Tiznit, 2016)

Figure 119 Construction d'un taghouni (Douar Ouaraben, région de Tiznit, 2016)

Figure 120 Allumage du feu dans le taghouni et placement de jouets (Douar Ouaraben, région de Tiznit, 2016)

Figure 121 Fermeture du taghouni (Douar Ouaraben, région de Tiznit, 2016)



## Liste des tableaux

- Tableau 1 Tableau chronologique
- Tableau 2 Genres morphologiques
- Tableau 3 Modes de représentation des figurines monopartites
- Tableau 4 Modes de représentation de la partie basse des figurines bipartites
- Tableau 5 Les parties basses des figurines bipartites par site
- Tableau 6 Combinaisons d'incisions sur la partie basse des figurines bipartites
- Tableau 7 Figurines bipartites préservant leurs deux parties constitutives
- Tableau 8 Modes de représentation du visage des figurines tripartites
- Tableau 9 Modes de représentation de la partie moyenne des figurines tripartites
- Tableau 10 Les parties moyennes des figurines tripartites
- Tableau 11 Modes de représentation de la partie basse des figurines tripartites
- Tableau 13 Les parties basses des figurines tripartites par site
- Tableau 12 Combinaisons d'incisions désignant la région pubienne des figurines tripartites
- Tableau 14 Figurines tripartites avec leurs trois parties constitutives conservées
- Tableau 15 Figurines tripartites avec les parties hautes et moyennes conservées
- Tableau 16 Figurines tripartites avec leurs parties hautes et moyennes conservées
- Tableau 17 Les types morphologiques des figurines tripartites et de leurs variantes
- Tableau 18 Modes de représentations des figurines acrolithes à tronc bipartite
- Tableau 19 Modes de représentation des têtes isolées
- Tableau 20 Répartition chronologique des représentations des parties basses des figurines bipartites
- Tableau 21 Répartition chronologique des traits des visages des figurines monopartites
- Tableau 24 Répartition chronologique des traits des visages des têtes isolées
- Tableau 23 Répartition chronologique des traits des visages des figurines tripartites
- Tableau 22 Répartition chronologique des traits des visages des figurines bipartites
- Tableau 25 Catégories des pâtes utilisées
- Tableau 26 Référentiel des traces diagnostiques du modelage sur motte
- Tableau 27 Méthodes de modelage sur motte
- Tableau 28 Référentiel des traces diagnostiques du modelage sur noyau d'argile
- Tableau 29 Référentiel des traces diagnostiques du modelage en creux
- Tableau 30 Chaînes opératoires du façonnage des figurines bipartites (les pièces techniquement non-indentifiables sont exclues)
- Tableau 31 Chaînes opératoires du façonnage des figurines tripartites avec toutes les trois parties techniquement diagnostiques
- Tableau 32 Figurines réalisées selon la FTCO3
- Tableau 33 Figurines réalisées selon la FTCO4
- Tableau 34 Figurines réalisées selon la FTCO5
- Tableau 35 Chaînes opératoires du façonnage des figurines tripartites aux parties moyenne et basse techniquement diagnostiques
- Tableau 37 Chaînes opératoires des figurines acrolithes
- Tableau 36 Chaînes opératoires des figurines acrolithes

Tableau 38 Différentes indications des doigts, région pubienne et orteils des figurines bipartites et tripartites

Tableau 39 Expérience sur le traitement de surface (première série)

Tableau 40 Expérience sur le traitement de surface (deuxième série)

Tableau 41 Modelage et séchage expérimentaux des figurines tripartites

Tableau 42 Modelage et séchage expérimentaux des figurines bipartites

Tableau 43 Types des nucleus

Tableau 44 Répartition chronologique des chaînes opératoires

Tableau 45 Types de jouets fabriqués

## Liste des graphiques

- Graphique 1 État de conservation des figurines en argile
- Graphique 2 Figurines diagnostiques et non diagnostiques
- Graphique 3 La compartimentation des figurines anthropomorphes par site (figurines acrolithes incluses)
- Graphique 4 Les formes des figurines par site
- Graphique 5 Oscillation de la L et HT
- Graphique 6 Relation de la HT avec la L
- Graphique 7 Répartition chronologique des figurines acrolithes
- Graphique 8 Répartition chronologique des formes
- Graphique 9 Répartition chronologique des catégories de compartimentation
- Graphique 10 Répartition chronologique des représentations des parties hautes des figurines tripartites
- Graphique 11 Répartition chronologique des représentations des têtes isolées
- Graphique 12 Répartition chronologique des représentations des parties moyennes des figurines tripartites
- Graphique 13 Répartition chronologique des représentations des parties basses des figurines tripartites
- Graphique 14 Les pâtes utilisées par site
- Graphique 15 Répartition chronologique des pâtes utilisées
- Graphique 16 L'homogénéité des pâtes par période
- Graphique 17 Répartition chronologique des matériaux
- Graphique 18 Les techniques utilisées par site
- Graphique 19 Les techniques de fabrication par rapport aux dimensions de figurines
- Graphique 20 Les techniques de l'assemblage par site
- Graphique 21 Chaînes opératoires du façonnage des figurines bipartites
- Graphique 22 Informations techniques fournies par les figurines tripartites
- Graphique 23 Répartition chronologique des techniques du façonnage
- Graphique 24 Répartition chronologique des chaînes opératoires du façonnage
- Graphique 25 Ornementation par site
- Graphique 26 Techniques de traitement de surfaces
- Graphique 27 Traitement de surface par site
- Graphique 28 Répartition chronologique des types d'ornementation
- Graphique 29 Répartition chronologique des figurines décorées et non-décorées
- Graphique 30 Répartition chronologique des traitements de surface
- Graphique 31 Cuisson expérimentale 1
- Graphique 32 Cuisson expérimentale 2
- Graphique 33 Cuisson par site
- Graphique 34 Répartition chronologique des types de cuisson



*à mes grand-mères, Eftychia et Koula*



## Remerciements

Je tiens à exprimer mes remerciements à toutes les personnes qui m'ont aidé au cours de ces années de travail et sans lesquelles la réalisation de cette thèse aurait été impossible.

Tout d'abord, ma directrice de thèse Hara Procopiou pour la qualité de son encadrement et de son soutien humain et scientifique à chaque étape de cette étude. Sa grande disponibilité, ses conseils et ses critiques enrichissantes, furent essentiels à la bonne conduite de ce travail, m'orientant, toujours, vers des voies novatrices. Je tiens à remercier, également, Gilles Touchais d'avoir accepté de diriger, initialement, ce travail. Je lui serai toujours reconnaissant. Mes vifs remerciements vont à Michèle Coquet, Jean-Paul Demoule, Jean Guilaine, Kostas Kotsakis, Danielle Stordeur, René Treuil, d'avoir accepté d'évaluer ce travail.

Je remercie chaleureusement les membres de l'équipe de la Protohistoire Egéenne (UMR 7041) de la maison d'Archéologie et d'Ethnologie pour leur accueil et leur soutien. Plus particulièrement, Zoï Tsirtsoni pour nos discussions toujours intéressantes et interminables sur le Néolithique grec et balkanique et sur la technologie céramique, Pascal Darcque pour des nombreux conseils et encouragements et Françoise Rougemont toujours présente et prête à apporter son aide tant au niveau scientifique que logistique. Merci à René Treuil pour les critiques et les suggestions. Je remercie également les doctorants Bastien Rueff, Betty Ramé, Ariadni Ilioglou, Alexandre Pinto et Chloé Fraillon d'avoir partagé avec moi leur quotidien à la bibliothèque de l'équipe.

Ce travail n'aurait pas pu être mené sans la confiance de nombreux archéologues, qui m'ont confié l'étude de leur matériel et m'ont accueilli dans les meilleures conditions dans les différents musées ou dépôts. Je suis très reconnaissant à Giorgos Toufexis de m'avoir confié l'étude du matériel de Palioskala, de Makrychori et de Rachmani. Je le remercie aussi de m'avoir fourni toute information nécessaire sur ces sites et d'avoir partagé avec moi ses pensées et connaissances sur le Néolithique thessalien. Merci également à l'archéologue Christos Batzelas, aux restauratrices Stamatia Goutzourela et Elsa Zilou et à tout le personnel du musée de Larissa pour leur aide pendant mes longs séjours d'étude. Je voudrais exprimer ma gratitude à Argyroula Doulgeri-Itzesiloglou de m'avoir accueilli au Musée de Volos et de m'avoir donné accès à la partie du matériel du site de Prodromos conservée dans ce musée. Un grand merci à l'archéologue Aimilia Kalogianni pour son aide inestimable qui a facilité ma recherche. Je dois remercier vivement la restauratrice Hara Topa, dont la collaboration fut essentielle pour la réalisation des

radiographies des figurines, ainsi que Eleni Asderaki-Tzoumerkioti pour son accueil au laboratoire de conservation du Musée de Volos. Je remercie Maria Vaïopoulou de m'avoir autorisé à étudier le matériel de Megalo Pazaraki, de Kalogriana et de Magoula Theofani et d'avoir donné accès à la partie du matériel du site de Prodromos conservé au Musée de Karditsa. Je la remercie, également d'avoir partagé avec moi toutes les informations archéologiques concernant ces sites et ses connaissances sur le Néolithique de la partie occidentale de la plaine de Thessalie. L'archéologue Eri Eleftheriou, ainsi que tout le personnel du musée furent toujours obligeants. Enfin, j'exprime ma gratitude à la direction du Musée National d'Athènes pour m'avoir donné accès aux collections de Ch. Tsountas (Sesklo et Dimini), et plus particulièrement les conservatrices Katya Manteli et Katerina Kostandi.

Le Maroc fut une partie importante de ce travail m'offrant tant un terrain ethnographique que des rencontres personnelles inappréciables. Je serais toujours reconnaissant à Jean-Pierre Rossie qui a encadré avec sa générosité et son enthousiasme mes missions ethnologiques dans l'Anti-Atlas. Sans ses contacts et ses connaissances, ces études auraient été irréalisables. Bouba-ker Daoumani et Khalija Jariaa furent des collaborateurs précieux, des guides et des informateurs tout au long de mon effort pour aborder la fabrication des jouets en argile. Je les remercie surtout, ainsi que leurs familles – Elias et Anas, Mme Touda et le petit Younes- pour leur hospitalité chaleureuse pendant mes séjours à Sidi Ifni et à Douar Ouaraben. Ils auront tous, toujours une place dans mon cœur. Je tiens à exprimer ma gratitude à tous les enfants et toutes les mères de Douar Ouaraben et d'Imzad, surtout à la jeune Ghizlane, pour m'avoir montré comment les enfants préparent leurs jouets et pour m'avoir permis de les déranger avec toutes ces questions étranges de technologie.

Je dois remercier sincèrement toutes ces personnes qui se sont penchées avec leurs connaissances particulières sur des problèmes spécifiques de cette thèse et pour de nombreux échanges fort enrichissants. Sandra Prévost-Dermarkar pour sa collaboration aux expériences sur la cuisson des figurines menées sur le site de Dikili Tash et les directions qu'elle a su m'offrir concernant les dégraissants végétaux des figurines. Vaggelio Kyriatzi pour l'emprunt du matériel technique du laboratoire de FITCH, indispensable pour la réalisation des expériences sur la cuisson, ainsi que pour ses précieuses instructions. Areti Pentedeka pour tous ses conseils sur les matières premières argileuses et nos longues discussions sur le Néolithique thessalien et la technologie. Je la remercie également de m'avoir invité à participer aux expériences sur la cuisson céramique du Néolithique, menées au Musée de Larissa. Maria Choleva pour nos conversations



interminables sur la technologie et l'archéologie théorique, mais surtout pour son amitié. Stavros Vakeroudis et mon frère Philippos Fassoulas qui en tant que mathématiciens ont beaucoup contribué au traitement des données et à l'application des logiciels statistiques. Katerina Keresetzi pour ses orientations anthropologiques concernant le monde des « fétiches » et des pratiques magico-religieuses d'origine africaine. La céramiste Marianna Gountouva de m'avoir accueilli dans son atelier et pour ses conseils lors de mes expériences. George Willcox pour son aide à la reconnaissance des fleurs et plantes marocaines utilisées dans la fabrication des jouets. Georgia Pouloupoulou et Giorgos-Alexandros Samaras pour le traitement des images et la mise en page finale. Thanassis Totsikas pour les quelques mots sur la « plénitude de la forme » des figurines et la formidable notion de « peripoiétikotita ». Un très grand merci, enfin, à Chantal de Biasi qui s'est penchée sur mon texte, afin d'éliminer les hellénismes et toute maladresse d'expression et d'orthographe.

Je tiens à remercier l'Université Paris I, Panthéon- Sorbonne qui m'a accordé un contrat doctoral pendant les années 2010-2013, grâce auquel j'ai pu financer cette étude ainsi que de m'avoir octroyé (2013-2015) un contrat d'Attaché temporaire d'enseignement et de recherche (ATER). Je remercie également l'École Française d'Athènes dont les bourses m'ont permis à réaliser une partie de cette recherche, ainsi que l'Agence Nationale de la Recherche (Projet ToucherCréer) et l'équipe de protohistoire égéenne qui ont soutenu financièrement plusieurs missions sur le terrain.

Je dois beaucoup à tous mes amis pour des raisons, j'espère, évidentes. Sans liste des prénoms, j'exprime, ici, ma reconnaissance à toutes et à tous.

À Maria pour son regard frais et « non-archéologique » qui a apporté un peu de sens commun là où c'était nécessaire. Ses compétences photographiques et ses capacités d'observation furent d'une aide inappréciable lors de ma deuxième mission au Maroc. Or, je la remercie surtout pour un genre de support fondamental qu'elle ne réalisait même pas.

Enfin, merci à ma famille, mon frère et mes parents, à qui je dois tout.



## Introduction

Cette étude constitue le résultat d'un dialogue long et muet avec les figurines néolithiques de la Thessalie. *Dialogue*, car, anthropomorphes dans leur majorité, ces objets provoquent, spontanément, un sentiment à la fois de familiarité et d'embarras, au point qu'on se pose, discrètement, la question de savoir si ce sentiment n'est pas lié tant à l'attrait que les figurines ont exercé aux archéologues qu'aux fonctions qu'elles remplissaient dans les villages néolithiques de la plaine thessalienne. Autrement-dit, sont-elles ces représentations miniaturisées vouées au dialogue et si oui de quel type de dialogue s'agit-il et avec qui ? Et puis, cette *relation dialectique* –car c'est de cela qu'il s'agit- entre l'objet et celui qui le tient dans ses mains, quand commence-t-elle ? Cette question nous invite à remonter la considération de cette relation à ses « sources », à savoir au moment de son émergence. Ainsi, elle nous a conduit au processus de fabrication des figurines, la transformation de la matière première en produit fini, à la technologie en tant qu'approche susceptible d'investiguer ce processus.

Le présent travail est organisé en trois parties. La *première partie* vise à esquisser le cadre théorique dans lequel cette étude s'inscrit. Nous exposons dans un premier temps les principales tendances qui régissent la recherche sur les figurines néolithiques de la Thessalie depuis son origine et jusqu'à nos jours. Développée lors d'une période où le paradigme néoclassique et évolutionniste est toujours en vigueur, elle se tourne très tôt vers la question de la signification, c'est-à-dire le déchiffrement des figurines, conçues comme signes ou comme symboles. Sous l'influence de l'archéologie « post-processuelle » et plus généralement de différentes critiques postmodernes qui ont ébranlé l'ensemble des sciences sociales depuis les années 60, la recherche change radicalement de cap, adoptant pour beaucoup un constructivisme radical. La figurine est, désormais, vue comme un reflet de la dynamique sociale, une fenêtre que nous permet d'observer la négociation des identités multiples (par) des gens néolithiques. Dans le cadre de cette tradition d'une recherche fortement focalisée sur les qualités morphologiques des figurines, nous considérons indispensable, afin de mieux élucider leur fonction, d'aborder un aspect constamment négligé, à savoir leur fabrication. Ainsi, dans un deuxième temps nous exposons les axes théoriques principaux qui vont guider notre étude. Fondé sur les principes de la *technologie culturelle*, notre objectif est non seulement de relever les processus techniques de la fabrication des figurines néolithiques depuis la préparation des matières premières, jusqu'au produit fini, mais aussi de repenser les connotations imaginaires du déroulement de ces procédés et de considérer

leurs implications culturelles multiples. Enfin, nous présentons le corpus des figurines issues de 9 sites thessaliens, sur lesquelles notre étude est fondée.

La *deuxième partie*, divisée en trois chapitres, présente et analyse des données issues de notre étude archéologique. Dans le premier chapitre nous avons tenté d'aborder la forme des figurines, en nous focalisant sur trois aspects : la morphologie générale -c'est-à-dire l'être ou l'objet représenté et la compartimentation de la forme-, les dimensions et la représentation du corps. Une discussion des typologies auparavant établies nous a paru, dans ce cadre, une condition préalable, non seulement pour mettre en exergue les manques ou les points problématiques de celles-ci, mais surtout pour mieux circonscrire la question des critères adoptés, intimement liés, d'ailleurs, aux finalités de l'étude. Enfin, nous tenterons de reconstituer l'évolution morphologique des figurines durant le Néolithique. En passant au deuxième chapitre, nous visons à suivre les étapes de fabrication des figurines en utilisant l'outil analytique de la *chaîne opératoire*. Les matières premières utilisées, les techniques de façonnage et d'assemblage, les techniques de finition, le séchage et la cuisson ont été abordés surtout par une observation macroscopique systématique du matériel ; la radiographie et la démarche expérimentale nous ont fourni des informations complémentaires précieuses. Le troisième chapitre vient, enfin, synthétiser les données issues de l'analyse typologique et technologique et faire émerger les chaînes opératoires de la fabrication des figurines. Cela nous permet d'esquisser la physionomie de la production idoloplastique du Néolithique thessalien et d'examiner son évolution en rapport avec d'autres types de production.

La *troisième partie* aborde la fonction des figurines néolithiques. Dans un effort pour réencadrer la question, nous avons considéré la fabrication comme faisant partie intégrante de la fonction. Ainsi, la fonction des figurines dérive à la fois de leur mise en forme et de leur mise en action. Dans ce cadre, nous avons jugé indispensable de nous tourner vers l'ethnologie, afin de nous procurer des exemples qui pourraient servir de références susceptibles d'éclairer l'interprétation des données issues de notre étude. Or, bien que le registre ethnographique et historique nous offre un grand éventail de fonctions possibles, les références sur le rôle et les modalités de la fabrication des représentations miniaturisées sont peu nombreuses. C'est pour cela que nous avons entrepris deux enquêtes ethnographiques dans l'Anti-Atlas marocain où on a pu observer la fabrication des jouets en argile par des enfants de différents âges. Cette étude ethnologique nous a permis de révéler premièrement l'importance que la fabrication des représentations miniaturisées peut avoir dans une société donnée -une fabrication intimement liée, d'ailleurs, avec les utilisations subséquentes- et deuxièmement, que les activités en principe particulièrement

profanes, comme le jeu, peuvent avoir des connotations symboliques fortes. À travers une série d'exemples, des poupées-jouets jusqu'aux statuettes- fétiches ou aux figurines d'envoutement, on a essayé d'examiner les différents rôles que la fabrication des représentations miniaturisées peut avoir. Fabrication ludique, sacrée ou magique, elles présentent toutes des affinités claires, ce qui nous amène à considérer, dans un deuxième temps, le rapport entre le jeu et le rituel, et plus généralement la question de la compartimentation du social. Dans tous les cas, la fonction des représentations miniaturisées semble passer toujours par un traitement manuel et un rapport intime entre l'objet et son possesseur. C'est justement cet aspect négligé qu'on a tenté d'aborder à la fin de cette troisième partie, tout en considérant le processus de fabrication de la figurine en tant que facteur essentiel dans le développement de cette relation affective.

La *quatrième* -et dernière- *partie* de cette étude vise à synthétiser les données issues de deux parties précédentes et plus précisément, à réexaminer les résultats de notre étude technologique à la lumière des considérations anthropologiques. C'est dans ce cadre qu'on essaie de reconstituer l'organisation de la production des figurines néolithiques de la Thessalie et d'aborder la question épineuse de leurs fabricants. Quel pourrait être le sexe et l'âge de ces-derniers ? Peut-on déduire le lieu de leur production? Voilà certaines parmi les questions qu'on s'est forcé à discuter, dans la perspective d'entrevoir le(s) rôle(s) éventuel(s) de la fabrication des figurines. Enfin, est-ce qu'on peut aborder le rôle des figurines, en se détachant de la division stricte dominante entre le sacré et le ludique, le rituel et le profane? Des nouvelles questions n'ont cessé d'émerger jusqu'à la fin même de cette étude. On n'a jamais cessé de s'émerveiller en tenant une figurine en argile dans les mains. On éprouve toujours le besoin de continuer le dialogue qu'on a entamé et qu'on croit, maintenant, heureusement, interminable. Et c'est sur ce dialogue qu'on s'est retourné à la fin de cette troisième partie, sur cette figurine manipulée, touchée et caressée pour se demander, encore -mais de manière cette fois plus précise- si ce n'est pas vers ce sentiment qu'il faut plutôt chercher, pour pénétrer d'avantage dans la fonction des figurines. La boucle est, donc, provisoirement, bouclée.



*Κτίσμα από χόμα και νερό σημείο τρόμου  
σε μένα δόθηκε η γλώσσα των παροιμιών σου  
για να ζωογονήσω το πνεύμα των ταραγμένων  
σύμφωνα με το μέτρο της γνώσης  
των επιγόνων του μικρού καιρού  
και τη δικαίωση του δημιουργήματος της λάσπης —  
(πράγμα ζυμωμένο με νερό  
πες μου έχεις απλώσει χέρι στα μυστήρια;)*

N. Panagiotopoulos, *Σύσσημον ή Τα Κεφάλαια, Βιβλίο Δεύτερο*, Athènes: Το Ροδακίό





## **PARTIE I**

### *La question des figurines néolithiques*



## I. La prédominance des analyses morphostylistiques

*Toujours nous serons tentés de chercher à la forme  
un autre sens qu'elle-même et de confondre la notion de forme  
avec celle d'image, qui implique la représentation d'un objet,  
et surtout avec celle de signe*

H. Focillon, *Vie des formes*, p. 4

### 1. L'écueil du néoclassicisme

La recherche sur les figurines néolithiques de la Thessalie commence avec la constatation d'un paradoxe. Au début du 20<sup>ème</sup> siècle, Ch. Tsountas entamant des fouilles très importantes dans la plaine thessalienne, se trouve face à un phénomène qui l'interpelle. Les figurines les plus « parfaites » -voire naturalistes- se trouvent dans les couches les plus anciennes, alors que les pièces schématiques jugées « malhabiles », dans les couches plus récentes. Les formes des figurines suivent, ainsi, une évolution « *non pas progressive, mais régressive* », selon le chercheur (Tsountas 1908 : 284 et 287)<sup>1</sup>. Pour comprendre ce commentaire et l'étonnement implicite de Ch. Tsountas, il faut les inscrire dans le contexte scientifique et plus précisément, dans le cadre de l'histoire de la sculpture ancienne, dont les figurines néolithiques étaient considérées comme faisant, d'emblée, partie intégrante.

Concernant toujours le monde égéen, au début du siècle, la recherche préhistorique reste ignorée, parfois même méprisée par les savants (Chrysovitsianou 2010 : 287). En outre, la recherche archéologique encore très intimement liée à l'histoire de l'art, était régie par deux tendances majeures. La première, issue de la pensée winckelmannienne est le courant néoclassique, qui a une considération *organique*<sup>2</sup> et cyclique des styles sculpturaux et, plus généralement, de l'art. Chaque style, chaque culture a un cycle de vie : une naissance, une croissance, un vieillissement et une mort. Cette vision déjà présente dans l'œuvre de Vasari et de G. Vico (Ackermann 1962 : 230, Trigger 2006 :57-58) dure jusqu'au 20<sup>ème</sup> siècle où elle trouve son expression la plus récente dans la théorie de l'histoire proposée par O. Spengler (1948) et A.J. Toynbee (1934-

---

<sup>1</sup> Cf. aussi Mylonas 1928 : 20 et Wace & Thompson 1912 : 70, qui reprennent les observations de Ch. Tsountas.

<sup>2</sup> Sur la question d'utilisation conceptuelle de l'organisme comme modèle épistémologique cf. Schlanger 1995, et surtout p. 159-166 pour l'emploi du concept dans le domaine de la culture.

1961). Il s'agit de la propriété immanente du style à évoluer progressivement vers une perfection qui s'identifie au naturalisme classique, et ensuite, ayant épuisé son potentiel expressif, à se dégrader en adoptant des formes de plus en plus imparfaites issues d'une imitation infertile. Dans le cadre d'un tel schéma évolutionniste, les formes grossières et schématiques témoignent des premiers stades d'une plastique naissante, des « tâtonnements d'artistes primitifs aux mains malhabiles » (Zervos 1957 : 46).

La deuxième tendance, moins profondément enracinée dans l'imaginaire scientifique, se caractérise par un intérêt croissant pour les arts non-classiques. A. Riegl et l'École de Vienne (surtout F. Wickhoff, M. Dvořák et J. Strzygowski) ont dès la fin du 19<sup>ème</sup> siècle largement contribué à la revalorisation des styles traditionnellement négligés par la recherche, comme le Baroque, le Maniérisme ou l'art de l'Antiquité tardive (Ackermann 1962 : 230, Bakoš 2013). Ils avancent, ainsi, des arguments pour l'égalité, aussi bien que pour la pluralité des styles artistiques récusant la prétendue universalité de la beauté, tout comme l'idée des phases de déclin (Bakoš 2013 : 129). Au même moment, l'art moderne puisait son inspiration dans les arts dits « primitifs ». Des poupées amérindiennes (*kachinas*), des masques africains et des idoles cycladiques furent parmi les objets « exotiques » qui ont exercé une grande influence sur des sculpteurs comme Brancusi, Giacometti, Moore, Epstein, Ernst et Picasso (Laude 1968, Sachini 1984, Goldwater 1966, Dagen 1998, Renfrew 2003 : 50-77, Amrouche *et al.* 2003 : 11-25, Chryssovitsianou 2006 et 2010, Le Fur 2017).

Cette tendance aboutit, finalement, à un basculement des dogmes esthétiques, les idoles cycladiques progressivement mises en valeur lors du 20<sup>ème</sup> siècle constituant un exemple éloquent (Renfrew 2003, Chryssovitsianou 2006 et 2010). Or, la valorisation des périodes ou des styles négligés n'amène pas, forcément, à l'abandon d'une considération évolutionniste de la sculpture, ni de l'idéal classique (Ackerman 1962 : 230 et 331). Ch. Zervos bien qu'il défende le caractère unique et la splendeur des idoles cycladiques, il semble, au même instant, considérer les « artistes de Cyclades » comme des précurseurs qui ont permis de faire *surgir l'insaisissable lumière qui portera à la plénitude grecque* (Zervos 1958 : 267). De même, Ch. Tsountas dans son étude intitulée *Kykladika* –qui a, d'ailleurs, précédé ses fouilles en Thessalie- bien qu'il ne s'exprime pas de manière négative concernant la valeur esthétique des idoles cycladiques (Tsountas 1898 : 196-199, *cf.* aussi Chryssovitsianou 2010 : 286), souligne, toutefois, leur évolution de la

plus *amorphe* à la plus *parfaite*, selon le progrès naturel de l'art<sup>3</sup>.

## 2. Signes et symboles

Quoique le constat initial d'une évolution « déclinante » de Ch. Tsountas se réfère au modèle néoclassique, il ne l'a jamais entièrement adopté pour les figurines néolithiques. Bien au contraire, en s'éloignant du paradigme évolutionniste, il se tourne vers la fonction, qui semble fournir une explication convenable. *On ne peut pas affirmer que les meilleures (des figurines) sont toujours les plus récentes, car en Thessalie on est certain du contraire ; celles qui sont presque parfaites sont les plus anciennes. Cela montre un recul de l'art, mais qui s'explique par l'intention de la fabrication. Les figurines n'étaient pas des produits d'un élan artistique mais l'expression des croyances religieuses ; avec le temps, elles sont devenues de simples symboles. Leur valeur n'est pas dans la perfection du travail, mais dans le rôle que la société leur attribuait. Pour faciliter leur production on a simplifié de plus en plus leur forme*<sup>4</sup>.

L'évolution des formes vers l'abstraction ne s'explique donc pas par une tendance endogène de la sculpture néolithique, mais par un genre d'« économie morphologique »<sup>5</sup>. L'idée se retrouve aussi chez Ch. Zervos qui la considère comme une norme naturelle du développement des civilisations humaines. Selon lui, *la figuration détaillée des choses précède la représentation plus ou moins abstraite du monde extérieur* (Zervos 1957 : 46). Les remaniements innombrables des mêmes formes, initialement réalistes, conduisent à une simplification du symbole qui semble progressivement se débarrasser de tout élément superflu. A. Leroi-Gourhan adopte cette approche à propos des figurines paléolithiques : *il est évident par ailleurs que le canon figuratif a été pétri et repétri par des siècles de copies successives ; il suffit de comparer les détails des statuettes de Konstienki, de Willendorf et le Lespugue pour s'apercevoir que c'est le même archétype, mais que l'admirable figure de Lespugue est faite de volumes à un tel point remaniés par la transmission que pris sous l'angle de la vérité anatomique, ils sont absurdes* (Leroi-Gourhan 1964 : 127)<sup>6</sup>.

---

<sup>3</sup> «Κατά την φυσικήν της τέχνης πρόοδον» (Tsountas 1898 : 198).

<sup>4</sup> Tsountas 1927 : 8, traduction française par O. Polychronopoulou (2006 : 348).

<sup>5</sup> Selon le principe de l'économie morphologique, introduit en 1989 par le linguiste L. Bruzio, dans le cadre de la théorie du liage, un pronom morphologiquement moins spécifié est préféré, car plus économique, à un pronom plus complexe (Zribi-Hertz 1996 : 204-206).

<sup>6</sup> L'idée d'une *dégénération progressive* (progressive degeneration) due à des imitations successives d'un modèle

Or, la répétition d'une forme donnée, non seulement amène à l'altération et la simplification de ces traits initiaux, mais, aussi, à la condensation et à l'abstractivité du message porté. À la base de cette idée, présente aussi chez G. Hourmouziadis (1973 : 195-196), L. Orphanidis formule sa *théorie de la répétition* (Orphanidis 1998 : 254-262). Bien que les figurines schématiques et naturalistes ne maintiennent pas, selon la chercheuse, des rapports généalogiques, une relation implicite existe, cependant, entre le degré de schématisation et la densité des concepts exprimés. La schématisation constitue, ainsi, un auxiliaire puissant de la pensée symbolique (Sauvet 1990 : 96).

Nous observons ainsi, depuis très tôt, un glissement de l'intérêt des chercheurs de l'esthétique vers la signification. La figurine n'est, donc, plus juste un objet d'art voué à la célébration du beau et au perfectionnement des formes. Elle est aussi –et, peut-être, *surtout* - un symbole, car elle comporte un message. L'art est maintenant conçu comme *expression des idées*<sup>7</sup>. Et ces idées, compte tenu du rôle indéniablement cultuel des figurines, ne pouvaient être que religieuses. Identifiées dès le début du 20<sup>ème</sup> siècle comme représentations d'une grande divinité féminine<sup>8</sup>, autrement dit d'une Déesse Mère<sup>9</sup>, les figurines évoquaient les forces génératrices de la Nature. Une *iconographie de la sexualité* (Kokkinidou & Nikolaïdou 1997 : 93) émerge, progressivement, la désignation explicite des organes sexuels renvoie à la fertilité ou à la féminité, leur obésité extrêmement marquée à l'abondance (Mylonas 1928, Wace & Thompson 1912, Hansen 1933, Zervos 1934 et 1962, Milojevic 1962 et 1976, Theocharis 1973a, Hourmouziadis 1973, Kokkinidou & Nikolaïdou 1997, mais aussi, Régnauld 1912, De la Roche 1937, Mellaart 1967, Gimbutas 1982 et 1989a, Cauvin 1997, Nakamura & Meskel 2009). Ainsi, les traits anatomiques deviennent le support des connotations symboliques et toute déviation morphologique par rapport aux valeurs classiques, s'explique comme *signifiante*.

De même, les postures et les gestes représentés apparaissent au premier plan. Tendances

---

original a été introduite pour la première fois dans la recherche archéologique par J. Evans en numismatique, Pitt-Rivers la développant, par la suite, davantage (Schlanger 2010 et 2011). Pour la méthode de la *sériation* et les problèmes méthodologiques qui s'y rattachent cf. aussi Kotsakis 1983 : 156-160.

<sup>7</sup> L'influence -peut-être indirecte- du *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte* de M. Dvořák est ici plus qu'évidente (Dvořák 1924, cf. aussi Bakoš 2013: 11-40).

<sup>8</sup> A. Evans semble être le premier à avoir avancé cette interprétation pour les figurines du monde égéen, bien qu'il rejetait initialement l'hypothèse (Evans 1921). Sinon l'idée que les figurines paléolithiques s'identifiaient à des représentations de la Déesse-Mère circulait parmi les intellectuels européens depuis la fin du 19<sup>ème</sup> siècle (cf. aussi Ucko 1968 : 409).

<sup>9</sup> Pour quelques aperçus historiques très complets de la théorie de la Déesse-Mère et de la relative critique cf. Ucko 1968 : 409-414, Orphanidis 1998 : 233-253 et aussi Goodison & Morris 1998 : 6-21.

prédominante dans l'archéologie classique des années 70, sous l'influence manifeste de l'iconologie d'E. Panofsky, l'analyse des gestes s'avère primordiale dans l'étude des œuvres artistiques. Dans ce cadre, les gestes représentés dans les œuvres figuratives, loin d'être identifiés comme gestes quotidiens, sont vus comme *une pétrification progressive, une cristallisation croissante et une signification monovalente* (Settis 1975 : 15-16, cité par Salvatori 2015 :12). L. E. Talalay pense que les postures des figurines ont des « significations spécifiques » pour les membres du groupe préhistorique qui les a produites. Comme le note J. Bremer et H. Roodenburg *tout mouvement corporel ou posture (les expressions du visage incluses) transmet un message à l'observateur* (Bremer & Roodenburg 1991: 1). Ce message est ce que L. E. Talalay cherche à reconstituer à travers l'analyse des attributs morphologiques. Elle reconnaît, pour autant, ne pas avoir réussi son enquête, puisqu'elle se privait des informations essentielles concernant les croyances, les mythes et, en général, les différents aspects de la vie symbolique du Néolithique (Talalay 1983 : 89-90).

Or, peu d'années plus tard, M. Gimbutas, en se penchant sur les figurines néolithiques de Sitagroi, puis d'Achilleion, s'est adonnée à la réalisation du projet auquel L. E. Talalay s'est sentie contrainte de renoncer. Considérant les gestes et les postures comme « symboles parlant » (*λαλούντα σύμβολα*), à savoir des motifs iconographiques établis renvoyant directement à une déesse ou un dieu précis, elle a dressé tout un panthéon néolithique des divinités (Gimbutas 1986 et 1989a). Mais, bien que la thèse d'inspiration *new-agiste* de M. Gimbutas se soit, progressivement, effilochée<sup>10</sup>, l'intérêt pour le déchiffrement du symbole/figurine n'a point reculé.

G. Hourmouziadis dans son ouvrage séminal de 1973 considère que chaque figurine représente un acte (*praxis*) important ou mieux, un geste indicatif de cet acte (Hourmouziadis 1973 : 202). En exprimant explicitement une norme, la figurine transmet un message qui, selon le chercheur, se rapporte directement à la procréation et peut-être, jusqu'à un certain point, à l'organisation sociale de l'agglomération. Il conclut, ainsi, que les figurines comme *porteuses des messages*, constituent un *système des signes, une forme précoce d'écriture* (Hourmouziadis 1973 : 202-206). L'emprunt méthodologique des différentes variations de l'approche her-

---

<sup>10</sup> La critique apportée aux théories de M. Gimbutas commence à se développer dans les années 90, surtout sous la pulsion de l'archéologie post-processuelle (Talalay 1994 et 2000a, Meskell 1995, Haaland & Haaland 1995, Ucko 1996, Wood 1997, Biehl 1997, Tringham & Conkey 1998, Lesure 2002). Par conséquent, la théorie de la Déesse Mère toute entière est désormais explicitement abandonnée. Notons, néanmoins, que les premières critiques contre cette théorie largement prédominante tout au long du 20<sup>ème</sup> siècle, datent depuis les années 30 (Makarenko 1927, Nilsson 1927, Ucko 1962, 1968 : 427-444, Flemming 1969, Talalay 1983 : 195-196).

méneutique, comme la sémiotique, et du structuralisme lévi-straussien est ici bien clair : Les œuvres artistiques sont vues comme des *textes à lire*. Des considérations analogues du style comme « échange d'information » sont aussi courantes dans le cadre des études céramiques<sup>11</sup>, l'œuvre de M. Wobst constituant la référence de base (Wobst 1977)<sup>12</sup>. Toutefois, l'hypothèse de G. Hourmouziadis n'a eu qu'une audience très restreinte (Skafida 1992 : 167), car son œuvre a été rédigée en grec. Or, P. Biehl développa, dans les années 90, une théorie analogue. Une fois de plus, les figurines sont étudiées en tant que *combinaison des symboles élaborés* témoignant d'un système de communication à déchiffrer (Biehl 1996 et 2003).

### 3. L'idole comme idéologie

Selon le paradigme structuraliste et/ou herméneutique, la *lecture* des attributs morphologiques des figurines –et de la culture matérielle plus globalement- permettrait de révéler les structures organisatrices de la société dont elles sont issues, d'identifier les règles régissant l'idéologie de leurs fabricants. Néanmoins, depuis les années 60, on est témoin d'un changement assez radical de perspective : de l'approche structuraliste, qui s'articulait autour de la notion de structure dans le but de parvenir à une compréhension globale et totalisante de chaque formation sociale donnée, on passe, désormais, à une perception du social s'intéressant plutôt à tous ces éléments qui échappent –ou semblent, en tout cas, échapper- à l'emprise des différentes structures. Initialement perçue comme un point de repère, qui nous aiderait à nous orienter dans l'étude du particulier (en l'occurrence : les figurines et tout autre artefact humain), la structure se transforme, éventuellement, en objet de critique. L'approche scientifique elle-même devient « critique » : qu'elle se nomme « archéologie » (chez Foucault), ou « déconstruction » (chez Derrida), son rôle n'est plus celui d'une interprétation axiologiquement neutre des institutions sociales, mais une lutte contre la force aliénante et figeante des structures. L'intérêt n'est plus porté sur le sens opprimant des structures et des « grands récits » (comme le disait F. Lyotard), mais une certaine « corporéité », considérée dorénavant comme le domaine du non figé et du non déterminé. La principale répercussion épistémologique de ce tournant en archéologie, outre l'excroissance dramatique de la production de discours théoriques au détriment de la recherche

---

<sup>11</sup> Cf. à titre indicatif Plog 1980, Pollock 1983, Hegmon 1992.

<sup>12</sup> Pour une critique de la considération du style en tant qu'« échange d'informations » cf. Dietler & Herbich 1989 et 1998, Gosselain 1992, Lemonnier 1986 et 1990).



empirique, consiste en une tendance de récuser toute idée de « cohérence » et de « solidité » en faveur d'une conception « fluide » et « dynamique » du social<sup>13</sup>. Cette tendance se manifestera comme réaction résolue contre l'archéologie binfordienne, jugée *scientiste* et déterministe par ses adversaires, tout en marquant l'émergence concomitante de l'archéologie dite « post-processuelle »<sup>14</sup>.

La conséquence directe de ce changement sera un basculement de l'orientation de la recherche. Cette nouvelle lecture du concept de la structure qui sous l'influence d'un constructivisme radical, est désormais vue comme l'objet des « négociations » permanentes, rend la recherche d'un sens concret derrière les formes d'objets examinés vaine ou bien sans intérêt. En revanche, c'est, justement, le jeu de négociation du sens, le processus de co-construction des normes sociales et des individus, qui sont au cœur de la démarche. Il s'agit, au bout du compte, d'une mutation sur le plan des priorités épistémologiques et des visées adoptées. Dans ce cadre, l'approche de D. W. Bailey constitue un exemple bien révélateur (Bailey 2005a). Ce chercheur perçoit les figurines comme des « philosophies mutables et flexibles » qui, par conséquent, n'ont aucune signification ou fonction précise. Tout effort visant à leur attribuer une fonction ou proposer une interprétation quelconque n'a pour conséquence que d'obscurcir leur *véritable essence*, laquelle se définit comme « culture visuelle active » (2005a : 84- 86). Ainsi, l'analyse des traits morphologiques entreprise par D. W. Bailey vise à révéler les manières dont les figurines forment et déterminent tant l'identité personnelle des individus que leur vision de la réalité (Bailey 1996). S. Hansen -comme le note R. Treuil- semble suivre de près cette approche (Treuil 2010 : 63, Hansen 2007).

La négociation de l'identité constitue la problématique commune dans l'œuvre de la plupart des chercheurs qui se sont récemment penchés sur les figurines néolithiques, en se focalisant sur le corps comme *signifiant primordial* (Borić & Robb 2008 : 2). Notons, néanmoins, que, malgré une rhétorique ambiante hautement anti-structuraliste, du point de vue méthodologique, le paradigme structuraliste n'est pas complètement abandonné. Les figurines constituent, toujours, des *signes à déchiffrer*, bien que ce déchiffrement ne soit pas au cœur de l'approche. L'accent est dorénavant porté sur une considération des figurines comme *des représentations des corps et des*

---

<sup>13</sup> Cf. à titre indicatif Sanks & Tilley 1989 (et les commentaires subséquents) et Casella & Fowler 2005.

<sup>14</sup> Pour une description de l'émergence de l'archéologie post-processuelle cf. Trigger 2006 : 444- 445 et Demoule 2012 : 21.

*identités* (Biehl 2015 : 191)<sup>15</sup>, sans que ces identités soient, finalement, explicitées. S. Nanoglou semble s'aligner sur cette tendance, appliquant à l'analyse des figurines le concept de *performativité du genre* développé par J. Butler. Ainsi, les figurines représentent des personnages qui performant des gestes et des postures significatifs. Il s'agit des gestes que les individus choisissent de reproduire, de représenter et de « négocier ». Ces attributs morphologiques se rapportent directement aux « discours » (selon la terminologie de Foucault) dont la performance assure la constitution de l'identité du sujet néolithique. Autrement dit, les figurines sont des « discours articulés » (Nanoglou 2004). M. Mina, à son tour, axe son analyse sur le concept d'*agency* emprunté à A. Gell et A. Giddens, courant, d'ailleurs, dans une grande partie de la recherche sur les figurines. Une fois de plus, les postures représentées correspondent, selon la chercheuse, à *des modes, socialement définis, de performances incorporées* (Mina 2008 : 39).

Mais, au-delà de ce type d'énonciations, nous entrevoyons, assez souvent, une interprétation bien simplificatrice de la corrélation entre la variabilité morphologique des figurines et les oscillations idéologiques de leurs producteurs. Comme le note succinctement S. Hansen « *A novum in form emerged that was surely meant to express a novum in thought* » (2007: 380). Pour N. Hamilton, la désignation des caractères sexuels d'une figurine témoigne d'une société marquée par une séparation stricte des sexes, alors que les figurines sexuellement ambiguës sont issues des sociétés où la différence entre les sexes est moins fixée (Hamilton 2000 : 28). Cette approche est adoptée, avec des variantes, par plusieurs auteurs, sous des versions différentes. Ainsi, selon S. Nanoglou la représentation très limitée des caractères sexuels des figurines suggérerait, en fait, une absence de différenciation des individus néolithiques selon leur sexe (Nanoglou 2004 : 158). Pour P. Biehl, une fois que certains styles de figurines ne correspondaient plus aux représentations que les gens faisaient de leurs corps, elles sont désormais abandonnées (Biehl 2015 : 195), alors que M. Mina soutient qu'une augmentation du nombre des figurines décorées témoigne d'une intensification de la complexité sociale (Mina 2008 : 43)<sup>16</sup>.

Nous observons ainsi que des concepts issus du courant processuel perdurent, même au sein d'études tenant plutôt du courant post-processuel. Premièrement, ces études sont fondées

---

<sup>15</sup> Pour quelques ouvrages représentatifs de ce courant cf. Hamilakis et al. 2002, Lesure 2002 et 2011, Nanoglou 2004, Bailey 2005a, 2005b et 2010, Biehl 2006 et 2009, Hansen 2007, Joyce 2007 et 2008, Mina 2008, Borić & Robb 2008, Nakamura & Meskell 2009.

<sup>16</sup> À des résultats analogues aboutit, aussi, S. Pollock entrevoyant de son côté une corrélation directe et nécessaire entre la complexité croissante de la décoration céramique et la complexité croissante de l'organisation politique (Pollock 1983, cf. aussi Dietler & Herbich 1998 : 241).

sur un rationalisme radical, en considérant la création et l'action sociale comme entièrement soumises à des règles structurelles et aux normes de la société. Après tout, il semble que la morphologie des figurines soit ainsi en *correspondance biunivoque* avec des concepts idéologiques, chaque figurine étant la *matérialisation exacte, directe et exhaustive* d'une idée<sup>17</sup>. Nous approchons, ainsi -et de manière inattendue- la théologie de P. Tillich qui entrevoit une relation intime d'une part entre la « forme » et le « contenu » et d'autre part entre la « pensée » et l'« être ». La pensée s'identifie, donc, à la forme et l'être au contenu (Béland 1987 : 220). Deuxièmement, malgré les déclarations programmatiques, la forme (style) de la figurine semble toujours être le reflet de l'organisation sociale, parfois même de façon plus simplificatrice que dans le structuralisme. La variabilité stylistique n'est plus la manifestation superficielle des structures cognitives rigides et profondes (Dietler & Herbich 1998 : 239), mais elle correspond directement, comme on l'a vu, à des groupes sociaux différents ou à des mutations de la structure sociale. Ainsi, se perpétue l'intention fondamentale du rationalisme, tant sous sa forme classique que sous sa forme structuraliste, qui consiste à établir des rapports rationnels entre la forme sociale (les structures fondamentales et les représentations symboliques de chaque société donnée) et les êtres individuels sur lesquels se matérialisent ces structures et représentations.

---

<sup>17</sup> Cf. par exemple Talalay (à paraître) où la chercheuse note à propos des figurines représentant deux personnages joints, qu'elles semblent « matérialiser l'idée de jumellité ».

## II. Au-delà de l'iconographie : Vers une analyse technologique des figurines néolithiques

*The man who molded clay into a fertility figurine was simultaneously an artist,  
a scientist learning to understand the properties of matter,  
and a technologist using these properties to achieve a definite purpose*

C.S. Smith, *Art, Technology, and Science: Notes on Their Historical Interaction*, p. 497

Le discours sur les figurines gravite autour de leurs qualités morphologiques. La forme de la figurine, sa posture, son geste, ses traits de visage ou son décor sont des éléments omniprésents et donnent les points de repère pour l'analyse des représentations miniaturisées. Les archéologues cherchent à inférer -parfois même à lire- les significations sociales et culturelles des objets directement à partir de leur style et leur forme. Ainsi, l'intérêt est porté exclusivement sur leur *forme finie*. Le processus dynamique de leur fabrication demeure, par conséquent, un aspect constamment négligé<sup>18</sup>. Considérées tantôt comme des œuvres artistiques, tantôt comme des objets idéologiques (ou *idéo-techniques* selon Binford)<sup>19</sup>, les figurines semblent dépourvues de toute dimension technique. Et bien que sous l'influence des courants postmodernes, l'accent soit mis sur le rapport entre l'agent humain et la figurine, cette dernière nous intéresse toujours pour sa forme et son style, sans égard, au même moment, pour les procédés à travers lesquelles cette forme et ce style ont été créées (Dietler & Herbich 1998 : 236). Nous avons, donc, affaire à un exemple éminent de ce que C. Marx caractérise comme *fétichisme* et R. Ridington comme *chauvinisme artefactuel*, à savoir « le privilège intellectuel des produits et des artefacts sur le processus et l'artifice » (Ridington 1982 : 471, 1983, Dobres & Hoffman 1994 : 228).

Malgré les quelques rares remarques dispersées dans les différents ouvrages qui portent

---

<sup>18</sup> Le caractère marginal de l'attention portée sur la fabrication des figurines néolithique, mais aussi chalcolithiques, a été récemment souligné aussi par A. Pizzeghello et ses collaborateurs (Pizzeghello et al. 2015). Il est très parlant à cet égard, que même les études qui surpassent une analyse étroitement morphologique des figurines, abordant des aspects comme la matérialité des objets (p.ex. Nanoglou 2008, 2009a), le processus de l'acquisition des matériaux, de leur traitement ou de leur transformation ne soit pas évoqué. Une fois de plus, l'utilisation des différents matériaux dans la confection des figurines est considérée comme reflétant des « discours » voire des concepts différents. À ce propos cf. la critique de T. Ingold (2007) et de P. Lemonnier (2012 : 139-142, 2013 : 19) sur l'usage « immatériel » du concept de *materiality*.

<sup>19</sup> «Such items as *figures of deities*, clan symbols, symbols of natural agencies, etc., fall into this general category [of ideo-technic artifacts] » (Binford 1962: 220).

sur les figurines (*cf. infra*), G. Hourmouziadis est apparemment le seul à traiter systématiquement la question de la confection des figurines néolithiques (Hourmouziadis 1973 : 19-51). Il s'agit d'une analyse détaillée des différentes étapes de la production des figurines depuis les matériaux jusqu'aux techniques de modelage ou de taille, de cuisson et de décoration. Il reconstitue ainsi un processus complet, l'enchaînement des étapes qui permettent la réalisation des figurines. Néanmoins, l'étude technologique de G. Hourmouziadis n'a eu qu'un impact limité dans la recherche. L. Orphanidis dans son étude sur l'idoloplastique néolithique de l'Europe du Sud-est et de la Méditerranée orientale consacre une partie à la fabrication des figurines (Orphanidis 1998 : 111-117). Son exposé constitue toutefois un résumé des remarques technologiques de G. Hourmouziadis, sans qu'un approfondissement ou bien une discussion des particularités techniques de régions discutées, ne soit entreprise. Ch. Marangou, de son côté, utilise les résultats de G. Hourmouziadis pour proposer, dans le cadre de sa thèse, une vision synthétique des techniques utilisées pendant le Néolithique Récent et le Bronze Ancien, pour l'ensemble du territoire grec (Marangou 1992 : 138-161). Elle a ainsi montré une distribution différentielle des techniques idoloplastiques et des particularismes régionaux. De plus, elle ne se limite pas à l'échelle régionale, mais elle se positionne également à l'échelle du site, en abordant la question des fabricants et du lieu de fabrication. L. E. Talalay, dans le cadre de sa thèse qui porte sur les figurines de la Grèce du Sud et plus précisément de Franchthi formule, également, un nombre des remarques pertinentes sur les modes de fabrications, tout en essayant à aborder la question du geste technique et du fabricant (Talalay 1983 : 115-122). Toutefois, ces remarques n'ont pas eu d'impact réel dans les travaux qui ont suivi. Notons, finalement, que la pénurie d'études technologiques sur les figurines néolithiques n'est pas une particularité de l'archéologie égéenne, car ces mêmes lacunes subsistent pour les figurines balkaniques et proche-orientales. Dans ce cadre défavorable, les recherches de I. Vajsov sur la confection des figurines du Nord-ouest de la Bulgarie (Vajsov 1982), les expériences sur la confection des figurines de Cucuteni-Tripolye menées par D. Gheorghiu (2005 et 2010), les considérations de C. Georgescu sur la fabrication d'une figurine de Pietrele (Georgescu 2007 : 71-80) ou encore l'étude technologique des figurines provenant de Çatal Höyük (Nakamura & Meskell 2013 : 204-208) sont, effectivement, des cas exceptionnels.

Or, toutes ces études, si elles sont certes précieuses, présentent, cependant, un certain nombre de lacunes. Occupant une place marginale dans l'analyse, elles se limitent, le plus sou-

vent, au niveau descriptif<sup>20</sup>. En effet, rarement les attributs techniques servent de socle pour reconstituer les procédés dont ils sont issus, ces derniers étant, finalement, traités comme *a-sociaux*. Il est bien caractéristique, d'ailleurs, que la fabrication des figurines ne soit abordée que de manière marginale, lors des cogitations interprétatives des chercheurs. Cela témoigne, éventuellement, de la persistance implicite d'une perspective binfordienne ou bien marxiste « vulgaire » de la technologie (Lemonnier 2013 : 17), selon laquelle le phénomène technique, réduit aux propriétés physico-chimiques des matériaux utilisés et les conditions fonctionnelles des objets produits, maintient son autonomie –voire son isolement- par rapport aux domaines « socioculturels » de l'activité humaine. Ainsi, la fabrication des figurines semble être considérée comme étant *anthropologiquement indifférente*.

Il a été souligné que les figurines ne peuvent pas être pleinement étudiées, et donc comprises, sans aborder les techniques de fabrication (Talalay 1993 : 29). Pourtant, comme le notait déjà en 1981 C.S. Smith « *archaeologists and art historians [...] have concentrated upon iconographics and styles, on ideas external to the objet, and only occasionally have they sought to understand the technical experience in its production* » (Smith 1981: 327). C'est, justement, sur une compréhension de la figurine en tant qu'*artefact, chose fabriquée* (Coquet 1987 : 113), que notre étude est fondée. Or, s'intéresser à la dimension technique des objets, abordant la question épineuse de leur production, ne présuppose nullement de négliger leurs attributs morphostylistiques, mais, au contraire, implique une nouvelle lecture de ces derniers. Ainsi, la forme constitue le résultat matériel d'un processus technique précis, qui est à la fois un processus *intrinsèquement social* (Coupaye 2015 :73)<sup>21</sup>. Voir la forme des figurines comme la manifestation d'une série des choix techniques -c'est-à-dire, des choix *aussi* culturels- nous permet de reconstituer les activités humaines à travers lesquelles elles ont été créées. À condition de considérer les transformations de la matière en objets concrets d'un point de vue anthropologique, une analyse technologique de figurines permet de jeter un regard pénétrant sur les actes socialisés et les gestes de l'Homme néolithique, d'observer par le moyen des attributs techniques, des gens en

---

<sup>20</sup> Pour un aperçu historique de cette *Technologie* dite *descriptive*, cf. Sigaut 1989 : 9-24.

<sup>21</sup> Pour une telle considération du style et de l'action technique, exprimée surtout dans le cadre de l'anthropologie des techniques française, cf. à titre indicatif Mauss 2012, Leroi-Gourhan 1971 et 1973, Cresswell 1976, Mackenzie & Wajcman 1985, Haudricourt 1987, Lemonnier 1976 et 1986, Van der Leeuw 1993, Sigaut 1987, 1991 et 1994a, Latour 1991, Dobrès & Hofmann 1994, Dietler & Herbich 1998, Stark 1998 et 1999, Gosselain 1998 et 2011b, Sillar & Tite 2000.

train de *faire des choses* (Sigaut 2002a : 424) ou même de repenser les connotations imaginaires du déroulement de ces procédés.

Dans ce cadre, la *chaîne opératoire*<sup>22</sup> en rendant visibles ces processus sociaux à travers l'identification et la lecture des traces que ces dernières ont laissé dans la matière, s'avère une méthode descriptive et interprétative privilégiée. En reconstituant les chaînes opératoires de la production des figurines, nous tenterons, autant que faire se peut, de préciser les différents *modes de création* empruntés, les activités techniques en tant qu'enchevêtrements structurés des matériaux, des outils, des gestes et des connaissances (Lemonnier 1980 : 1, 1986 : 154 ; 1993b : 4, 2010 : 50, Dobres 1999 : 125). Décrire de manière systématique et détaillée les modalités de cette activité requière de considérer ses dimensions matérielles, les contraintes techniques, le dialogue entre la main modulante et la matière qui trouve progressivement sa forme. En essayant de dévoiler les intentions des fabricants cette approche vise à dévoiler des tendances, des préférences, des rejets ou des refus. Les manifestations matérielles d'évolution de ces tendances, les traces lisibles des changements et des variations tant synchroniques que diachroniques - voilà le canevas sur lequel nos interrogations se déploieront. La description *anatomique* de l'activité idoplastique débouche, finalement, sur l'investigation de son enracinement social, à la recherche de ses implications culturelles multiples.

---

<sup>22</sup> Le concept de la *chaîne opératoire*, bien qu'il ait été déjà évoqué par D. Gheorghiu (2005 et 2010), aussi bien que B. Gaydarska et J. Chapman (Gaydarska et al. 2007), est considéré comme indicatif de la *biographie (life-history)* de la figurine en tant qu'objet déjà achevé et pas de sa production. L'accent est mis sur les traitements et transformations post-productifs de l'objet, s'intéressant surtout à sa fragmentation.





*Carte de la Thessalie*



### III. Définir le corpus

Notre approche technologique va être appliquée à un ensemble de 338<sup>23</sup> pièces, provenant de 9 sites thessaliens, à savoir les sites de Prodromos, Sesklo, Megalo Pazaraki, Makrychori, Dimini, Kalogriana, Magoula Theofani, Palaioskala et Rachmani. Le choix de la Thessalie est guidé, premièrement, par la place centrale que, traditionnellement, cette région tient dans les études idoloplastiques (*cf. supra*), mais également par son rôle central dans les recherches, aussi bien pour la Néolithisation du territoire grec, que pour la diffusion d'un nouveau mode de vie vers l'Europe<sup>24</sup>. Or, un nombre des sites nouveaux a fait, récemment, l'objet de fouilles préventives importantes, dans le cadre des grands travaux publics menés dans la région. Ces assemblages viennent, ainsi, offrir de nouvelles informations sur la petite plastique égéenne.

Plusieurs facteurs ont guidé le choix des sites étudiés. On s'est, consciemment, efforcé d'éviter, premièrement, une disparité trop importante du matériel qui n'aurait pour conséquence qu'une allusion de représentativité, tout en faisant disparaître le site en tant qu'unité fondamentale de l'analyse ; et deuxièmement, une concentration à l'échelle du site, qui empêcherait, à son tour, une appréhension plus globale de l'idoloplastie thessalienne, de distinguer d'éventuelles particularités locales et de comparer des assemblages sur le plan synchronique et diachronique. La quantité des figurines aussi bien que la qualité et la fiabilité des données archéologiques ont également été des facteurs décisifs dans le choix des sites. Nous avons, ainsi, privilégié, quand cela a été possible, le matériel provenant de fouilles récentes.

#### 1. Les sites

##### 1.1 Prodromos

Le site est situé dans la plaine occidentale de la Thessalie, 5 km au Nord-est de la ville de Karditsa où se trouve actuellement le village de Prodromos. Il s'agit d'un tell (magoula) dont l'extension est estimée à ca. 85.000 m<sup>2</sup>. Des fouilles préventives ont été entreprises dans les années 1970-1972 par G. Hourmouziadis sur deux parties différents du site, 1,5 km au Nord

---

<sup>23</sup> Les figurines PAL2 (A.MΛ.ΠAΛ/E20/64α) et la PAL3 (B.MΛ.ΠAΛ/E20/66) correspondent aux deux parties (tête et tronc) d'une seule figurine acrolithe, la seule dont les deux morceaux nous sont parvenus. Pour des raisons statistiques nous tenons pour autant à les considérer séparément.

<sup>24</sup> *Cf.* à titre indicatif Theocharis 1973a, Demoule & Perlès 1993, Papathanasopoulos 1996, Andreou et al. 1996 : 539-560, Perlès 2001 : 255-272, Perlès 2009)

du village. Les deux secteurs, distants de 500 m et nommés par le fouilleur Prodromos I et II, sont contemporains et constituent des parties de la même agglomération assignée, à travers la typologie céramique, au NA. Les dépôts fouillés étaient d'une épaisseur totale de 2,10 m allant jusqu'au sol vierge pour Prodromos I, alors qu'à Prodromos II, plus profondément fouillé, ils atteignent 3,90 m de profondeur. Sur le premier secteur 3 phases d'habitation ont été identifiées. La plus récente, partiellement détruite par des travaux agricoles, comportait des vestiges d'habitations détruites par incendie. À Prodromos II on distingue 10 niveaux d'occupations successives séparées par des couches de destruction. Des vestiges architecturaux ont été mis au jour, parmi lesquels des fragments d'une toiture en bois exceptionnellement bien conservés, nous fournissant des informations précieuses sur les techniques de construction néolithiques. Selon G. Hourmouziadis des phases d'habitation postérieures devraient y exister, détruites par l'érosion forte des sols et les travaux agricoles (Hourmouziadis 1971a : 165, Halstead & Jones 1980 : 95). Cette hypothèse est fondée sur la présence de céramique du NM, recueillie en prospection. Malgré un rapport préliminaire de ces fouilles, aucune étude plus étendue du matériel n'a été entreprise ultérieurement.

Un troisième sondage au sommet de la *magoula* a été ouvert par G. Hourmouziadis, nommé Prodromos III. Malheureusement, ce matériel, à l'exception des vestiges ostéologiques et archéobotaniques étudiés et publiés par P. Halstead et G. Jones (Halstead & Jones 1980)- n'a fait l'objet d'aucune étude, ni publication (Chatziaggelakis & Karagiannopoulos 2012 : 86). Des fouilles préventives de petite échelle dirigées par L. Chatziaggelakis à l'Est du tell (champ de Babzeli) en 1991, ont livré des vestiges d'habitation (restes des murs, trous des poteaux etc.) datés du NR et NF/Chalcolithique (Chatziaggelakis 2007 : 7-8). Cinq années plus tard, dans le cadre des travaux de restauration de l'église de Haghios Ioannis située au sommet de la colline, à quelques mètres seulement de Prodromos III, des tessons de céramique préhistorique ont été signalés par le fouilleur, sans plus de précision (Nikolaou 1996 : 351). Finalement, des fouilles préventives ont été entreprises en 2007-2008, par l'Éphorie des Antiquités de Karditsa (ΑΔ' ΕΠΙΚΑ) au Sud- Sud-ouest du tell. Les vestiges architecturaux, les sépultures et le matériel riche de ces fouilles ont fait l'objet d'une publication sommaire (Chatziaggelakis & Karagiannopoulos 2012). L'étude préliminaire de la céramique couplée aux données stratigraphiques a permis de distinguer deux unités attribuées la première à la fin de l'Age du Bronze Ancien-début de l'Age du Bronze Moyen et la deuxième à la fin du NR. Cette dernière datation a été confirmée par des datations au C14 calibrés, la situant entre 4.720 et 4470 av. J-C.

Une forte présence de figurines a été observée dans les phases néolithiques du site. Nous avons pu examiner 144 figurines parmi l'ensemble de pièces découvertes par G. Hourmouziadis lors des fouilles des années '70. Ces figurines sont datées du NA, à l'exception de 6 pièces datées par le fouilleur du NM. Des problèmes d'accessibilité et de temps disponible ne nous ont pas permis d'étudier l'ensemble de pièces dont le nombre total -conservé dans les Musée de Volos et de Karditsa- reste inconnu. G. Hourmouziadis étudie dans le cadre de sa thèse un ensemble de 246 pièces parmi lesquelles 32 figurines ne sont pas incluses dans le catalogue de la publication (cf. aussi Nanoglou 2004 : 108-109). Une partie de cet assemblage a été, également, étudiée par S. Nanoglou (Nanoglou 2004), alors que M. Mina dans le cadre de son étude du 2008 a aussi considéré certaines de ces pièces publiées.

## 1.2 *Sesklo*

Le site de Sesklo situé à 9 km à l'Ouest de Volos et à quelques centaines de mètres à l'Ouest du village actuel de Sesklo, a été fouillé pour la première fois dans les années 1901-1902 par Ch. Tsountas sous recommandation de V. Staïs. Il s'agit d'un site combinant deux types d'agglomérations : celle d'un tell (*magoula*) situé au haut d'une éminence géologique naturelle et celle d'une agglomération plate (Kotsakis 1996a :49). Les premières fouilles systématiques localisées à Kastraki sur le sommet du tell, l'« *acropole* » selon le fouilleur (Sesklo A), couvraient une surface totale de 3000 m<sup>2</sup>. Les dépôts fouillés étaient d'une épaisseur totale de 3 à 6 m et comportaient un grand nombre des vestiges architecturaux parmi lesquels plusieurs enceintes concentriques ainsi que des maisons quadrangulaires de 2 ou 3 pièces en enfilade (mégaron) (Tsountas 1908 : 69-75). Les fouilles de Ch. Tsountas ont été reprises en 1956 par D.R. Theocharis afin de réviser et compléter dans un premier temps la stratigraphie de Ch. Tsountas. Depuis lors 11 campagnes de fouilles (de 1956 à 1977) ont mis au jour la partie plate du site qui se trouve autour de l'« *acropole* », toute en permettant de clarifier l'organisation de l'espace à Sesklo A (Kotsakis 1983 : 19-22, Kotsakis 1999 : 67). Des rapports préliminaires des fouilles ont été publiés au fur et à mesure nous fournissant des informations importantes surtout sur la stratigraphie, la céramique et l'habitat (Theocharis 1962, 1965, 1968, 1969, 1971, 1972, 1973b, 1976a, 1976b, 1977a, 1977b). Après le décès de D.R. Theocharis, K. Kotsakis été chargé de la direction des fouilles qui ont été poursuivies jusqu'en 1981 (Kostakis 1981, 1983 et *en préparation a et b*). La surface totale fouillée atteint 4.5000 m<sup>2</sup>, alors que l'étendue de l'agglomération est estimée à ca. 120000 m<sup>2</sup>, faisant, ainsi, de Sesklo un des sites les mieux explorés de la Thessalie

néolithique (Andreou *et al.* 1996 : 540)

Pour ce qui concerne Sesklo A, les dépôts fouillés ont révélé une stratigraphie uniforme dont les couches successives représentant du point de vue chronologique l'ensemble du Néolithique. La couche inférieure est attribuée à la période dite « précéramique » compte tenu de l'absence des traces de production céramique. Suivent des niveaux correspondant au NA et au NM qui s'arrêtent respectivement par un épisode de destruction (Wijnen 1982 : 10-15, Wijnen 1992, Andreou *et al.* 1996 : 540, Kotsakis 1983 : 48-50). Le site est de nouveau habité pendant le NR (Tsountas 1908:74, 76-77 et 88-102, Theocharis 1968 : 25, Kotsakis 1996a : 54). La stratigraphie de Sesklo B moins profonde que celle de Sesklo A présente des discontinuités, suggérant que la partie plate de l'agglomération suit une évolution différente de celle du site en haut du tell. Des vestiges datés du NA ainsi que du NM sont attestés, tandis que la phase du NR semble, ici, être totalement absente (Andreou *et al.* 1996 : 541).

Le nombre des figurines découvertes depuis le début des fouilles sur le site de Sesklo nous est très partiellement connu, la publication du matériel restant très lacunaire. Ainsi, à part les 68 pièces publiées par Ch. Tsountas, les figurines des fouilles les plus récentes restent encore quasiment inédites. En tout cas, des informations de grande valeur proviennent de la première publication de Ch. Tsountas (1908), de la thèse de Hourmouziadis (1973), ainsi que des rapports préliminaires de Theocharis (1962, 1963, 1965, 1966, 1972, 1973b, 1976a, 1977a). Ch. Marangou et S. Nanoglou ont étudié le matériel des fouilles de Ch. Tsountas dans le cadre de leurs études doctorales (Marangou 1992, Nanoglou 2004), alors que M. Mina a aussi considéré certaines de ces pièces (Mina 2008). Il s'agit des pièces provenant de l'« acropole » (Sesklo A) et datées du NA et du NR. Reprenant la même collection et se limitant -à cause des problèmes d'accessibilité- à un ensemble de 24 pièces, notre contribution sera d'aborder la question de leur fabrication encore mal définie, à travers une étude technologique détaillée.

### 1.3 *Megalo Pazaraki*

Le site -connu aussi sous le nom de « Magoula Agiou Vissariona »- est situé dans la plaine occidentale de la Thessalie, juste à l'entrée nord du village actuel de Haghios Vissarion (Megalo Pazaraki), à 3 km au Sud-est de Sofades et à 20 km de la ville de Karditsa. Il s'agit d'un tell (*magoula*) assez bas dont le diamètre est estimé à 70 m identifié depuis le début du siècle par Wace & Thompson (1912 :135). Un premier sondage a été entrepris en 1966, par G. Hourmouziadis révélant l'existence d'une agglomération typique du NM (Hourmouziadis 1967a et

1972, Katarahias 1994 : 25, Nikolaou et *al.* 1994 : 16-17). Les dépôts fouillés, d'une épaisseur maximale de 3,95 m, ont été suivis jusqu'au sol vierge offrant des informations stratigraphiques importantes. Nous distinguons, ainsi, 9 couches présentant une homogénéité parfaite concernant la typologie céramique, toutes datées du NM. La couche II qui succède la première couche (I) -fortement remaniée- est une couche de destruction (incendie) marquant la fin de l'habitation du site (Hourmouziadis 1972 : 142 et 157, Katarahias 1994 : 25, Nikolaou et *al.* 1994 : 16-17). La même couche comporte les restes d'un bâtiment de dimensions importantes, également détruit à cause de l'incendie (Hourmouziadis 1972 : 151). Les résultats de ces premières recherches ont fait l'objet d'un rapport assez détaillé, publié aussitôt par le chercheur (Hourmouziadis 1972).

Plus récemment, en 2006, l'Ephorie des Antiquités de Karditsa (ΑΔ' ΕΠΚΑ) sous la direction de M. Vaïopoulou a mené de nouvelles fouilles sur le site, dans le cadre de l'élargissement de la route départementale, qui traverse la colline. Les opérations se sont déroulées sur 3 secteurs : Le premier (Secteur A) comportant des niveaux très perturbés à cause de l'exploitation du lieu pour l'extraction d'argile jusqu'à récemment, il n'a fourni que quelques tessons néolithiques. Sur le deuxième (Secteur B) situé sur à la partie sud de la *magoula*, des niveaux aussi très perturbés comportaient quelques vestiges architecturaux, ainsi que de la céramique assignée au NM. Or les vestiges architecturaux révélés au Secteur 3 suggèrent plusieurs phases de construction, indiquant clairement des niveaux d'habitation différents. Pour autant, à cause des problèmes financiers, les fouilles n'ont pas pu être poursuivies et une grande partie des secteurs reste encore inexplorée. Ces recherches ont fait l'objet d'un bref rapport préliminaire (Vaïopoulou 2007).

Le nombre des figurines néolithiques mises au jour lors des premières recherches de G. Hourmouziadis, s'élève à 10 pièces étudiées et publiées par le fouilleur (Hourmouziadis 1972 : 151). S. Nanoglou a réexaminé une partie de ces pièces dans le cadre de sa thèse (Nanoglou 2004). Nous avons, de notre côté, examiné l'ensemble de 24 figurines découvertes lors des fouilles de 2006 et datées du NM. Cependant, à cause des problèmes d'accessibilité, il ne nous a pas été possible d'étudier les 10 pièces de l'ancienne collection.

#### *1.4 Makrychori*

Situé dans la partie nord de la plaine orientale de la Thessalie, 18 km au Nord de la ville actuelle de Larissa, le site de Makrychori a déjà été repéré au début du 20<sup>ème</sup> siècle (Wace & Thomson 1912 : 10). Il s'agit d'un tell (*magoula*) de 11 m de hauteur et l'extension de l'habitat

est estimée à ca. 70000 m<sup>2</sup>. La céramique recueillie lors des premières prospections menées à la fin des années 80 par K. Gallis, suggérait l'existence des phases du NR (pré-diminiennes et diminiennes), du NF/Chalcolithique et du Bronze Ancien (Gallis 1992 : 143). Des fouilles préventives dans le cadre de grands travaux publics ont été entreprises dans les années 1999-2000 par l'Éphorie des Antiquités de Larissa (IE' EPIKA), sous la direction de G. Toufexis. Focalisées sur les bordures ouest de la colline, les recherches archéologiques ont mis au jour des vestiges du NA, NR, ainsi que de l'époque mycénienne (partie nord de zone fouillée). Les résultats de ces recherches ont fait l'objet des rapports préliminaires (Toufexis 2008 et 2011), tandis que le mémoire de Master de Ch. Batzelas, soutenu en 2008, livre quelques informations importantes.

Les fouilles, ont décelé -pour la période néolithique- un système de trois fossés concentriques successifs, creusés sur le lit de schiste sous-jacent et dirigés vers l'intérieur de l'agglomération. Ces fossés qui n'étaient pas contemporains, sont attribués au NA et NR, comme le suggère leur matériel provenant des couches de remplissage. Plus précisément, le fossé situé au milieu, également le plus profond (1,20-1,50 m), comportait de la céramique provenant de la phase finale du NA, mais aussi du NR, alors que les deux autres fossés sont, de leur côté, datés des phases finales du NR (Otzaki-Dimini classique). Toutefois, les trouvailles de surface témoignent de l'existence des occupations du NF et du Bronze Ancien. Au nord des fossés des couches correspondant à la première phase du NR ont été identifiées (Tsangli-Larissa), ainsi que des fosses de dimensions variées, creusées sur la roche ou sur le sol argileux qui en superpose. Ces couches sont associées à des vestiges architecturaux ambigus et des structures témoignant d'activités domestiques variées, comme la transformation et la préparation des aliments (Toufexis 2008 et 2011, Batzelas 2008). On note également la présence d'un four voûté, ainsi qu'une deuxième construction thermique circulaire qui comportait deux sépultures d'adultes (Toufexis 2008 et 2011).

Le site de Makrychori a livré 52 des figurines néolithiques datées du NR, qui n'avaient jamais été étudiées. Ainsi, notre étude de cet assemblage est incorporée à la problématique plus générale du site visant à cerner les différents aspects de sa culture matérielle et à élucider son évolution.

### *1.5 Dimini*

Le site de Dimini situé aux abords nord-est du village actuel qui porte le même nom, 5 km à l'Ouest de Volos et la mer Egée, il a été localisé depuis 1884 par G.H. Lolling (Tsountas

1908 : 27, Hourmouziadis 1979 : 95). Les premières fouilles qui ont été entreprises en 1901 par V. Staïs et Ch. Tsountas et ont été poursuivies par ce dernier jusqu'en 1903 sous la direction du deuxième, ont mis au jour une agglomération installée sur une colline naturelle ne dépassant pas 16 m. (Tsountas 1908 : 29). L'étendue du site au sommet du tell appelé aussi « *acropole* » par le fouilleur couvrait une superficie totale de 10000 m<sup>2</sup> (Tsountas 1908 : 33), alors que l'étendu de l'agglomération ne dépasse pas les 30000 m<sup>2</sup> (Hourmouziadis 1979 : 51)<sup>25</sup>. En ce qui concerne les niveaux néolithiques du site, les fouilles de Ch. Tsountas ont révélé des vestiges architecturaux importants, parmi lesquels un système de 6 enceintes concentriques qui a constitué le point focal de sa recherche. Le matériel archéologique des dépôts fouillés, assigné au NR, présente une grande homogénéité (Tsountas 1908 : 49, Kotsakis 1996a : 55). Les enceintes semblent, ainsi, être construites à des phases différentes du NR et ont été considérées par Ch. Tsountas, dans sa publication parue aussitôt, comme délimitant une acropole fortifiée à l'instar des acropoles mycéniennes.

Cette interprétation a été mise en doute pas G. Hourmouziadis qui a mené une deuxième série des fouilles entre 1974 et 1976. Dans ce cadre, le chercheur a pu approfondir l'étude des restes architecturaux et aborder la question de l'organisation de l'espace. Pour lui les enceintes ne jouent pas un rôle défensif, mais il s'agit des « cloisons » séparant des secteurs d'activités différentes (Hourmouziadis 1979, Kotsakis 1996a : 54-55, Andreou et *al.* 1996 : 543-544, Adrimi-Sismani 2008 : 9-10). Ces recherches ont fait l'objet d'un ouvrage de synthèse publié en 1979, toutefois, en l'absence de rapports préliminaires détaillés une grande partie du matériel reste encore inédite. Seules exceptions l'étude du matériel archéobotanique par J. Renfrew (1966), du matériel faunique (Halstead 1992) et du travail du spondyle (*Spondylus gaederopus*) par P. Halstead (1993) et A. Tsuneki (1988a et 1989).

Les figurines néolithiques mises au jour par les premières fouilles de Ch. Tsountas -un ensemble de 39 exemplaires- ont été soigneusement publiées avec celles de Sesklo (Tsountas 1908 : 283-306). Ch. Marangou et S. Nanoglou ont réexaminé ces pièces dans le cadre de leurs

---

<sup>25</sup> L'étendue totale du site pose problème. Tsountas se référant à l' « acropole » parle de 10. 000 m<sup>2</sup> (10 hectares- στρέμματα), alors que G. Hourmouziadis estime la surface totale de l'agglomération à 30000 m<sup>2</sup> (30 hectares). Pour autant, sur la publication de K. Kotsakis nous lisons que l'étendue de l'agglomération était approximativement de 8000 m<sup>2</sup> (« *the entire area of the settlement [was] approximately 8 stremmas* » (Kotsakis 1996a : 54) et finalement sur l'article la plus récent de V. Adrimi-Sismani (2008 : 9) qu'il s'étendait « sur une superficie qui ne dépasse pas 8 hectares » (voire 80000 m<sup>2</sup>). Par conséquent, nous avons jugé préférable de suivre les informations fournies par les deux fouilleurs, Ch. Tsountas et G. Hourmouziadis.



thèses (Marangou 1992, Nanoglou 2004), tandis que M. Mina les a aussi considérées dans le cadre de sa recherche de 2008. Celles livrées par les fouilles de Hourmouziadis –beaucoup plus nombreuses- ont été étudiées par L. Skafida, mais n’ont fait l’objet que d’un bref article qui offre, néanmoins, des informations précieuses (Skafida 1992). Pour des raisons d’accessibilité, notre étude s’est limitée à l’étude technologique d’un ensemble de 13 pièces parmi celles déjà publiées par Ch. Tsountas.

### 1.6 *Kalogriana*

Le site de Kalogriana est situé juste à côté du village actuel homonyme, à 14 km au Nord de la ville de Karditsa, dans la plaine occidentale de la Thessalie. À l’occasion des travaux d’installation de tuyauterie de gaz, une fouille préventive de petite échelle a été entreprise par l’Éphorie d’Antiquités de Karditsa (ΑΔ΄ ΕΠΚΑ), en 2008-2009. Des vestiges architecturaux en briques crues, une sépulture en fosse, ainsi que des tessons céramiques datés du NR ont été décelés. Par manque de financement et à cause des problèmes de propriété du terrain, la recherche archéologique n’a pas été poursuivie. Les résultats de cette brève recherche ont été publiés dans un unique rapport préliminaire (Vaïopoulou 2008). Parmi le matériel collecté, un ensemble très restreint de 10 figurines néolithiques a fait partie de notre étude.

### 1.7 *Magoula Theofani*

Situé à 2 km à l’Ouest du village actuel de Gefyria et à 4 km au Sud-est de Haghios Vissarion et du site de Megalo Pazaraki, Magoula Theofani a été localisé par G. Hourmouziadis depuis 1966. Il s’agit d’une *magoula* à peine observable, qui souffrait, depuis longtemps, de l’activité agricole, comme le labour qui a bouleversé et détruit ses horizons stratigraphiques. La construction (1960), puis l’élargissement (2006) de la route nationale qui traversait le site, ont détruit la plus grande partie de Magoula Theofani (Vaïopoulou 2012 : 1).

Lors de prospections menées par G. Hourmouziadis, la présence de céramique du NF et de l’Âge du Bronze a pu être attestée (Hourmouziadis 1967b : 301, Katarahias 1994 : 25, Vaïopoulou 2012 : 1). En 2006, dans le cadre des travaux routiers, l’Ephorie des Antiquités de Karditsa (ΑΔ΄ ΕΠΚΑ), sous la direction de M. Vaïopoulou, a entrepris des fouilles préventives sur deux secteurs différents du site. Sur le premier secteur nous distinguons, selon la chercheuse, 2 phases d’habitation. La plus récente comporte un nombre faible de vestiges architecturaux ainsi que des traces d’incendie, alors que la deuxième est représentée par trois fosses circulaires ou



ellipsoïdales, creusées sur le sol vierge. La céramique qui a été recueillie, correspond pour la première phase d'occupation à la fin du MN et pour la deuxième au NR/NF. Le deuxième secteur a livré de la céramique du MN et est très pauvre en vestiges archéologiques. Les résultats de ces recherches ont fait l'objet d'un rapport assez détaillé publiée en 2012 par M. Vaïopoulou.

Parmi le mobilier mis au jour, nous notons un petit ensemble de 5 figurines datées du NF, décrites et présentées par le fouilleur (Vaïopoulou 2012 : 19-20). Notre contribution consiste, donc, à explorer les aspects technologiques de la petite plastique du site.

### 1.8 *Palioskala*

Le site de Palioskala est situé dans la plaine orientale de la Thessalie, à 4 km au Sud du village Kalamaki et à 45 km à l'Est de la ville de Larissa. Initialement située sur la berge Est du lac Karla (ancien Voivis) asséché en 1962, l'agglomération néolithique a été repérée pour la première fois lors des travaux récents de réhabilitation partielle du lac. Il s'agit d'un tell (*magoula*) de 5 m de hauteur et de 150 m de diamètre. La fouille préventive réalisée dans les années 2001 -2002 par l'Ephorie des Antiquités de Larissa (IE' EPIKA) sous la direction de G. Toufexis, a couvert une surface totale de 3500 m<sup>2</sup>, ce qui correspond à la partie centrale de l'agglomération. Des vestiges architecturaux importants ont été mis au jour et plus précisément, un système d'enceintes concentriques définissant une organisation intracommunautaire centripète. Les enceintes présentent des différences concernant leur construction, suggérant, ainsi, des fonctions différentes. Or, selon G. Toufexis, il s'agirait, au moins pour certaines, de murs de soutènement (Toufexis 2008 : 29, Toufexis 2006: 56-57, Toufexis 2016 : 364-367). Les enceintes successives définissent des zones d'habitation, qui restent -dans l'état actuel de la recherche- assez mal connues. Pour autant, des vestiges architecturaux ont été décelés, plus précisément des maisons (certaines présentant, toujours, des structures de combustion), tandis qu'au centre du site s'étend une aire circulaire d'environ 16,50 m de diamètre.

Les recherches étant plutôt focalisées sur la détection des structures architecturales et à moindre mesure sur la fouille systématique des dépôts, les données sur la stratigraphie sont limitées. La céramique dont l'étude systématique reste à faire suggère une datation au NF, quoique des indices sur la présence des phases antérieures (NR) existent également (Toufexis 2006 : 59, Toufexis 2016 : 367-373). Notons la découverte de trois objets zoomorphes assez particuliers dont la fonction et les implications symboliques sont incertaines (Toufexis 2009 et 2016 : 366). Dans ce contexte, l'étude de 40 figurines néolithiques mises au jour lors de ces premières re-

cherches, vise à contribuer à une meilleure compréhension de ce site au bord du lac et des activités dans lesquelles les figurines étaient impliquées.

### 1.9 *Rachmani*

Le site est situé dans la partie nord de la Thessalie orientale, à 15 km au Nord-est de distance de la ville de Larissa et à 5 km au Sud de Makrychori I vue plus haut. Il s'agit d'un tell (*magoula*) de 8 m hauteur dont l'extension est estimée à ca. 10.000 m<sup>2</sup> (Wace & Thompson 1912 : 25, Toufexis et al. 2000 : 105). Un premier sondage entrepris par A.J.B Wace et M.S. Thompson en 1910 a fourni les premières indications stratigraphiques qui ont été publiées dans l'ouvrage de synthèse en 1912. Ces derniers avaient distingué trois strates néolithiques : la plus ancienne (Stratum I) comportait des tessons assignés au NA, la suivante (Stratum II) de la céramique provenant du NR et la troisième (Stratum III) du Chalcolithique. Notons qu'un quatrième niveau a été détecté (Stratum IV) et daté de l'Âge du Bronze. Des rares vestiges architecturaux ont également été mis au jour, mais leur datation était, toutefois, assez difficile à préciser (Wace & Thompson 1912 : 26-40).

En 1997, dans le cadre des travaux publics, l'Éphorie des Antiquités de Larissa (IE' EPIKA) a mené, sous la direction de G. Toufexis, une fouille préventive d'une durée de 7 mois, divisée en deux secteurs archéologiques : le premier (Secteur A) concernait des sondages réalisés sur les bords sud-ouest de la *magoula*, alors que le deuxième (Secteur B) s'est focalisé sur les bords ouest (Toufexis et al. 2000 : 105). Plus précisément, sur le Secteur A, les dépôts fouillés, d'une épaisseur maximale de 2,68 m, ont été suivis jusqu'au sol vierge. Nous pouvons distinguer 8 niveaux, correspondant, d'après les fouilleurs, à des étapes successives de la fin du NR/début du NF. Les niveaux 5 à 8 riches en céramique ne comportent pas de vestiges architecturaux. Seule exception un mur en pierre de direction est-ouest. Le mur semble constituer une limite séparant une partie de l'agglomération (Nord) et suggérant une vive activité anthropique, tandis qu'un espace au Sud de ce mur a livré des dépôts dépourvus de toute trace culturelle. Les couches plus récentes (1 à 4) assignées au NF, sont assez perturbées à cause des travaux agricoles actuels (Toufexis et al. 2000 : 105- 106). Les dépôts fouillés du Secteur B représentent 4 couches distinctes qui correspondent à des niveaux du NF, la céramique datée de la fin du NR (phase Dimini classique) n'étant pas, pourtant, absente. De plus, six puits quasi-circulaires et à des profondeurs variées ont été mis au jour. L'étude préliminaire du matériel de remplissage suggère que ce dernier est issu à d'épisodes différents, datés du NF comprenant surtout des déchets d'activités

domestiques (Toufexis et *al.* 2000 : 106-110).

Concernant les figurines néolithiques, un nombre assez restreint a été mis au jour par A. J. B. Wace et M. S. Thomson, étudiées et publiées en 1912 (Wace & Thompson 1912 : 41). Les chercheurs se réfèrent à 15 pièces mais ils laissent entendre qu'il y en avait plus. Ch. Marangou et S. Nanoglou ont étudié de nouveau une partie de ces pièces dans le cadre de leurs thèses (Marangou 1992, Nanoglou 2004), alors que M. Mina les a aussi incluses dans son étude (Mina 2008). Or, un ensemble beaucoup plus important dénombrant 26 pièces a été décelé lors de la fouille récente (Toufexis et *al.* 2000 : 111), ensemble que nous allons traiter. On vise ainsi à aborder des informations sur les représentations figuratives de ce site et les activités qui s'y rattachent.

Date BC	Période	Sites
6700/6500- 5800/5600	<i>Néolithique Ancien (NA)</i>	Prodromos Sesklo
5800/5600-5400	<i>Néolithique Moyen (NM)</i>	Prodromos Megalo Pazaraki
5400-4600	<i>Néolithique Récent (NR)</i>	Makrychori Sesklo Dimini Kalogriana
4600- 3500	<i>Néolithique Final (NF) ou Chalcolithique</i>	Magoula Theofani Palioskala Rachmani

**Tableau 1** *Tableau chronologique*<sup>26</sup>

## 2. Contexte de découverte

Le contexte de découverte des figurines que nous avons examinées n'est pas toujours bien défini. Pour une grande partie ce contexte est inconnu soit à cause de l'absence d'informations relatives dans des publications, soit parce que les recherches se trouvent encore à un stade préliminaire. Or, des informations précieuses peuvent être extraites. Sur le site de Makrychori nous observons que malgré un certain nombre des figurines recueillies des couches de surface, souvent très perturbées (10 pièces), la grande majorité du matériel provient du remplissage des trois fosses concentriques mentionnées ci-dessus (pierres sèches, tessons céramiques, ossements etc.).

<sup>26</sup> Pour ce Tableau nous nous sommes fondés sur Tsirtsoni 2016.

De plus, 3 figurines sont associées avec des éléments architecturaux : la MAK11 et la MAK24 ont été trouvées tout près des trous des poteaux suggérant l'existence d'un édifice, alors que la MAK62 s'associe à une partie de mur en pierre, sans qu'il soit clair si elle était incorporée dans le mur ou proche de celui-ci. Finalement, la MAK31 a été découverte juste à côté d'une rangée des pierres, à peu de distance d'une structure de combustion, probablement un four.

À Palioskala, la PAL4 semble représenter un cas analogue, puisqu'elle semble être associée à un foyer. Certaines figurines (PAL30, PAL31) semblent en association avec des éléments architecturaux, sans que le rôle ou le caractère de ces derniers puisse être élucidé. La PAL29 est la seule dont le lieu de découverte est certain : il s'agit de l'intérieur d'un bâtiment dont la taille ou le rôle nous sont, actuellement, inconnus. Or, la plus grande partie des pièces se trouve en association avec les enceintes de soutènement des terres ou avec les zones intermédiaires, sans que le type de ces associations puisse -en l'état actuel de la recherche- être mieux explicité. Compte tenu du caractère assez perturbé des dépôts fouillés (Toufexis 2006 : 57), des réserves doivent être émises à propos des observations relatives au contexte des figurines.

Également peu nombreuses sont les informations que nous possédons à propos de l'assemblage de Magoula Theofani. Seules 2 pièces (MT1 et MT7) ont été trouvées au sein du remplissage des fosses, alors que pour le reste de matériel, les informations mentionnées par les fouilleurs sont quasiment nulles. En revanche, à Rachmani la plupart des figurines proviennent de l'intérieur des fosses avec des tessons céramiques, des fragments d'outils lithiques et des ossements d'animaux. Le contexte de découverte de 4 pièces est, toutefois, assez problématique puisque elles proviennent de niveaux perturbés ou bien de la surface, alors que pour un ensemble de 15 exemplaires le contexte n'est pas diagnostiqué. Or, ce qui est intéressant, c'est que la fouille concerne la périphérie de l'agglomération où nous observons un « complexe » de puits et de fosses, sans que la présence d'éléments architecturaux – à l'exception d'un mur en pierre (*cf. supra*)- soit attestée. Quant aux figurines provenant de Dimini, Sesklo, Prodromos, Kalogriana et Megalo Pazaraki, leur contexte de découverte nous est inconnu.





## **PARTIE II**

### *Analyse du matériel archéologique*





## Chapitre 1 : Les objets

### I. Un monde morcelé

*σχεδόν πάντα μάλλον ή ήττον κολοβά*

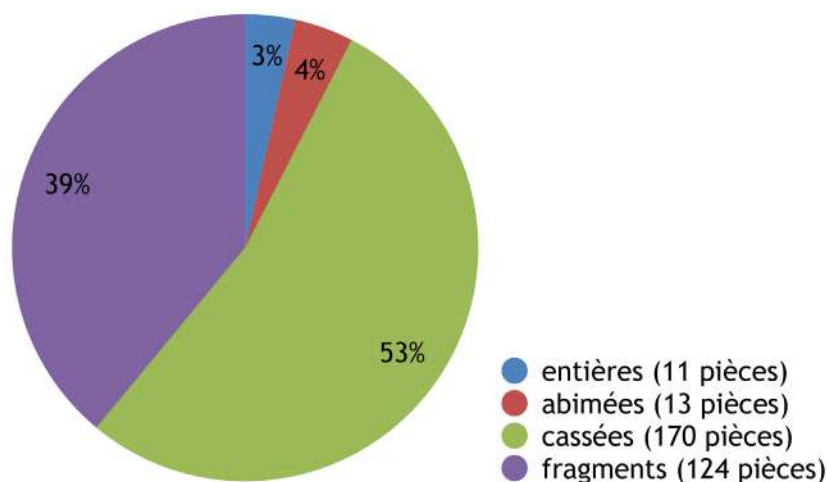
Ch. Tsountas, *Αι προϊστορικοί ακροπόλεις Διμηνίου και Σέσκλου*, p. 283

La forte fragmentation des figurines néolithiques en Thessalie est un obstacle à une classification morphologique. Problème archéologique « classique », cette conservation extrêmement mauvaise du matériel présente, en l'occurrence, certaines particularités. Plusieurs chercheurs ont noté l'état fragmentaire des représentations miniaturisées, mais sans investiguer plus la question. Pour les figurines thessaliennes, G. Hourmouziadis met en évidence une fragmentation qui atteint 98% et qui constitue un des problèmes les plus contraignants pour l'élaboration d'une typologie (Hourmouziadis 1973 : 7 et 201-202). Parmi les 200 pièces d'Achilleion étudiées par M. Gimbutas ne se sont préservées entières que les miniatures et les figurines en pierre. Sinon, le reste du matériel comprend des torsos, des têtes et des membrures isolés (Gimbutas 1989a :171). L. Skafida, à son tour, nous offre de manière schématique mais claire, une idée de la conservation des figurines de Dimini. Seules 8 pièces sont entières sur un ensemble de 105 figurines étudiées (Skafida 1992 : 175, Tableau 6).

Nous voyons alors que les figurines cassées et les fragments appartenant à des pièces à jamais perdues constituent la grande majorité des représentations miniaturisées. La fragmentation est si importante que d'abord L. Talalay (1987), puis P. Biehl (1996) et J. Chapman (Chapman 2000, Chapman & Gaydarska 2007) l'ont qualifiée de délibérée, essayant ainsi trouver une explication raisonnée pour ce phénomène (*cf. infra*). Dans le cadre de ses analyses, des données concrètes de l'état de conservation des figurines provenant des plusieurs sites balkaniques ont été présentées (Chapman 2000 : 69). Il s'avère qu'une figurine entière est une découverte très rare.

Nous nous référons ici, premièrement, aux figurines en argile, les corps des figurines acrolithes inclus. Ainsi, parmi le nombre total de 318 pièces en argile que nous avons étudiées, seules 11 figurines ont été découvertes entières. À cet ensemble très restreint on pourrait éventuellement ajouter 13 figurines abimées, c'est-à-dire des pièces qui n'ont subi que des dégâts légers préservant pourtant leurs traits diagnostiques intacts. On arrive, ainsi, à un ensemble de 24 figurines qui représente un peu moins de 8% du matériel (Graphique 1), pourcentage qu'il faut

drait nuancer puisque dans la moitié des sites étudiés (Magoula Theofani, Kalogriana, Makrychori, Rachmani), le nombre des figurines intactes est nul. Dans ce cadre, les dimensions semblent constituer un facteur important, puisque les figurines conservées entières ou légèrement abimées dépassent rarement les 6 cm. Or, ces dernières sont, à deux exceptions près (DIM3 et MP20), des troncs des figurines acrolithes, c'est-à-dire des constructions compactes à une seule pièce<sup>27</sup>.



**Graphique 1** État de conservation des figurines en argile

Cependant, la grande majorité du corpus est constituée de figurines cassées (170) et de fragments isolés (124)<sup>28</sup> représentant 92% du corpus étudié. En ce qui concerne les premières, il s'agit de pièces ayant perdu une partie plus ou moins importante de leur corps initial, mais ce corps est cependant préservé à un pourcentage de  $\geq 50\%$ . En revanche, les pièces qui livrent une image très partielle de la représentation initiale ( $\leq 50\%$ ), ont été considérées comme des fragments. Cependant, la limite entre une figurine cassée et un fragment n'est pas toujours aisée, car le plus souvent, la forme et les dimensions initiales de l'objet nous échappent.

Certaines normes peuvent être observées concernant les points de fragmentation des figurines. Le cou s'avère le point de cassure le plus habituel, 143 exemplaires en témoignant. Un ensemble de 102 pièces semble avoir été cassé « en deux », c'est-à-dire au niveau de la « ceinture » où le tronc et les pieds se joignent. Du reste, 71 figurines présentent les membres supérieurs brisés, alors que 42 les membres inférieurs. Finalement, 5 pièces présentent une fragmentation verticale, leur torse étant divisé en deux (Figure 1).

<sup>27</sup> Il faut pourtant noter que tous les troncs des figurines acrolithes n'ont pas été fabriqués ainsi. Pour une description détaillée de la fabrication des figurines acrolithes cf. *infra*.

<sup>28</sup> Les têtes isolées sont considérées comme des fragments.

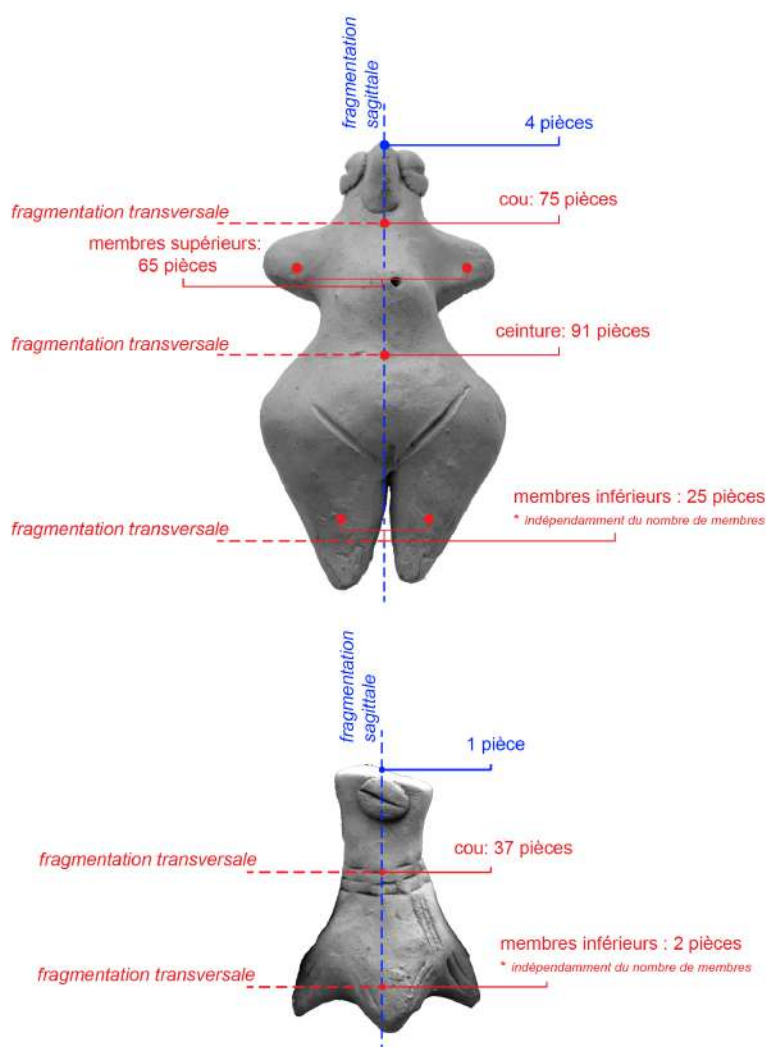


Figure 1 Points de fragmentation

Or, pour dresser sa typologie, le chercheur doit choisir des critères morphologiques pertinents. Le taux de préservation ainsi que le niveau de dégradation suite à l'action des différents agents taphonomiques sont deux facteurs capitaux dans ce processus. Néanmoins, il fallait tout d'abord noter que les figurines dont le type n'a pas pu être identifié, s'élèvent à 62 pièces, (20% du matériel), dont les 59 sont bien entendu des fragments. À ce nombre nous pouvons encore ajouter 38 figurines anthropomorphes (17 fragments et 21 figurines cassées), 11 figurines zoomorphes (2 abimées, 7 cassées et 2 fragments), ainsi que 4 pièces supplémentaires (PRO58, MT6, MP24 et

KAL5) dont malgré l'identification de la morphologie générale (*cf. infra*), aucune autre information concernant leur forme ne peut être induite. Ainsi, cet ensemble de 115 pièces des figurines brisées correspond à 37% des figurines en argile examinées. Aussi grand que ce taux puisse paraître, 203 pièces (63%) préservent au moins un élément diagnostique, sur lequel nous pouvons nous fonder pour dresser nos catégories morphologiques.

Si nous examinons ce rapport (diagnostiques / non diagnostiques) au niveau des sites, on se rend compte que la répartition n'est pas partout la même. Plus précisément, le matériel provenant de Prodromos, de Sesklo et de Dimini présente un taux de figurines diagnostiques très élevé (>80%) fait intimement lié à la constitution même de ces deux collections. Les fragments de figurines ne représentent qu'une très petite partie des collections (18 et 11% respectivement pour chaque site), suggérant que ces dernières ont été débarrassées des « impuretés » qui pèsent sur le matériel des autres sites. Le taux élevé du site de Megalo Pazaraki (70%) peut être considéré

comme une heureuse coïncidence, vu que le mobilier ne semble pas avoir subi un tri spécial<sup>29</sup>. Finalement, les cinq sites restants donnent une image totalement différente. Avec un taux de plus de 60% des figurines non diagnostiques, tout effort de classification morphologique du matériel s'avère d'emblée très difficile<sup>30</sup>.

Mais que faire avec le reste des fragments et des parties cassées ? Voilà une question bien simple qui relève, pourtant, d'autres beaucoup plus complexes. Parmi les 203 pièces diagnostiques restantes, nous n'en rencontrons pas deux qui soient complémentaires, en excluant, bien évidemment, les 24 figurines conservées entières ou légèrement abimées. Seule exception la figurine MP24 à forme indéterminée découverte fragmentée en deux morceaux et restaurée. Du reste, nous voyons 16 têtes isolées, 12 figurines dont la tête et la partie moyenne du corps sont préservées ensemble, 52 fragments de la partie moyenne du corps, 57 pièces dont il ne manque que la tête, le reste du corps étant entier<sup>31</sup>, et finalement 42 morceaux correspondant à la partie basse du corps (Graphique 2)<sup>32</sup>. Toutes ces pièces sont des fragments- « orphelins » sans possibilité de recollage. Il faut afin de révéler les vraies dimensions de ce phénomène, signalé aussi par G. Hourmouziadis (Hourmouziadis 1973 : 7), le coupler avec la pénurie frappante des figurines entières déjà mentionnée. Pour illustrer cette situation particulière, il suffit d'imaginer un assemblage disparate de panses, d'anses, de lèvres et de bases de pots céramiques sans possibilité de récolement, ni de recours à un référentiel des formes déjà précisées. Les objets initiaux resteraient, dans ce cas, inconnus et inapprochables. Les types qui auraient découlé par de la comparaison de ces tessons, ne seraient, par conséquent, que des groupements des fragments plutôt que des types morphologiques des pots céramiques proprement dit. Leur attribution à des catégories plus générales (comme p.ex. « formes fermées » etc.) serait, dans le meilleur des cas, une solution commode, l'approfondissement de l'analyse restant, pour autant, considérablement limité.

La grande majorité des typologies dressées jusqu'ici ont essayé, astucieusement, d'éviter cet écueil en le dissimulant. Classées par sexe, par posture ou par style les morceaux des figurines ont été traités comme des objets complets dont le classement renvoyait directement à des types morphologiques généraux (*cf. infra*). Ainsi, une information partielle sur la morphologie s'est transformée en critère déterminant pour la définition du type de la figurine. On verra

---

<sup>29</sup> Le taux de pièces fragmentées correspond à 38% pour le matériel de Megalo Pazaraki et à 60% pour Kalogriana.

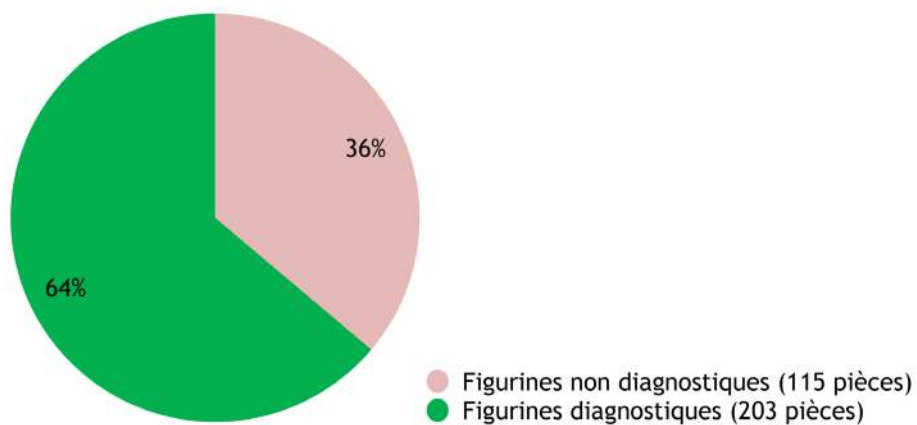
<sup>30</sup> Nous pourrions éventuellement laisser de côté le site de Magoula Theofani dont le nombre de pièces est trop réduit pour qu'on puisse le considérer comme représentatif.

<sup>31</sup> Les figurines bipartites dont la partie moyenne n'est pas représentée (*cf. infra*) sont aussi incluses.

<sup>32</sup> Pour une définition des termes « partie haute », « partie moyenne » et « partie basse » *cf. infra*.

par la suite, à quel point cette tendance a influencé la formation des typologies morphologiques (*cf. infra*). À ce stade, il s'avère que notre point de référence est un *message tronqué*<sup>33</sup> et ce qu'il faut, finalement, classer ce sont des fragments.

Les figurines fabriquées en pierre, bien que beaucoup moins nombreuses (*cf. infra*), présentent une image analogue. Parmi les 20 pièces (les têtes des figurines acrolithes incluses), 15 exemplaires (75%)<sup>34</sup> sont cassées ou bien des fragments, alors que le nombre de figurines qui présentent un état de conservation plus ou moins bon (entières ou abimées), ne dépasse pas les 5 pièces (25%). Pour autant, il n'y a qu'une seule figurine non diagnostique parmi les 14 cassées. Finalement, le seul exemplaire en coquillage que nous avons étudié (*cf. infra*) est conservé entier.



**Graphique 2** *Figurines diagnostiques et non diagnostiques*

<sup>33</sup> Expression tiré par Leroi-Gourhan 1983 : 3.

<sup>34</sup> On inclue également ici la DIM5 (*cf. infra*) dont la tête en pierre n'a pas été préservée.

## II. État de la recherche

### 1. Embarras théoriques

#### 1.1 *Historicité des catégorisations*

La question des critères utilisés par les archéologues pour classer les figurines néolithiques était, pour la première fois, abordée par G. Hourmouziadis au début de sa synthèse sur les représentations miniaturisées de la Thessalie. Le chercheur note que son but est de dresser une typologie non pas *morphologique* mais *idéologique* (Hourmouziadis 1973 : 55-61). La distinction entre *morphologique* et *idéologique* se pose comme un déplacement de l'axe de référence du classement typologique de la morphologie de la figurine, c'est-à-dire *ses caractéristiques extérieures*, à son contenu, à savoir *l'idée représentée*. S. Nanoglou, une trentaine d'années plus tard, commente le choix hourmouziadien en y détectant un faux-problème. Selon lui, le choix à faire n'est pas entre un simple groupement des pièces, purement *descriptif* et un classement *interprétatif*, mais au contraire entre différents types de classements interprétatifs. Ainsi, tout classement est inévitablement idéologique, à savoir une interprétation inéluctable de la condition du chercheur (Nanoglou 2004 : 41-47).

Cette critique de S. Nanoglou à G. Hourmouziadis (Nanoglou 2004 : 47, *cf.* aussi *supra*) aborde la question de l'historicité des catégorisations, idée guère nouvelle qui peut être tracée jusqu'au constructivisme kantien et à la phénoménologie de Husserl<sup>35</sup>. Succinctement décrits, ces courants épistémologiques avancent une conception du *discours sur l'histoire comme inclus dans l'histoire* (Castoriadis 1975 : 49), mettant, ainsi, en exergue le rôle de l'individu dans l'élaboration et l'acquisition de la connaissance. L'approche des phénomènes socio-historiques entreprise par le scientifique (en occurrence, l'archéologue) est, toujours, « biaisée » par son contexte intellectuel-historique, sa *vision du passé modulée par des conceptions philosophiques extérieures* (Gallay 2007 : 310)<sup>36</sup>. Or cet ancrage dans la réalité historique ne doit pas se traduire

---

<sup>35</sup> *cf.* à titre indicatif Bachelard 1934, Berger & Luckmann 1966, Le Moigne 1995, Hacking 2001.

<sup>36</sup> Le rôle de la subjectivité dans l'entreprise intellectuelle scientifique ne préoccupe pas, d'ailleurs, uniquement les sciences humaines et sociales. Sous le séisme provoqué par l'émergence de la physique quantique au début du XX<sup>e</sup> siècle N. Bohr et E. Wigner soulignaient que *la science est profondément ancrée dans des concepts communs* (cité par Castoriadis 1978 : 225). La discussion racontée par W. Heisenberg entre A. Einstein et lui-même est révélatrice de l'importance du problème. A. Einstein s'oppose à W. Heisenberg qui soutient qu'une théorie doit se fonder uniquement sur des observations en rétorquant que *c'est la théorie qui décide de ce qui doit être observé* (cité par Castoriadis op.cit., *cf.* aussi Heisenberg 1990 : 94). Concernant l'archéologie, cette idée a été reprise quelques décennies

comme témoin de notre impotence à saisir la vérité historique. Il devrait au contraire être considéré comme condition nécessaire pour pouvoir penser l'histoire et la société humaine. Autrement dit, c'est justement parce que nous sommes liés en tant que chercheurs à une époque donnée, à une société et une tradition scientifique et culturelle précise que nous pouvons même tenir un discours archéologique et nous intéresser à la compréhension des sociétés du passé à travers l'analyse raisonnée de leurs restes matériels. Sauf à penser que le chercheur puisse être un sujet anhistorique, épuré de toute contrainte socioculturelle, une part de « subjectivité » où -si on l'ose dire- d'« arbitraire » est une condition incontournable, si on veut avancer. Comme le notait de manière provocatrice G. Sauvet « nous n'avons que le choix d'être subjectifs ou de nous taire, car nommer c'est classer selon des critères qui [...] sont inévitablement arbitraires et subjectifs » (Sauvet 1990, 84).

Prendre en compte le contexte intellectuel et social du chercheur, réaliser que toute entreprise scientifique est endossée par des préférences, des préjugés et des choix théoriques, ne nous oblige pas, pour autant, à plaider pour un constructivisme radical, voire un relativisme absolu comme le fait, en grande partie, l'archéologie post-processuelle contemporaine<sup>37</sup>. Il faudrait méticuleusement se garder des déviations feyerabendiennes qui partent du principe que « toutes les hypothèses valent ». Car si cela est correct –ou, au moins, admis- et si les opinions personnelles sont réduites aux normes d'une époque et d'une société donnée, ne devrions-nous pas abandonner, une fois pour toutes, l'entreprise de la connaissance du passé ? Si toute position est légitime, le choix entre deux positions devient véritablement un problème pratique et politique (Berthelot 2003, p. 40)<sup>38</sup>. Où pourrait nous amener une telle affirmation dirimante sinon à l'embarras le plus accablant de ne pas avoir le droit de trancher entre les escamotages occultistes sur l'art pariétal de R. Charroux et les hypothèses fécondes de A. Leroi-Gourhan ? Et, enfin, que reste-t-il à part *la suspension aporétique immobile des certitudes instituées* (Castoriadis 1996 : 143) et de ce fait, un chercheur *perdu au milieu d'un océan d'interprétations, toutes également plausibles et toutes également indécidables* (Stoczkowski 1992 : 42)?

Ainsi, au-delà de la revendication de rigueur scientifique et de conformité avec les cri-

---

plus tard par I. Hodder pour soutenir que les objets n'ont une existence qu'uniquement dans le cadre des traditions de recherche (Hodder 1999 : 15).

<sup>37</sup> On se réfère notamment à cette large *zone d'interférence* entre l'archéologie post-processuelle et le post-modernisme (pour une synthèse assez explicative sur la question cf. Trigger 2006 : 446-478).

<sup>38</sup> Comme explicitement l'affirmaient M. Shanks et C. Tilley « *there is no way of choosing between alternative pasts except on essentially political grounds.* » (Shanks & Tilley 1987 : 195).



tères de rationalité déjà soulignée (Renfrew 1989), le choix argumenté et suffisamment explicite des critères de classement est nécessaire. Un retour au matériel est, dans ce contexte, également requis. S'il n'existe pas de critères généraux dont l'application pourrait nous déceler la « vérité » des figurines néolithiques, on se réserve le droit de trancher en faveur d'une logique de classification contre une autre, *parce qu'elle rend, justement, mieux compte des objets observés* (Boudon 2003 : 22). La question de la pertinence d'une théorie, d'une typologie, d'une hypothèse doit, ainsi, être reposée, mais cette fois-ci libérée de l'exigence d'une démonstration positiviste.

## 1.2 Niveaux d'analyse

Bien qu'une description morphologique puisse, de fait, relever en partie de l'interprétation on devrait, toutefois, distinguer entre différents niveaux d'approches interprétatives. E. Panofsky distingue trois niveaux d'interprétation d'une œuvre d'art, différents quoique organiquement liés entre eux (Panofsky 1967 : 13-31, Rieber 2012 : 17-25). Le premier concerne la « *description pré-iconographique* » visant à saisir la signification primaire d'une œuvre « *en identifiant des pures formes (c'est-à-dire : certaines configurations de ligne et de couleur ou certaines masses de bronze ou de pierre, façonnées de manière particulière) comme représentations d'objets naturels* » (Panofsky 1967: 17). Panofsky reconnaît que cette opération est déjà interprétative, une description purement formelle étant impossible (Rieber 2012 : 18, *cf. infra*). Ensuite, l'« *analyse iconographique* » s'intéresse à la signification secondaire ou conventionnelle en rattachant les motifs ou la combinaison de motifs à des *thèmes* ou concepts. Le troisième niveau correspond, finalement, à l'« *analyse iconologique* » se référant à la signification intrinsèque ou au contenu d'une œuvre, à savoir sa contextualisation et ses connotations socioculturelles. L'objectif principal de cette dernière opération interprétative est, donc, la découverte et l'interprétation des valeurs symboliques que les motifs et les thèmes expriment (Panofsky 1967 : 21-22).

Il s'avère, ainsi, important de faire la distinction entre les différents niveaux d'analyse, de souligner finalement qu'une description morphologique, toute « interprétative » qu'elle puisse l'être, n'est pas de même nature qu'une approche fondée sur le thème. Dissocier, donc, la description morphologique -ce qu'on pourrait tout simplement appeler une *analyse formelle*- des analyses portant sur l'interprétation du thème et des figurations, est pour nous indispensable. Or, le lien très fort entre la classification morphologique des figurines et l'impératif de déduction, à partir de cette forme, de leur signification (*cf. supra*), semble avoir abouti à un amalgame indifférencié des niveaux d'analyse ce qui pourrait, éventuellement, être traduit par une identif-



tion absolue du « descriptif » avec l' « interprétatif ». Cet amalgame qui régit l'ensemble de la recherche sur la petite plastique, a comme impact réel la négligence systématique de l'analyse morphologique qui reste, toujours, subordonnée à la quête des significations. Cela explique un phénomène en apparence contradictoire : d'un côté une longue tradition des classements dits typologiques et de l'autre l'absence d'un répertoire des formes et des types morphologiques des figurines néolithiques qui pourrait orienter nos analyses.

## 2. Critères de classification : aperçu historique

La première étude des figurines néolithiques de la Thessalie, effectuée par Ch. Tsountas, adopte une approche assez globale (Tsountas 1908). Chaque figurine est séparément présentée, en se référant notamment au thème (anthropomorphe, zoomorphe), au positionnement des membres (bras, pieds, tête), aux parties caractéristiques de sexe (sein, vulve), au « degré de schématisation » et à la posture des figurines (assises, debout). Des informations d'ordre technique et décoratif sont également mentionnées, le chercheur tenant, effectivement, compte de l'ensemble des attributs des figurines. Désormais, le fait de mettre l'accent sur l'un ou l'autre (concernant surtout les attributs morphologiques) va constituer le point discriminant entre les multiples typologies dressées. Ainsi, l'établissement de ces typologies « morphologiques » s'articule, essentiellement -si non exclusivement- autour de trois critères différents : le sexe (ou genre), la « fidélité » de la représentation du corps et la posture. L'application de ces critères conduit à une division du matériel étudié en deux catégories mutuellement exclusives (féminine/masculine, naturaliste/schématique, assise/débout), bien que les différents axes de référence soient souvent combinés. Il en est, donc, résulté un grand nombre de variantes issues du maniement de mêmes outils classificatoires. Mais à quel point ces critères et leurs modes d'application sont-ils satisfaisants?

### 2.1 Sexe / genre

Les caractères sexuels des figurines, soit dans le contexte d'une signification claire, soit dans le cadre d'une négociation des « discours » (*cf. supra*), constituent très souvent l'axe principal des analyses morphologiques. Les critères sur lesquels est fondée la division du matériel, sont d'une grande diversité. Le critère primordial de l'indication du sexe n'est autre que les organes génitaux (Hourmouziadis 1973 : 162, Nanoglou 2004 : 147, Ucko 1968 : 315, Marangou 1991 : 16, 1992 : 174, Talalay 1983: 90, 1993 : 17, Mina 2008 : 25). La fente vulvaire et le

pénis (*phallus*) sont effectivement des éléments incontestables, bien que leur figuration souvent schématique et très abstraite puisse, effectivement, susciter des doutes<sup>39</sup>. Le triangle pubien est considéré aussi comme indice secondaire mais assez clair de l'organe génital féminin (Ucko 1968 : 174, Hourmouziadis 1973 : 162-163, Marangou 1992 : 174, Talalay 1983: 90, 1993 : 17). L'hypothèse rare selon laquelle ces triangles pourraient, éventuellement, représenter des cache-sexe (Mellaart 1970 : 167-168, Banks 1977) ne résiste pas à l'examen, puisque les preuves archéologiques sur l'existence de ce type d'objets pendant le Néolithique sont rarissimes et très ambiguës (Treuil 1983 : 247, note 2, Marangou 1992 : 174). S. Nanoglou est le seul à contester la considération du triangle pubien comme signe du féminin (Nanoglou 2004 : 147-148)<sup>40</sup>. Il considère que ce triangle désigne l'âge plutôt que le sexe, puisque la pilosité pubienne est caractéristique de tous les deux sexes. Bien que cette hypothèse puisse être plausible, il n'y a, pour autant, aucune figuration claire du triangle pubien en combinaison avec un pénis, alors que la coexistence du premier avec une vulve est plus que fréquente. Le bas-ventre (hypogastre), souvent confondu avec le triangle pubien est considéré aussi, dans ce contexte, comme indiquant le sexe féminin de manière abstraite<sup>41</sup>.

À part les organes génitaux, un critère couramment employé par la plupart des chercheurs, est la poitrine (Mylonas 1928 : 21, Hourmouziadis 1973 : 189, Ucko 1968 : 315, Talalay 1983: 90, 1993 : 17, Mina 2008 : 25). G. Hourmouziadis adopte même l'hypothèse de J. Mellaart que les seins gonflés font appel à des femmes adultes durant la période d'allaitement alors que les seins sommairement indiqués dénotent des jeunes filles (Hourmouziadis 1973 : 173<sup>42</sup>). S. Nanoglou met en doute, de nouveau, l'assimilation de la poitrine à un trait exclusivement féminin (Nanoglou 2004 : 148). Si ces réserves concernant des poitrines non particulièrement soulignées<sup>43</sup>, sont tout à fait légitimes, l'ambivalence des seins exagérés ou explicitement accentués

---

<sup>39</sup> Cf. Nanoglou 2004 : 118 et Ucko 1968, fig. No 127, 163 et 164. Selon P. Ucko ces trois pièces sont des figurines masculines puisqu'il interprète les traits au niveau du pubis comme des indications des muscles, plutôt que comme triangle pubien (Ucko 1968 : 324), choix qui a suscité la critique de N. Hamilton (cf. aussi note 10).

<sup>40</sup> La critique de N. Hamilton à P. Ucko de ne pas avoir inclus le triangle pubien aux indices du sexe des figurines est, comme S. Nanoglou l'a bien remarqué, dans l'essentiel erronée, puisque l'archéologue anglais se réfère explicitement à cet indice dans son ouvrage (cf. Hamilton 2000 : 20, Ucko 1968 : 315, et Nanoglou 2004 : 147).

<sup>41</sup> Pour une présentation de la variabilité dans la figuration de l'hypogastre dans les figurines néolithiques de la Thessalie cf. Hourmouziadis 1973 : 84.

<sup>42</sup> Cette hypothèse appartient uniquement en partie à J. Mellaart. Si ce dernier a, en effet, identifié les seins exagérés comme signes des femmes en période d'allaitement ou des nourrices, il n'a jamais suggéré que les petits seins appartiennent à des petites filles (Mellaart 1970 : 167)

<sup>43</sup> Réserves initialement exprimées par L. E. Talalay qui note la présence simultanée des seins succinctement figurés

est moins probante. Son objection fondée sur des exemples d'allaitement masculin présentés par R. Lionetti (1988) n'est pas suffisamment forte pour lui permettre de surpasser les connotations érotiques et nourricières du sein comme apanage féminin<sup>44</sup>. Néanmoins, la coexistence des seins soulignés avec des appareils génitaux masculins a été bien observée (Talalay 1993 : 17, Gallis & Orphanidis 1996 : 180 et 186-187, Hamilton 2000 : 23, Hansen 2001 : 44, Mina 2008 : fig. 4.5, Marangou 2009).

Le ventre, la région fessière et les cuisses, sont aussi associés au sexe féminin (Wace et Thompson 1912 : 68-69, Mylonas 1928 : 21, Weinberg 1951). Jugés au début comme preuves de stéatopygie, considérés dans le cadre de la médecine du XIX<sup>e</sup> siècle comme caractéristique des races noires et plus précisément des femmes noires (Peiretti-Courtis 2014)<sup>45</sup>, ces caractères exubérants des figurines ont été perçus comme les attributs des femmes préhistoriques. L'obésité, couramment égalée à la stéatopygie, constituait indéniablement un signe de féminité et même d'érotisme. Ainsi, Ch. Tsountas fondé sur l'œuvre de J. Capart (1904 : 155) détecte sur les figurines thessaliennes cette « stéatopygie féminine » et se demande en citant Xénophon, si le corps dodu n'était pas considéré autrefois comme une preuve de plénitude et de beauté (Tsountas 1908 : 290 et 378). La « *Venus polysarcique* » de F. Régnault (Régnault 1912 : 38) rejoint dans ce contexte les « *femmes stéatopyges* » d'A. Evans (Evans 1921 : 45) afin de consolider ce modèle et de lier intimement les cuisses, le ventre et les fesses proéminent à la féminité.

P. Ucko, en faisant une discussion très détaillée sur la question, n'adhère pas à la considération de la figuration exagérée de certaines parties du corps comme signe de stéatopygie. De plus, suivant, dans ce contexte, les analyses médicales d'une longue lignée d'auteurs, il conteste que la stéatopygie constitue un indice racial ou sexuel (Ucko 1968 : 169-171 et 376-377). G. Hourmouziadis s'oppose à son tour et de manière assez similaire à ce concept et doute que l'exagération dans la figuration de ces attributs anatomiques relève d'une tendance de représentation réaliste du corps préhistorique (Hourmouziadis 1973 : 175). Cependant, il continue à considérer que l'indication plantureuse de ces traits morphologiques évoque l'idée de la

---

et des organes génitaux masculins (Talalay 1983 : 90 et 1993 : 17). Toutefois, N. Hamilton souligne, de son côté, à propos des *plank idols* chypriotes, que pour considérer les figurines ayant des petits seins définitivement comme masculines, il faut des arguments très solides (Hamilton 2000 : 18). *Et adhuc sub iudice lis est.*

<sup>44</sup> Cf. à titre indicatif Yalom 2013, Parat 2011, Gagnebin de M'Uzan 2007.

<sup>45</sup> Cf. aussi les ouvrages très édifiants de Blancel et al. 2004, Sandrel 2010 sur le racisme scientifique et la considération du corps des « races inférieures ». La référence de la stéatopygie comme caractéristique anatomique propre des « femmes boschimannes » existe même dans le manuel d'« *Anatomie artistique* » du P. Richer accompagnée d'une illustration relative (Richer 1890 : 145).

femme. En revanche, la dénotation hyperbolique de la partie inférieure du corps constitue pour le chercheur un choix « normal » du coroplaste qui s'attache à souligner la région corporelle qui concentre les organes les plus importants de la fonction reproductrice. L. McDermott associe, à son tour, la figuration exagérée au sexe féminin. Dans le cadre de son analyse morphologique des figurines paléolithiques, il maintient que les déformations anatomiques et les proportions étranges qui caractérisent les représentations miniaturisées sont des représentations créées par des femmes qui se représentaient ainsi. Selon L. McDermott, les « déformations » observées ne sont rien d'autre que la matérialisation de la vision autogène de la femme de son propre corps (McDermott 1996). Une fois de plus, donc, la corpulence a des connotations clairement féminines. Finalement, M. Mina considère, dans le même esprit, la largeur des hanches de la figurine comme critère secondaire de définition de son sexe, une hanche large évoquant, bien entendu, la féminité (Mina 2008 : 25)<sup>46</sup>.

Le ventre occupe une place prépondérante parmi le reste de caractéristiques « stéatopyges » mentionnées ci-dessus, notamment le ventre fortement accentué et parfois même touché. Systématiquement traduit comme témoignage de grossesse, il renvoie souvent directement au sexe féminin (Mina 2008 : 25, Hourmouziadis 1973, Bailey 1994b : 224). Toutefois, son emplacement dans la hiérarchie des caractères sexuels n'est pas tellement clair. Pour G. Hourmouziadis, bien que le ventre constitue un critère dans sa typologie il ne le considère pas comme un trait diagnostique du sexe. Or, dans le cadre de la considération des figurines comme symboles de fertilité ou comme Grandes Déeses (*cf. supra*), l'abdomen grévif figure parmi les indices inattaquables de la féminité des figurines. Il fallait, pour autant, relativiser ces convictions. C. N. Mateescu et I. Voinescu notent qu'un ventre proéminent ne peut pas, toujours, être traduit comme signe de grossesse. En se référant à des exemples où des figurines masculines présentent un abdomen accentué<sup>47</sup>, ils avancent que ce dernier peut, éventuellement, être un signe d'obésité, peu importe si la figurine est féminine ou masculine (Mateescu & Voinescu 1982 : 50). Des réserves sont également exprimées par L. E. Talalay en se fondant sur des parallèles ethnographiques (Talalay 1983: 92). Enfin, alors que Ch. Marangou se limite à faire juste un état de la question (Marangou 1992 : 174), S. Nanoglou conteste clairement la féminité du ventre prononcé, sans pour autant justifier ce choix (Nanoglou 2004 : 148).

---

<sup>46</sup> P. Ucko emploie un critère semblable concernant le rapport entre les dimensions et les hanches (waist/hip ratio) dans le cadre de l'analyse des figurines égyptiennes (Ucko 1968 : 174-175).

<sup>47</sup> *Cf.* aussi Mina 2008 : 30, Hourmouziadis 1973, Fig.7.

D'autres critères ont parfois été employés. Les longs cheveux ont été considérés comme caractéristique féminine par G. E. Mylonas (1928 : 21), alors que K. Gallis et L. Orphanidis semblent, en partie, hésiter. La légende « *probably female* » qui accompagne les têtes ne préservant que leur coiffure, témoigne de cette incertitude (Gallis & Orphanidis 1996 : 82, 83, 85-91 et 97-100). G. Hourmouziadis, comme le remarque à juste titre aussi S. Nanoglou (Nanoglou 2004 : 147), bien qu'il rejette clairement la considération de la coiffure longue comme un trait féminin, quand aucun autre attribut n'est présent, il fait appel à ce trait (Hourmouziadis 1973 : 278-279)<sup>48</sup>. Le fait que la figurine soit assise sur une chaise est considéré, implicitement, par G. Hourmouziadis comme marqueur du sexe masculin (Hourmouziadis 1973 : 66-68), considération que Ch. Marangou conteste (1991 : 19). La barbe a une place parmi les indices incontestables de masculinité, bien qu'elle soit rarement représentée (Mylonas 1928 : 21, Ucko 1968 : 174<sup>49</sup>, Marangou 1991 : 16, Nanoglou 2004 : 148-149).

Pour conclure, il faut noter que ce système de définition n'est pas univoque. En absence des organes sexuels clairement indiqués, l'évaluation du reste des attributs dits diagnostiques est très ambiguë<sup>50</sup>. Un sein ou un ventre ne renvoie à une femme que *sous certaines conditions*, fait qui relativise d'emblée leur valeur en tant que traits diagnostiques. L'identification du sexe peut, donc, découler d'une prise en compte de l'ensemble des attributs d'une pièce ce qui implique que la définition sexuée d'une figurine ne peut être vraiment fiable que lorsqu'on se réfère à des figurines complètes. Ainsi, la classification sexuée d'une pièce sur la base d'un seul élément isolé, est sans doute assez précaire<sup>51</sup>. Cette remarque pèse encore plus étant donné de l'état extrêmement fragmentaire des figurines qui conduit à nous fonder sur tel ou tel trait d'une pièce

---

<sup>48</sup> Cependant, Ch. Tsountas n'a jamais caractérisé la figurine par rapport à son sexe, en écrivant tout simplement « *figure* » (μορφήν) (Tsountas 1908 : 293, cf. aussi Nanoglou 2004 : 147).

<sup>49</sup> Bien qu'à cette instance, P. Ucko se réfère aux figurines égyptiennes, on pense qu'il en va de même pour les figurines grecques du Néolithique.

<sup>50</sup> À noter qu'une définition négative du sexe n'est admise que sous peine d'une grande déformation des données. Par « définition négative » nous entendons la définition sexuelle d'une figurine à partir de la non-indication d'un caractère (*argumentum ad ignorantiam*). P. Ucko semble en l'occurrence adopter une stratégie assez problématique. Pour une figurine ne présentant pas des seins p.ex. il crédite ½ point pour la catégorie « figurine masculine » et ½ pour la catégorie « asexuée » vu que, comme il le soutient, elle pourrait éventuellement être les deux. Nous pensons qu'en faisant cela, P. Ucko vise à diminuer statistiquement l'incidence de l'erreur, en contaminant toutefois sérieusement ses résultats. La figurine semble, ainsi, être enkystée dans une situation paradoxale, comme le chat de Schrödinger, étant à la fois masculine et asexuée.

<sup>51</sup> Sur la question de l'isolement d'un seul élément morphologique cf. Ucko 1968 : 390 et Bartel 1981 : 75. Cf. aussi *infra*.

dont la forme complète nous échappe<sup>52</sup>.

Le nombre important des figurines dites « ambigües » complique encore plus cette situation déjà complexe. Il s'agit ici de figurines présentant des caractères de sexes opposés. La coexistence des seins, volumineux ou pas, avec l'organe reproductif masculin a été déjà mentionné (*cf. supra*). Un cou long ou bien encore la forme générale d'une figurine conduisent aussi à de mettre en doute son sexe et à le faire basculer dans la catégorie accommodante d'« androgynes » ou « hermaphrodites ». D. Kokkinidou et M. Nikolaïdou attirent notre attention sur la longueur des cous de certains figurines néolithiques -présentant d'ailleurs des caractères sexuels féminins- et en les caractérisant « *phallomorphes* », soulèvent la question de leur vrai sexe (Kokkinidou et Nikolaïdou 1997 : 93-96)<sup>53</sup>. J. Chapman partage ces préoccupations en citant quelques exemples relatifs des Balkans (Chapman et Gaydarska 2007 : 57)<sup>54</sup>. La forme générale d'une partie du corps ou bien du corps tout-entier peut, d'ailleurs, jouer un rôle important sur l'identification du sexe. Ainsi, G. Hourmouziadis appelle une catégorie des figurines masculines « *phalomorphes* » en se fondant sur leur forme cylindrique (Hourmouziadis 1973 : 63-66)<sup>55</sup>. S. Hansen, de son côté, s'appuyant sur plusieurs exemples du Paléolithique supérieur, maintient que la même figurine peut se traduire tantôt comme féminine tantôt comme masculine, puisqu'elle présente des caractères de deux sexes. Selon le chercheur, cette ambigüité se traduit comme signe de double-sexe (Hansen 2001 : 39-40, Hansen 2007 : 26- 37)<sup>56</sup>.

À l'instar de ce dernier ensemble des figurines dont le caractère ambigu est dû à une « sur-information », les figurines dites « *asexuées* » posent, inversement, le même problème. Cette fois-ci c'est la non-indication du sexe<sup>57</sup>, à savoir l'absence concrète de tout élément qui pourrait servir de socle pour un classement sexuel, qui engendre le doute. P. Ucko est le premier à distin-

---

<sup>52</sup> Comme l'a très justement noté L. E. Talalay «*if only a torso of such a figurine were found, the unwary archaeologist might label it, erroneously, female*» (Talalay 1983: 90).

<sup>53</sup> M. Gimbutas avait déjà depuis 1989 caractérisé ces longs cous de « phalliques » mais sans évoquer le sexe des figurines (*cf. Gimbutas 1989a : 172*). R. Hardie, de son tour, utilise le terme « phallic females » pour désigner les figurines en question (Hardie 2007 : 83).

<sup>54</sup> *Cf. aussi Marangou 2013 : 7*

<sup>55</sup> Bien que dans ce cas il n'y ait pas d'ambigüité quant à leur sexe vu que ces figurines présentent déjà d'autres caractères masculins, c'est utile de noter que l'auteur établit un rapport entre la forme générale et le sexe.

<sup>56</sup> Cette ambigüité sexuelle des figurines néolithiques semble préoccuper également des chercheurs travaillant dans les régions voisines, *cf. à titre indicatif Lamberg-Karlovsky & Meadow 1970, Bar-Yosef 1980, Özdoğan 2003, Guilaine 2005b, Nakamura & Meskell 2009: 212 et 222-223*). *Cf. aussi Bolger 2009* pour ce qui concerne les figurines chalcolithiques de Chypre.

<sup>57</sup> On préfère le terme « non-indication », car l'absence peut être due à un manque d'information à cause de l'état de conservation du matériel.



guer une troisième catégorie sexuelle au-delà de la division typique en figurine féminine et figurine masculine (« *sexeless figurines* », cf. Ucko 1968 : 173-175 et 315)<sup>58</sup>. On retrouve désormais la même catégorie, interprétée de manières multiples (cf. *infra*), par les chercheurs, traduisant le constat d'une absence des traits morphologiques sexuellement indicatifs (Hourmouziadis 93-94 et 163-164, Talalay 1983 : 90, 1993 : 17, Marangou 1992 : 9, 2009, 2013 : 5-8, Kokkinidou et Nikolaïdou 1997 : 97, Bailey 1994a: 324, 1994b: 220-221). Néanmoins, cet ensemble des figurines dites « asexuées » qui est d'ailleurs assez significatif en nombre (Talalay 2000b : 5, Marangou 2013 : 5-6), pose des problèmes importants concernant les fondements même de la classification sexuée.

Pourquoi le sexe n'est pas indiqué ? Voilà la question posée, explicitement ou implicitement, par les chercheurs<sup>59</sup>. Plusieurs ont vu cette omission comme *ambivalence volontaire*. Les caractères sexuels ne sont pas indiqués pour que la figurine puisse « sauter » d'une catégorie à l'autre selon le contexte d'utilisation (Hourmouziadis 1973 : 93-94 et 164, Marangou 2013 : 6). Selon une deuxième hypothèse l'omission du sexe correspond à une *neutralité délibérée*, qui a été expliquée de manières différentes. Ainsi, la figurine serait asexuée car elle représente des concepts sans connotations sexuelles, comme l'être humain ou les esprits (Hourmouziadis 1973 : 93-94 et 163-164<sup>60</sup>, Talalay 1993 : 12, note 13, 2000 : 8). D'autres envisagent que les figurines sont neutres parce qu'elles représentent des individus dont le genre ne leur est pas encore attribué par la société, surtout des enfants (Ucko 1968 : 342, Hamilton 2000 : 23, Marangou 2013 : 6). Il s'agit, dans ces cas, d'une approche inspirée des études sur le genre, les traits anatomiques indiquant non pas le sexe biologique, mais le sexe social. Une troisième hypothèse, dans le même esprit, explique la non-indication du sexe comme révélatrice d'un troisième état sexuel, un troisième sexe ni féminin, ni masculin (Marangou 2013 : 7). Finalement, l'indifférence par rapport au sexe a aussi été avancée comme probabilité (Hourmouziadis 1973 : 93-94 et 163-164, Talalay 2000b : 8, Hamilton 2000 : 25, Nanoglou 2004 : 160). Mais cette indifférence, ce désintérêt pour l'indication du sexe, pose d'emblée ces figurines hors du champ du sexuellement désignable tout

---

<sup>58</sup> À noter qu'A. J. B. Wace et M. S. Thomson remarquent que le sexe de certaines figurines n'est pas clairement indiqué, sans pour autant créer une troisième catégorie. Ils préfèrent ainsi les considérer comme féminines (Wace et Thomson 1912 : 69)

<sup>59</sup> Cf. pour une autre présentation de la question Talalay 2000b : 8-9, Nanoglou 2004 : 149-150.

<sup>60</sup> G. Hourmouziadis se montre sur ce propos contradictoire. Il soutient que les figurines étaient intentionnellement asexuées, car le coroplaste n'avait aucun intérêt de représenter le sexe. Cela s'explique par la volonté de représenter tout simplement l'être humain. Pourtant, il avance que l'absence des caractères sexuels est due au fait que la figurine obtenait son sexe à travers son utilisation sociale.

en témoignant les limites de ce type de classement. N. Hamilton a vu ici une faiblesse structurale de ce dernier en émettant l'hypothèse que le genre était constitué de manières totalement différentes dans les sociétés préhistoriques et qu'une analyse fondée sur une dichotomie austère du sexe/genre (dite « *occidentale* ») s'avère ainsi très problématique (Hamilton 2000 : 28). S. Nanoglou, partage cette opinion et surenchérit -dans le cadre d'une problématique d'inspiration butlerienne (cf. *infra*)- en mettant en doute toute classification sexuée fondée sur les organes sexuels (Nanoglou 2004 : 150-164).

Toutes ces approches s'appuient sur le postulat extrêmement précaire, que le sexe des figurines doit toujours être indiqué, afin qu'elles soient sexuellement perçues et que, de plus, cette indication doive se faire plastiquement ou par incision sur le corps argileux. Cependant, plusieurs autres options sont possibles. Comme le souligne L. E. Talalay, des éléments périssables et donc non préservés pourraient aussi avoir indiqué le sexe ou le genre d'une figurine. Des tissus, des objets de parures, des couleurs appliquées sur la surface pourraient effectivement offrir l'essentiel des informations nécessaires aux utilisateurs des figurines, que ce soit sur le sexe/genre, sur le clan ou sur l'âge<sup>61</sup>. G. Hourmouziadis a remarqué sur le corps d'une des figurines acrolithes provenant de Nessonis, l'empreinte de « tissus »<sup>62</sup>. Il propose que les figurines acrolithes étaient probablement « *couvertes de tissus ou de vanneries* » (Hourmouziadis 1973 : 95). L'exemple d'un ensemble de figurines trouvées dans une grotte de Pérou dans les années 80 avec leurs vêtements et leurs bijoux encore intacts est caractéristique (Talalay 1993 : 127, note 20). Le sexe n'était pas représenté sur le corps de ces pièces et seule l'ornementation préservée pourrait très bien avoir joué ce rôle. De même, chez les Ambo, peuple d'Angola, une bande en cuire évoquant la ceinture portée par les hommes, indique le sexe des figurines (Cameron 1996 : 97, image 129). La décoration vestimentaire est également de grande importance dans la fabrication des poupées marocaines. La différence entre les sexes, mais aussi entre les âges, la classe ou le rôle social (p.ex. jeunes mariées), sont indiquées, notamment, par les habits (Rossie 2005c : 62-64 et 2005a).

Par conséquent, l'absence des traits indicatifs ne nous informe pas forcément sur la ma-

---

<sup>61</sup> Cf. aussi Marangou 1991 : 16. Un exemple analogue de l'Age du Bronze nous parvient du site de Crnobuki (Hansen 2007 : 276 et 279).

<sup>62</sup> L'identification de la pièce est ambiguë, car la description du catalogue (Hourmouziadis 1973 :258-259) ne correspond pas à celle donnée dans le texte (Hourmouziadis 1973 : 95).



nière dont la figurine a été perçue par ces fabricants et utilisateurs. Et si J. Cauvin considère les représentations anthropomorphes sans indication du sexe comme des hommes *par défaut* (Cauvin 1997 : 153), son hypothèse souligne, cependant, indirectement que sous quelques conditions le sexe/genre d'une représentation peut être *présumé, imaginé, conçu* justement *par défaut*. Rappelons, d'ailleurs, que la présence n'est pas toujours liée à la visibilité (Belting 2004 : 193). P. Ucko abonde dans le même sens soulignant que l'absence d'indication du sexe de certaines figurines, n'implique pas forcément qu'elles soient asexuées (Ucko 1968 : 342). Finalement, si une figurine peut acquérir son sexe à travers l'utilisation ou bien *par défaut*, le chercheur se trouve dans l'embarras. Et cette *ambivalence volontaire*, dont nous avons parlé, ne reflète, éventuellement, que cet embarras, puisque, dans ce cas, l'utilisateur de la figurine, sans doute, connaîtrait le sexe de celle-ci. L. E. Talalay en se référant à Greub (1988 : 238) note que certains gestes ou postures pourraient éventuellement être indicatifs du genre d'une image (Talalay 1993 : 127, note 20). La question du sexe d'un objet s'avère, en fin de compte, encore plus large relevant globalement de sa vie, ses rôles et ses fonctions sociales. Le fait de participer à des activités sexuellement définies ou d'être utilisées exclusivement par un sexe/genre, revêt des connotations sexuelles fortes en les rendant objets du masculin ou du féminin (Anstett & Gélard 2012). Une figurine pourrait être sexuellement chargée et signifiante sans que son sexe soit représenté. En d'autres termes, *appartenir aux femmes* sans être *féminine*<sup>63</sup>.

## 2.2 Schématisation- naturalisme

La distinction entre schématisation et naturalisme issue des approches développées par l'histoire de l'art et de l'effort de déceler l'évolution stylistique des objets (*cf. supra*), a très tôt servi comme axe de référence des classements morphologiques. À l'opposé des typologies fondées sur le sexe qu'on a pu examiner ci-dessus, les critères employés afin d'établir cette classification bipolaire, ne sont jamais explicitement présentés, restant ainsi tenacement vagues. Un consentement implicite semble en l'occurrence y régner, loin de la polémique autour du sexe et de la définition des critères qui le désignent. Cette concordance des avis reflète une considération empirique de ce schéma binaire et de ses implications. En ce qui concerne le naturalisme, il dérive du courant artistique homonyme du 19<sup>ème</sup> siècle exigeant de « *reproduire la nature telle*

---

<sup>63</sup> Le mot *féminin* se traduit en grec par « *θηλυκό* » (de sexe féminin), ainsi que « *γυναικείο* » (ce qui appartient aux femmes).

*qu'elle est* » (Dumesnil 1955 : 12). Souvent traitées aussi de « *réalistes* »<sup>64</sup> ou bien de « *schématico-réalistes* »<sup>65</sup> (cf. infra) les figurines incluses dans ce groupe sont considérées comme des représentations « *des choses réelles et existantes* » (Courbet 1986 ). Certes, le lien avec les mouvements artistiques modernes ne se fait pas explicitement. La question de la forme représentée proprement dite, ne se pose pas puisque des figurines au cou long, ou au nez énorme en forme de bec, sont considérées comme « *naturalistes* ». Ainsi, la question aussi des conventions artistiques se contourne astucieusement- fait d'ailleurs en soi problématique. Toutefois, toutes ces différentes notions renvoient, plus ou moins, à la même vision : une configuration organique des volumes du corps et une expression plastique du thème représenté, la plus détaillée possible. Quant au schématisme, il renvoie à une abstraction qui tend à la géométrisation ou à la réfutation même de la forme<sup>66</sup>.

Bien qu'à un niveau purement descriptif, l'emploi de ces deux termes dans ce sens très restreint et presque courant, pourrait éventuellement être envisagée, cet emploi est rempli d'écueils<sup>67</sup>. Ce modèle qui ressort directement d'une esthétique classiciste, constitue, en fait, une expression quantitative et graduelle de la représentation du corps réel<sup>68</sup>. Parfois, certains « états intermédiaires » qui viennent enrichir ce modèle<sup>69</sup>, corroborent ce modèle puisqu'ils représentent des stades de la même échelle, plutôt que des états qualitatifs différents. C'est ainsi qu'une vision anachronique et simplificatrice du processus de création des figurines s'impose et se reproduit, de manière souvent implicite. Le coroplaste néolithique ne diffère en rien d'un paysagiste de l'École de Barbizon ou même d'un illustrateur scientifique s'efforçant de « *représenter la forme humaine de manière la plus naturelle possible* » (Tsountas 1908 : 287) ou bien d'« enregistrer la nature qui l'entourait [...] de manière détaillée et sans arbitraire (Hourmouziadis 1973 :159).

<sup>64</sup> Srejović 1968, cité par Le Brun 1975: 4.

<sup>65</sup> Bibikov 1953, cité par Le Brun 1975: 6.

<sup>66</sup> Rappelons que Tsountas (1908 : 284), ainsi que Wace et Thomson (1912 : 6 et 69), Mylonas (1928 : 120) et Hansen (1933 : 44) qualifient ces figurines d'« *amorphes* » (ἀμορφα, *shapeless*).

<sup>67</sup> D. Gheorghiu n'hésite pas à caractériser l'effet du décor de la céramique de Vadastra comme « *baroque* » (Gheorghiu 2001 : 309). Il s'agit là d'un anachronisme clairement descriptif. Personne n'osera, pourtant, faire de ce « *baroque* » une catégorie céramique distincte.

<sup>68</sup> Pour la question de l'emploi des termes empruntés de l'histoire de l'art et des mouvements d'art moderne, dans la recherche des figurines cycladiques cf. Chryssovitsianou 1998, 2006 et 2010.

<sup>69</sup> D. Srejović distingue trois types allant d'un « *naturalisme synthétique* », suivi d'un « *réalisme sévère et libre* », pour en arriver à un « *style ornemental linéaro-abstrait* » (Le Brun 1975 : 4). Un autre exemple est celui de V. Broman-Morales qui semble définir trois types des figurines, à savoir : simples, composites et abstraites (Broman-Morales 1983. Ainsi que le note adroitement A. Le Brun dans son *review* relatif, « *les figurines simples pourraient être tout aussi abstraites que les figurines abstraites* » (Le Brun 1993 : 286).

La conviction que les fabricants des figurines représentaient des individus réels (Bailey 1994a, Knapp & Meskell 1997)<sup>70</sup> ou encore eux-mêmes (McCoid & McDermott 1996, McDermott 1996) n'est pas rare quoique pas toujours ouvertement admise. Toute la discussion d'ailleurs sur les raisons de l'absence de réalisme des figurines (*cf. supra*), ne peut avoir de sens que dans le cadre d'une telle vision réductrice de la création figurative. Autrement, elle a le même poids que des cogitations paradoxales sur le pourquoi les figurines ne sont pas de la taille « réelle » d'un homme ou bien pourquoi leurs proportions ne sont pas conformes aux règles de Luca Pacioli.

Cette dichotomie typologique reste, donc, trop générale. En effet, tout œuvre de sculpture jamais créée pourrait, selon cette logique, se qualifier de « schématique » ou de « naturaliste » et être ensuite classée du « bon côté ». R. Treuil est parmi les rares chercheurs à remarquer ce problème en considérant « naturalisme » et « schématisme » non pas comme des groupes distincts, mais plutôt comme des *tendances* (Treuil 1983 : 410). En donnant une épaisseur typologique à ces deux tendances et en les associant à d'autres critères (sexe et posture), il les utilise, cependant, comme axe principal de sa typologie. Quelques années auparavant P. Ucko a préféré considérer ce modèle bipolaire plutôt en termes de « degré de soin » ou d'« attention aux détails » en l'annulant ainsi *de facto* (Ucko 1968 : 340-342). De plus, le chercheur souligne le manque de vigueur de cette pratique dichotomique. Il soutient, ainsi, que la vaste majorité des figurines ne correspond pas à une telle division, car elles présentent à la fois des éléments « naturalistes » et « schématiques » (Ucko 1968 : 342)<sup>71</sup>. Par conséquent, tracer une ligne séparant les unes des autres s'avère une démarche assez simplificatrice, presque aléatoire, qui ne permet pas d'étudier leur vraie richesse stylistique<sup>72</sup>.

Néanmoins, malgré le caractère arbitraire et déformant d'une telle typologie, une question

---

<sup>70</sup> G. Hourmouziadis envisage cette possibilité uniquement pour certaines têtes anthropomorphes qu'il qualifie des « portraits » (Hourmouziadis 1973 : 160). De même, K. Gallis et L. Orphanidis proposent que certaines des têtes anthropomorphes sont en fait des portraits des personnes importantes de la société néolithique (Gallis & Orphanidis 1991 : 45-47, Gallis & Orphanidis 1994, Gallis 2001). S. Nanoglou, de son côté, bien qu'au début de sa thèse souligne qu'A. B. Knapp et L. Meskell semblent considérer les figurines comme individus (Nanoglou 2004 : 21-22), il arrive lui-même à la même conclusion. Comment pouvons-nous expliquer différemment le fait qu'en examinant la difficulté de classer les figurines en fonction de leur sexe biologique, l'auteur finalement suggère la catégorisation des gens (des individus) à la base de ces critères (Nanoglou 2004 : 158) ? La transition des « figurines » aux « individus » est ici indicative.

<sup>71</sup> Notons, également, le caractère fortement personnel de ces évaluations. Pour ne prendre qu'un exemple A. Giacommetti notait que, pour lui, les peintures égyptiennes étaient des peintures réalistes, bien qu'elles soient considérées pour la plupart comme des œuvres stylisées (Renfrew 2003: 76).

<sup>72</sup> Pour une analyse similaire *cf.* aussi Marangou 1992 : 9. Toutefois, l'auteure adopte la division entre « naturalistes » et « schématiques » pour les figurines animales.

reste pleinement ouverte. Il s'agit de la revendication sous-jacente d'une typologie *stylistique*. On pourrait sans doute reculer devant l'immensité de la littérature portant sur la notion et le rôle social du style<sup>73</sup>. En totale contradiction avec cette image, peu de choses ont été écrites sur les styles des figurines néolithiques. Tantôt s'identifiant à la posture (*cf. infra*), tantôt piégée entre les Symplégades du naturalisme et du schématisme, la notion du style en ce qui concerne les figurines flotte dans l'imprécis. Cet embarras s'explique, en partie, par le fait que le style défini comme l'ensemble des caractères morphologiques et matériels d'un objet<sup>74</sup>, souffre des mêmes lacunes que l'analyse morphologique en général. L'analyse de A. Le Brun s'avère, dans ce contexte, bien intéressante, puisqu'elle constitue, éventuellement, la seule analyse proprement stylistique des figurines (Le Brun 1975). Le chercheur avance une classification de représentations miniaturisées à partir du *cadrage*, c'est à dire de la forme géométrique dans laquelle la figure est inscrite en distinguant, ainsi, trois grandes catégories : cadrage rectangulaire, losangique (« supérieur » ou « inférieur ») ou bien triangulaire. De plus il se garde, explicitement, de ne pas *substituer à leur réalité plastique une interprétation quelque innocente que puisse paraître celle-ci* (Le Brun 1975 : 20)<sup>75</sup>. Toutefois, ni la méthode, ni les problématiques soulevées par A. Le Brun n'ont eu d'impact dans la recherche. Enclavée dans des schémas inféconds et la négligence constante de la recherche, l'analyse stylistique des figurines reste aussi à faire.

### 2.3 Posture et geste

Plusieurs chercheurs ont depuis très tôt utilisé comme axe de référence pour la mise en ordre de leur matériel la posture et, en second lieu, le geste. Par-delà les différentes façons dont elles ont été maniées au niveau interprétatif, les postures reconnues sont essentiellement deux, à savoir la posture assise et la posture debout, formant ainsi un bipôle symétrique et satisfaisant (Wace & Thomson 1912 : 68-70, Mylonas 1928 : 20-22, 37-40 et 109, Hansen 1933 : 44-46,

---

<sup>73</sup> *Cf.* à titre indicatif Riegl 1998, Ackerman 1962, Sauerländer 1983, Lang 1987, Schapiro 1999, Gombrich 2009, Summers 2009. Pour une discussion sur la notion du style et de son rôle en archéologie *cf.* Conkey & Hastorf 1990.

<sup>74</sup> Nous pensons que cette formulation constitue un développement succinct de ce qui a été appelé ailleurs « *formal variation* » (Conkey & Hastorf 1990 : 3-4). Certes, il s'agit d'une définition soulignant surtout l'aspect de la consistance formelle, nécessitant toutefois plusieurs précisions. Mais malgré le fait qu'elle se cantonne à un niveau descriptif sans se soucier des implications sociales et interprétatives, elle nous semble assez adéquate dans le cadre de la discussion sur les critères morphologiques qu'on entreprend ici.

<sup>75</sup> R. Treuil avance la critique qu'une telle classification stylistique *ne se justifierait bien que s'il s'agissait d'œuvres d'art* (Treuil 1983 : 418). Mais bien que la question du statut artistique et de la valeur esthétique de ces œuvres reste ouverte, nous considérons que l'analyse de A. Le Brun conserve, dans tous les cas, sa valeur en tant qu'analyse stylistique.

Weinberg 1951, Treuil 1983 : 410- 415). L'identification des postures est pour beaucoup fondée sur l'évidence et le sens commun. La configuration du bas du corps offre au chercheur tout ce dont a besoin, afin de ranger une figurine dans l'une ou dans l'autre catégorie. La question de la posture et du geste comme éléments de l'approche typologique a été abordée pour la première fois par P. Ucko, non pas dans une perspective de contestation des typologies héritées, mais plutôt dans l'intérêt de les affiner. La critique faite à S. Weinberg concernant les figurines à jambes pliés, vise justement à relever le caractère grossier et incomplet de cette catégorie en proposant une division plus détaillée à l'intérieur de celle-ci (Ucko 1968 :374)<sup>76</sup>.

Or, l'étude de P. Ucko a mis aussi en évidence que, parfois, les chercheurs peuvent percevoir différemment la posture représentée d'une figurine<sup>77</sup>. La question des critères employés pour l'identification de la posture est ainsi posée, bien que de manière implicite. C'est S. Nanoglou, dans le cadre de sa typologie fondée essentiellement sur la posture et le geste, qui pose de manière résolue la question des critères et de la façon dont les chercheurs précédents ont « traduits » les traits ambigus des figurines, surtout, « schématiques ». Car c'est à propos de ces figurines que la question se pose. Comment reconstituer à partir d'une forme géométrique l'expression du corps –les postures, les gestes, les mouvements ? Les notions de « posture » et de « geste » ont, pour S. Nanoglou, une valeur interprétative (*cf. infra*). Ainsi, le chercheur commence par le constat que le corps des figurines « *se présente presque toujours dans son intégralité* » (Nanoglou 2004 : 115). Mais quoique cela soit évident en ce qui concerne les figurines dites « naturalistes », il n'en va pas de même pour les figurines plus « schématiques ». S. Nanoglou soutient une thèse assez controversée, selon laquelle les incisions observées dans la partie basse de certaines figurines (le type BI) indiquent en réalité « *les articulations et les limites des jambes* » (Nanoglou 2004 : 117). En interprétant, ainsi, la convention –|– comme il la note en l'occurrence, il voit une « *position assise* » sans pour autant pouvoir la préciser (Nanoglou 2004 : 132)<sup>78</sup>.

S. Nanoglou suit, dans ce cas, ainsi qu'il l'admet explicitement lui-même, une remarque

---

<sup>76</sup> Notons, toutefois, que la critique de P. Ucko ne constitue guère une méticulosité d'ordre théorique mais concerne la recherche plus ample de l'auteur pour une analyse comparative correcte des figurines néolithiques de la Méditerranéenne orientale.

<sup>77</sup> *Cf.* pour quelques exemples indicatifs Ucko 1968 : 274, 275, 278, 300. Le fait que le chercheur se réfère, en l'occurrence, aux figurines néolithiques crétoises, est secondaire car manifestement il aborde la problématique dans une perspective plus générale (*cf.* aussi Ucko 1968 : 397).

<sup>78</sup> Même si on accepte que les incisions en question indiquent, en effet, des jambes, cela ne renverrait pas automatiquement à leur posture précise. On ne voit pas pourquoi la pièce II-410, pour ne prendre qu'un seul exemple, ne pourrait pas représenter une figurine debout.

de J. Milojčić-v.Zumbusch et V. Milojčić ainsi que de M. Gimbutas (Nanoglou 2004 : 116). Or, M. Gimbutas se montre très contradictoire sur ce point, en interprétant l'incision verticale tantôt comme séparation des jambes (Gimbutas 1989a : 231, figurine 27), tantôt comme « *incision pubienne* » (« *pubic notch* », Gimbutas 1989a : 243, figurine 133), tandis que J. Milojčić-v.Zumbusch et V. Milojčić interprètent les incisions horizontales comme étant des jambes croisés au-dessus du corps (Milojčić-v.Zumbusch & Milojčić 1971 : 101-102), tout en reconnaissant, pourtant, l'incision verticale comme indication claire de la vulve<sup>79</sup>. Tout au contraire, G. Hourmouziadis soutient que pour certaines figurines les jambes ne sont pas indiquées. Plus précisément, concernant un des sous-groupes des figurines féminines schématiques (T.IIα) la représentation du corps se limite à celle du tronc (constitué du ventre et d'hypogastre) et de la tête (Hourmouziadis 1973 : 76-79). Impossible, donc, de reconnaître la posture<sup>80</sup>. Ce constat est valable pour l'ensemble des figurines schématiques qui, selon l'auteur, « *représentent des formes féminines à partir du début de leurs cuisses vers le haut* » (Hourmouziadis 1973 : 89). Dans cette catégorie sont également incluses les figurines acrolithes et en forme-de-croix<sup>81</sup>.

À l'instar de la posture, la question de l'interprétation se pose également pour le geste. Bien que la configuration ou le positionnement des bras et des mains ont très tôt attiré l'intérêt, comme un des traits morphologiques méritant d'être enregistré<sup>82</sup>, la question ne semble pas avoir particulièrement préoccupé la recherche. P. Ucko souligne que la majorité des figurines qu'il a étudiées, ont des bras en forme d'apophyses atrophiées (bras-moignons) et il présente, par la suite, les gestes observés, à savoir : mains entre les seins, mains sur les seins, mains sur les genoux, mains sur le pénis et mains tenant un bébé (Ucko 1968 : 396-397)<sup>83</sup>. Or, P. Ucko remarque à propos de deux figurines néolithiques grecques, que le façonnage schématique de leurs bras

---

<sup>79</sup> « *Die stets eingeritzte Vagina gibt die Idole als weiblich zu erkennen* » (Milojčić-v.Zumbusch & Milojčić 1971 : 101).

<sup>80</sup> Même dans le cas d'une « série » de pièces dont la base est plutôt tétrapode, G. Hourmouziadis exprime son incertitude concernant la posture configurée (Hourmouziadis 1973 : 81-82). Or, comme le souligne déjà S. Nanoglou, G. Hourmouziadis, bien qu'il utilise constamment le geste et la posture dans l'interprétation des figurines (cf. p.ex. Hourmouziadis 1973 : 202), il ne les emploie pas comme critères de classification (Nanoglou 2004 : 123-124).

<sup>81</sup> Il fallait noter ici que L. E. Talalay propose une typologie descriptive des postures et des gestes assez intéressante (Talalay 1983 : 75-76 et 89-90). Si on ne la rend pas compte davantage dans la discussion, c'est parce que c'est impossible pour nous de comprendre à quels types de configurations ces descriptions se réfèrent, puisque les illustrations relatives sont peu nombreuses et de très mauvaise qualité.

<sup>82</sup> Cf. par exemple Tsountas 1908 : 19, Πiv. 32,1, Wace & Thompson 1912 : 68, Mylonas 1928 : 21.

<sup>83</sup> On parle ici uniquement des gestes observés sur les figurines néolithiques du monde égéen. Sinon, l'auteur reconnaît aussi d'autres gestes concernant le reste de son matériel.



n'indique pas des apophyses comme il peut paraître à première vue, mais une configuration abstraite des « bras courbés autour les épaules »<sup>84</sup>. La symphyse des bras et des épaules ou des bras pliés et de la poitrine, crée une limite incertaine entre ce qu'on appelle « apophyse » et le geste concret des « mains sur la poitrine »<sup>85</sup>. G. Hourmouziadis conclut que ces formes correspondent probablement à une configuration sommaire des bras sur les seins, et ainsi que leur présence est purement informative (Hourmouziadis 1973 : 89).

Certes, la question concerne la reconnaissance du geste dans le cas où les traits morphologiques sont très schématiques et non facilement identifiables. Même S. Nanoglou pour qui la connaissance du geste est une des composantes fondamentales de sa recherche, n'approfondit pas le sujet. Car finalement « apophyse » n'est pas un geste et quant aux formes schématiques dont on en a parlé ci-dessus, l'explication proposée par P. Ucko et par G. Hourmouziadis n'est pas la seule envisagée. S. Nanoglou pense, en l'occurrence, qu'il s'agit plutôt des bras ouverts -sans pourtant présenter ses arguments-, tandis qu'en parallèle il les distingue nettement des apophyses (Nanoglou 2004 : 77). Le problème du geste représenté par cette configuration de certaines figurines « abstraites » reste, ainsi, en suspens et la catégorie d'apophyses semble réduite à un « non-geste ».

Cependant, la question de l'expression corporelle des figurines néolithiques ne s'arrête pas là. Ainsi que R. Treuil l'a souligné, la posture exacte des figurines reste à étudier (Treuil 2010 : 64). Certaines figurines donc pouvaient éventuellement être couchées ou semi-couchées, inclinées vers l'arrière<sup>86</sup>. Des pièces au corps plié pouvaient éventuellement être assises ou allongées sur des chaises. Certaines figurines des Balkans semblent confirmer cette hypothèse, car elles ont été découvertes avec des chaises<sup>87</sup>. Or, la question est plus difficilement abordable pour le Néolithique égéen et plus particulièrement thessalien. M. Gimbutas avance une reconstitution plutôt probante d'une des figurines d'Achilleion, suggérant une posture assise sur une chaise (Gimbutas 1989a : 192), alors que P. Ucko mentionne des figurines dont la posture est difficilement reconnaissable, pouvant à la fois être « *seated or standing* » (Ucko 1968 : 398).

---

<sup>84</sup> « *arms curved round from the shoulders* » (Ucko 1968: 396)

<sup>85</sup> Peu importe si les mains sont posées sur, entre ou au dessous des seins et peu importe si les seins sont vraiment indiqués ou pas.

<sup>86</sup> D. Kokkinidou et M. Nikolaïdou sont parmi les rares à proposer trois postures de base, à savoir : debout, assise ou inclinée vers l'arrière (Kokkinidou & Nikolaïdou 1997 : 90).

<sup>87</sup> Cf. par exemple celles d'Ovčarovo (Todorova 1976, Gimbutas 1989b : 72), d'Isaia-Balta Popii (Ursulescu & Tencariu 2008, Bailey 2010 : 114-115), de Poduri-Dealul Ghindaru (Gimbutas 1989b : 142-143, Mantu & Dumitroaia 1997 : 179 – 181, Bailey 2010 : 114-115) ou de Pietrele (Georgescu 2007 : 71-80).

Bien que ce chercheur propose de les considérer en tant qu' « *assises à jambes pendues* », nous pensons que cette posture suggère qu'elles sont assises, éventuellement sur une siège (Ucko 1968 : Plate XVVIII et XLIX). K. Gallis et L. Orphanidis nous offrent, à leur tour, quelques exemples de figurines assises dont la posture suggère l'existence d'une chaise (Gallis & Orphanidis 1996 : 234 et 235). Une dernière clarification s'impose. La posture corporelle de la figurine bien qu'intimement liée à sa manipulation et à son positionnement, ne doit pas être confondue avec ces dernières. Une figurine en attitude rigide pourrait être posée soit couchée, soit debout<sup>88</sup>. D'autres paramètres comme la stabilité ou les traces d'usure doivent être, ainsi, considérés avant de conclure sur le positionnement possible d'une pièce, tout en envisageant que selon l'utilisation, celle-ci peut, éventuellement, changer.

---

<sup>88</sup> C'est le cas de certaines figurines cycladiques, *cf.* Getz- Gentle 2001 : 33-36



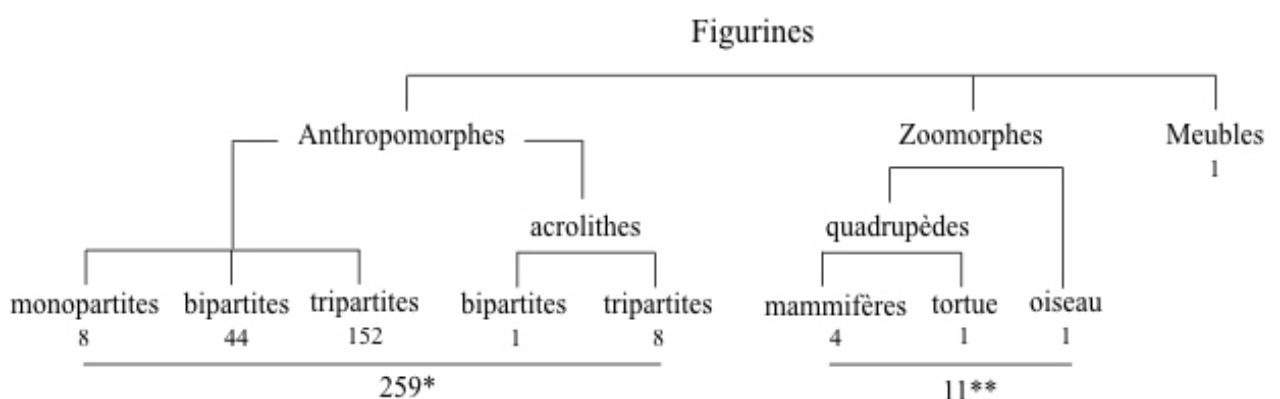
### III. Éléments d'une classification morphologique des figurines néolithiques

πῶς γὰρ ὁ πηλὸς εἰς διάφορα μέρη κατεμερίσθη;  
 πῶς τὸ μὲν ὑποκείμενον μονοειδὲς (γῆ γὰρ ἦν μόνη),  
 τὰ δὲ ἐξ αὐτῆς γενόμενα ποικίλα καὶ παντοδαπά;

Jean Chrysostome

#### 1. Catégories morphologiques générales

Dans un premier temps, les figurines sont divisées en fonction de leur *genre morphologique*, à savoir la *forme générale* de la pièce (Tableau 2). Ainsi nous reconnaissons 3 grandes catégories des représentations miniaturisées : les figurines anthropomorphes (FA), les figurines zoomorphes (FZ) et les meubles (M). Plus particulièrement, la majorité écrasante des figurines étudiées correspond à des représentations anthropomorphes (259 pièces, 77%). Sur le site de Prodromos nous observons l'ensemble le plus considérable avec 138 figurines anthropomorphes voire le 95,8%. Le site de Sesklo a livré 22 exemplaires de cette forme (91,6%), le site de Megalopazaraki 21 (87,5%), le site de Dimini 11 (84,6%), Kalogriana 7 (70%) et Palioskala 24 (60%) Des pourcentages moins élevés -mais toujours importants- sont attestés sur le site de Makrychori qui présente 27 pièces (51,9%) et sur le site de Rachmani avec 9 exemplaires (34,6%). Finalement, seul le site de Magoula Theofani n'a livré aucune figurine anthropomorphe (Graphique 4).



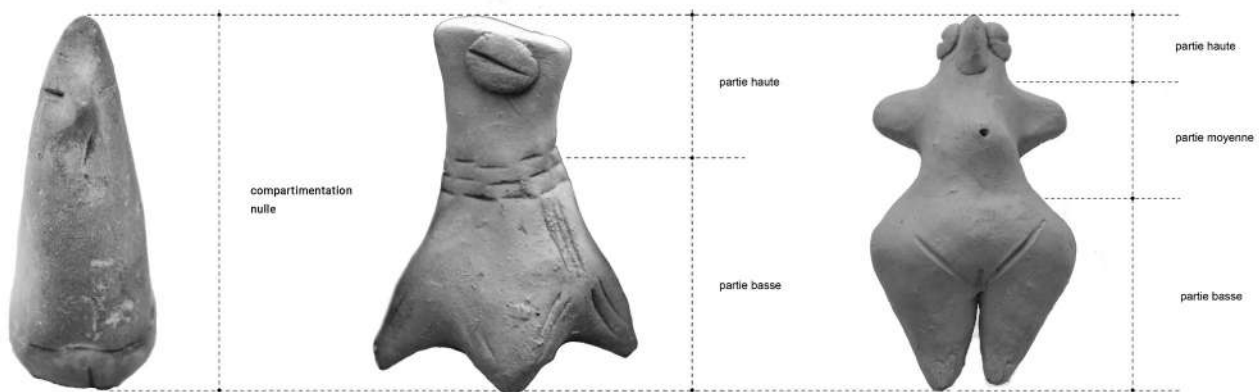
\*Les têtes isolées (19) ainsi que les figurines anthropomorphes à compartimentation indéterminée (24), sont également incluses.

\*\* Les figurines zoomorphes dont ni la classe ni l'espèce ne peuvent être déterminées, sont également incluses.

**Tableau 2** Genres morphologiques

Dans ce cadre, nous pouvons distinguer des unités morphologiques, à savoir des parties

structurelles qui constituent le corps de la figurine. Ainsi, en fonction du nombre de ces unités, nous remarquons trois formes différentes : les *figurines tripartites*, *bipartites* et *monopartites*<sup>89</sup>. Selon la première catégorie qui est d'ailleurs la mieux représentée dans notre corpus (144 pièces, 43%), les corps se divisent en trois parties structurelles: *la partie haute*, *la partie moyenne* et *la partie basse* (Figure 2). La division suit la distinction des zones anatomiques fondamentales du corps humain (tête, tronc et membres inférieurs). Les points de fragmentations des pièces sont réguliers, situés presque toujours sur le plan transversal (Figure 1). Les pièces tripartites sont répandues dans quasiment tous les sites : 88 exemplaires à Prodomos (63,7%)<sup>90</sup>, 17 à Sesklo (77,2%), 11 à Megalo Pazaraki (52,3%), 13 à Makrychori (48%), 9 à Dimini (82%), 4 à Kalogriana (57%), 7 à Palioskala (29%) et 3 à Rachmani (33%). L'absence de figurines anthropomorphes tripartites pour le site de Magoula Theofani peut être expliquée par le faible nombre de pièces et par leur état très fragmentaire qui ne permet pas la reconstitution de la forme générale des pièces (Graphique 3).



**Figure 2** *Compartimentations des figurines anthropomorphes*

Les figurines bipartites, de leur côté, beaucoup moins nombreuses (43 pièces, 13%) ne présentent que deux parties constitutives, à savoir une *partie haute* et une *partie basse* (Figure 2). La première correspond à la tête -comme on l'a vu pour les figurines tripartites- alors que la partie basse peut être considérée soit comme représentation synoptique de l'intégralité du corps, soit tout simplement des membres inférieurs. Ce ne sont pas tous les sites qui possèdent des figurines de cette catégorie (Graphique 3). Prodomos avec 35 pièces présente l'ensemble le plus considérable (25,3%). Sur le site de Megalo Pazaraki 5 exemplaires bipartites ont été attestées (23,8%), un couple de pièces à Palioskala (8,3%), alors qu'à Makrychori et Kalogriana cette catégorie est représentée par une seule pièce (3,7% et 14,2% respectivement). Finalement, les

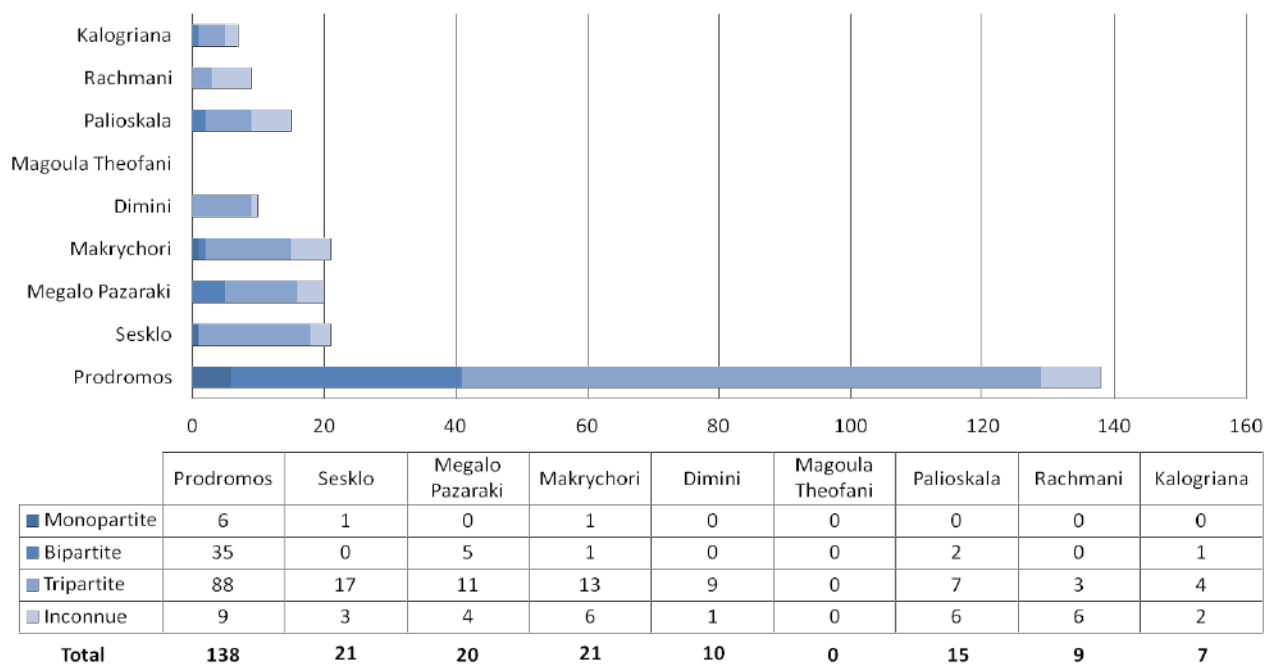
<sup>89</sup> Pour une catégorisation similaire cf. Le Brun 1975 : 125-126.

<sup>90</sup> Les pourcentages concernent exclusivement les figurines anthropomorphes.

sites de Sesklo, de Dimini, de Magoula Theofani et de Rachmani n'ont livré aucune figurine à compartimentation binaire.

Un ensemble restreint de 8 exemplaires (2%) témoigne, enfin, d'une compartimentation nulle où *le corps de la figurine est un tout dont il est impossible de distinguer les parties constitutives* (Le Brun 1973 : 126 ; Figure 2). Les figurines monopartites sont absentes de la plupart des sites examinés (Graphique 3) et seulement Prodomos (6 exemplaires, 4%), aussi bien que Sesklo (1 exemplaire, 4,5%) et Makrychori (1 exemplaire, 3,7 %) ont livré ce type de représentations.

L'état fragmentaire des plusieurs pièces et donc l'absence d'indices directs témoignant de leur morphologie exacte, constitue une contrainte pour la classification des figurines anthropomorphes. Dans ces cas, la configuration des parties qui nous sont parvenues, les points de fragmentation ainsi que le diamètre de ces derniers, nous permettent dans la plupart de cas de reconstituer leur structuration générale, étant donné que les parties structurelles sont délimitées par la succession des zones « fortes » (plus épaisses) et des zones « faibles » (moins épaisses ; *cf. infra*). Quand il s'agit de fragments isolés des jambes, des bras ou des têtes, déduire la compartimentation morphologique est encore plus difficile car cette dernière dépend du rendu de la partie et du mode de fabrication : le fragment d'une jambe debout p.ex. témoigne, toujours, d'une structuration ternaire. Ainsi, nous avons identifié dans notre matériel 41 fragments de figurines (parmi lesquelles 19 têtes isolées) dont l'attribution à une de ces catégories, n'est pas possible.



**Graphique 3** La compartimentation des figurines anthropomorphes par site (figurines acrolithes incluses)

Or, une sous-catégorie distincte des figurines anthropomorphes est celle des *figurines*

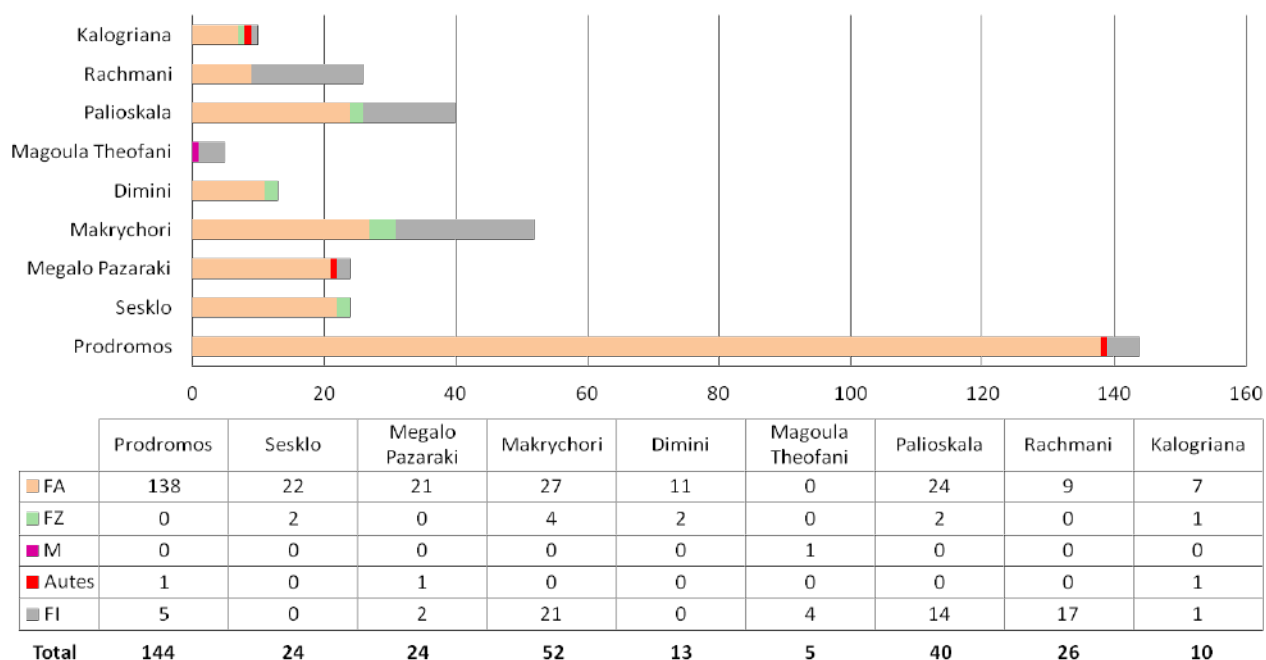
*acrolithes* (21 pièces, 6%) fabriquées par composition des matériaux (*cf. infra*). Il s'agit -par conception- des pièces, au moins bipartites : une tête amovible sur un corps en argile. En ce qui concerne les troncs des acrolithes nous distinguons deux types de compartimentation : le premier correspond à des figurines en division binaire (PRO128, DIM3, DIM10, SES21, SES17, RACH6, MAK31) et le deuxième, beaucoup plus rare, à des troncs monopartites (PAL1).

Les *figurines zoomorphes* sont rares, 11 exemplaires soit 3% du corpus (Tableau 2). Ces pièces, dans leur majorité très fragmentées sont de formes différentes et de tailles variées. Quatre parmi elles représentent des animaux quadrupèdes probablement des mammifères (KAL10, PAL35, MAK60, SES10). Sur certaines, comme la SES10 conservée entière, nous pouvons observer les quatre pattes, la tête avec les oreilles (ou cornes), le museau ainsi que la queue. La MAK20 qui correspond à une tête assez sommairement modelée présentant un museau grossier et deux proéminences en haut de la tête (oreilles ou cornes) pourrait éventuellement représenter une espèce similaire. La tête isolée SES11 présente un museau et deux oreilles/cornes, mais l'animal représenté n'a pas pu être identifié, car le modelage est trop sommaire. De son côté, la figurine PAL23 est d'une forme difficile à interpréter (Pl.6.4). La partie basse présente la forme « classique » d'une figurine zoomorphe quadrupède à la seule différence que son ventre est éminent. Cependant, sa partie supérieure qui n'est d'ailleurs pas bien conservée, pourrait éventuellement correspondre à un tronc humain. Enfin, quoique la possibilité d'avoir une forme hybride ne soit pas exclue, la présence des éléments comme la queue et la selle suggèrent plutôt une figurine zoomorphe. Ensuite, pour des figurines comme la MAK8 et la DIM1, le modelage sommaire empêche l'identification de l'espèce représentée (Pl.44.2 & Pl.60.1). Toutefois, la première évoque la forme d'une tortue, alors que la deuxième est quadrupède. Il faut, enfin, noter la présence d'une seule figurine en forme d'oiseau (DIM2, Pl.60.2).

Makrychori nous a livré le plus grand ensemble des figurines zoomorphes (4 pièces) ne représentant pourtant qu'une maigre partie du matériel du site (7,6 %). Deux pièces ont été découvertes respectivement à Sesklo (8,3%), à Dimini (15,3%) et à Palioskala (5%), alors que le site de Kalogriana a livré une seule figurine animale (10%). Sur les sites de Prodromos, de Megalo Pazaraki, de Magoula Theofani et de Rachmani aucune figurine de cette catégorie n'a été observée.

La figurine MT6 trouvée à Magoula Theofani correspond à une représentation miniaturisée de table- la seule observée dans notre corpus, l'occurrence des meubles miniaturisés étant plutôt rare dans la petite plastique thessalienne (Theocharis 1973 : 46, Marangou 1992 : 165). Sa

taille est plutôt imposante alors qu'elle nous est parvenue dans un état fragmentaire (Pl.28.5). Enfin 3 exemplaires de morphologie unique ont été identifiés. Il s'agit d'une pièce phallomorphe (Pl.12.4), d'une figurine en forme d'ancre (Pl.34.5) et d'un objet dont la forme n'a pas pu être interprétée (Pl.33.4). Il s'agit d'une pièce fragmentaire, de forme trapézoïdale. Quatre alvéoles oblongues à orifice régulier et circulaire sont visibles. L'état fragmentaire ainsi que l'aspect unique de cette pièce ne nous permettent pas une reconstitution de la forme initiale. Finalement, un ensemble important de 64 pièces (19%) présente des formes complètement indéterminées.



**Graphique 4** Les formes des figurines par site

Nous devons mentionner, enfin, une dernière catégorie de représentations miniaturisées qui trouve sa place dans la petite plastique thessalienne, mais qui pour des raisons d'accessibilité n'a pas été considérée dans le cadre de cette étude. Il s'agit des vases miniatures, de même morphologie que les vases « réels » parfois même bien représentés dans les sites néolithiques de la région (Treuil 1983 : 407, Marangou 1992 : 164-165). Parmi les sites que nous avons étudiés, Makrychori a livré 18 exemplaires, Palioskala 5 exemplaires, alors qu'à Rachmani un ensemble plus restreint de 3 vases miniatures est attesté (Toufexis, *communication personnelle*). Toutefois, la documentation de cette catégorie particulière, ainsi que son étude typologique ou technologique, reste, dans l'ensemble, très lacunaire.

## 2. Les dimensions

L'état extrêmement fragmentaire des figurines est une contrainte considérable pour la reconstitution des dimensions d'origine des figurines. Nous avons essayé d'approcher, autant que possible, la taille et le volume des figurines fragmentaires et non pas de reconstituer leurs dimensions exactes, ni leur forme initiale. Les calculs sont fondés sur trois éléments : les dimensions du fragment conservé de la figurine, les parallèles morphologiques mieux conservés et un certain nombre des rapports entre les parties du corps représenté. Nos mesures ont été ainsi effectuées sur un référentiel de 45 pièces de la collection Theodoropoulos du Musée de Larissa, aussi bien que du corpus examiné dans le cadre de cette étude. Nous avons choisi, à cet effet, des pièces anthropomorphes préservant intacte ou légèrement abimée une partie significative du corps, quelle que soit leur taille ou leur forme. Nous nous sommes focalisés sur les figurines bi-

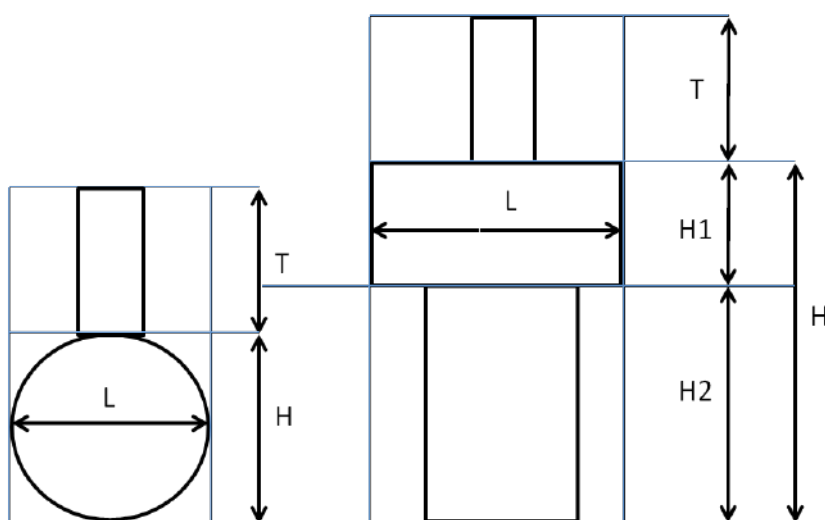
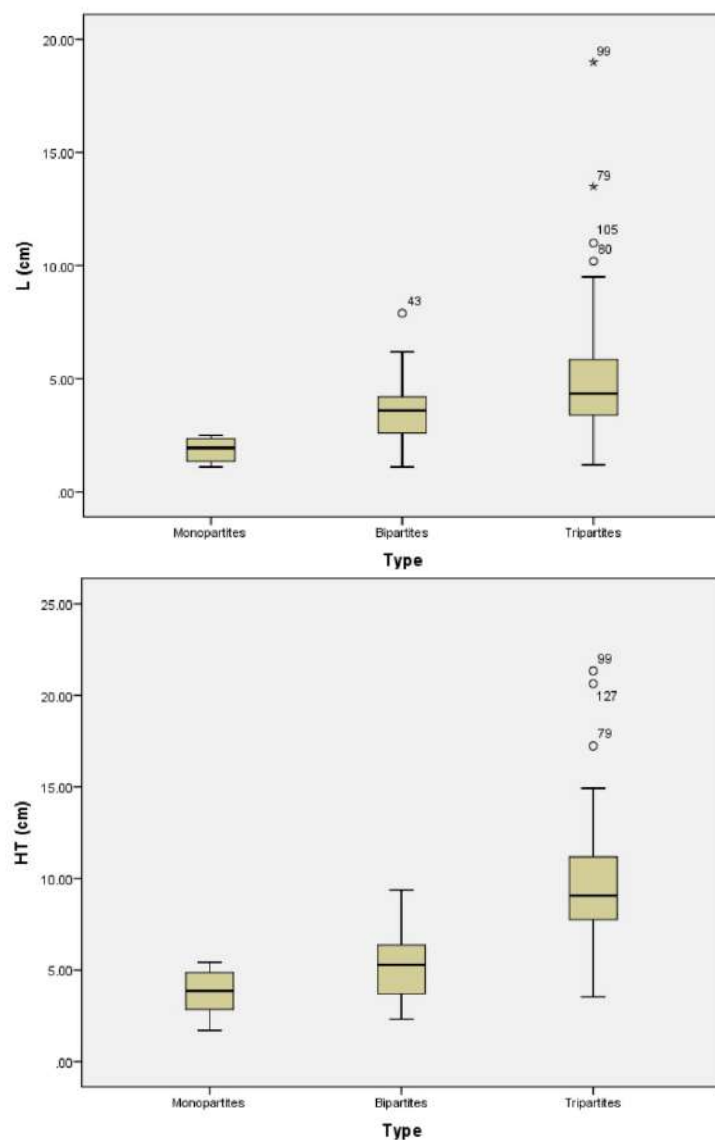


Figure 3 Les mesures sur les figurines bipartites et tripartites

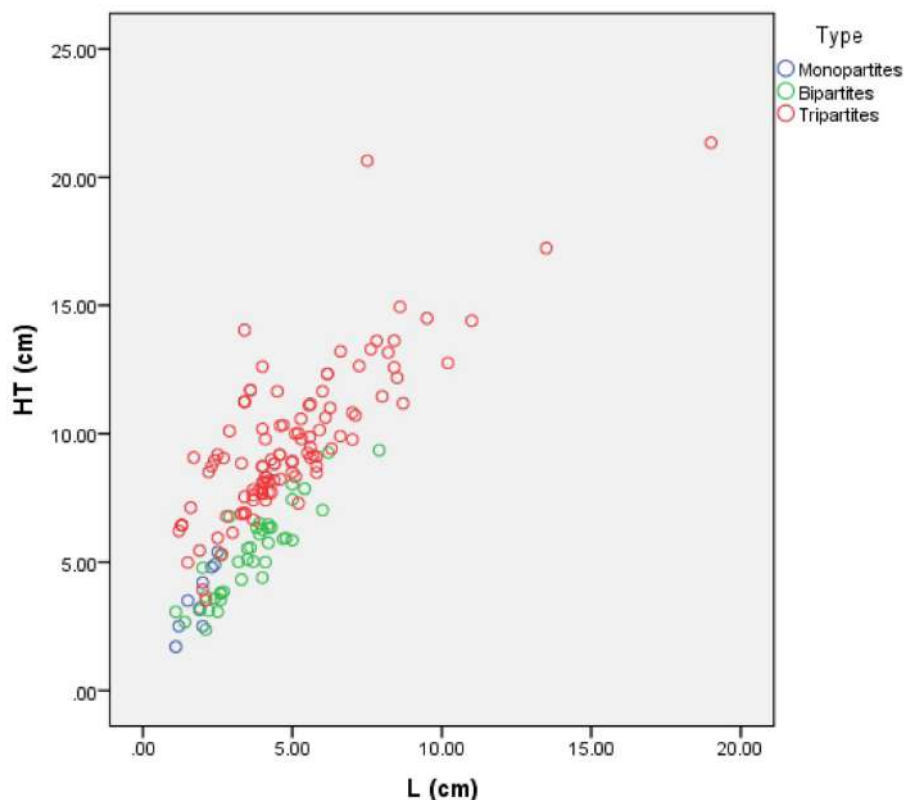
partites et tripartites, puisque toutes les pièces monopartites sont préservées entières ou légèrement abimées. Un certain nombre de traits communs des figurines néolithiques thessaliennes, à savoir la prédominance de l'axe vertical, une stricte frontalité, une fréquence de fragmentation de la pièce sur les mêmes niveaux et, finalement, des formes présentant une structuration plus ou moins stable, facilite ce travail. Quant aux figurines tripartites, nous avons, donc, mesuré les hauteurs H1 et H2, la largeur L et la hauteur T de la tête (Figure 3). Par la suite, nous avons étudié les rapports  $H/H1$ ,  $H/H2$ ,  $H/T$ ,  $H/L$ ,  $L/H1$ ,  $L/H2$ . La même méthode a été appliquée sur les figurines bipartites où les mesures sur lesquelles nous nous sommes fondées sont la hauteur H, la largeur L et la hauteur T de la tête (Figure 3).

Dans un deuxième temps et en se fondant sur cet échantillon des figurines complètes (pour chaque catégorie morphologique séparément), nous avons adapté des modèles linéaires appropriés avec la méthode classique de régression linéaire. Ainsi, par l'emploi du modèle adapté dans chaque cas, nous avons pu calculer avec assez de précision les parties manquantes de la plupart des figurines fragmentaires de notre corpus (41/44 pour les figurines bipartites et 112/152 pour les pièces tripartites) et reconstituer, approximativement, leur taille initiale. Notons que les conditions requises pour l'adaptation d'un tel modèle linéaire (rapport linéaire fort entre les variables, variance presque constante de la variable dépendante pour les différentes valeurs des variables indépendantes, indépendance et distribution normale des erreurs) sont remplies. Cette étude a été réalisée en utilisant le logiciel statistique SPSS (Statistical Package for Social Sciences).



**Graphique 5** Oscillation de la L et HT

Sur les boîtes-à-moustaches (boxplots) et le diagramme de dispersion (scatter plot) présentés ci-dessous (Graphique 6 et Graphique 5) nous pouvons observer la relation de la hauteur totale HT avec la largeur L ainsi que l'oscillation des observations pour chacune de trois catégories morphologiques séparément (monopartites, bipartites, tripartites). Concernant, tout d'abord, les figurines monopartites nous observons que celles-ci sont concentrées autour de petites valeurs de dimensions. Leur hauteur oscille entre 1,70 cm (min) et 5,40 cm (max) et la largeur entre 1,10 cm (min) et 2,50 cm (max). La grande majorité des figurines avec valeurs concentrées au milieu (50%) est localisée dans un champ allant de 2,6 à 4,8 cm de hauteur et de 1,27 à 2,3 cm de largeur. Leur taille restreinte pourrait jusqu'à un certain degré expliquer aussi leur rareté étonnante (*cf. supra*). Les figurines bipartites se caractérisent par une étendue plus grande, leur hauteur oscillant entre 2,30 cm (min) et 9,36 cm (max) et leur largeur entre 1,10 cm (min) et 7,9 cm (max). Le grand bloc d'estimations au milieu (50%) est situé entre 3,6 cm et 6,3 cm pour ce qui concerne la hauteur et entre 2,5 cm et 4,2 cm pour ce qui concerne la largeur.



**Graphique 6** Relation de la HT avec la L

Les figurines tripartites présentent une dispersion de taille considérable par rapport aux deux autres catégories. Leurs hauteurs fluctuent entre 3,5 cm (min) et 21,3 cm (max), alors que leurs largeurs entre 1,2 cm (min) et 19 cm (max). Malgré l'étendue très large des valeurs, nous observons que leur plus grande partie (50%) est concentrée autour de valeurs moyennes tant pour



la hauteur (HT) –de 7,7 à 11,7 cm- que pour la largeur (L) –de 3,4 à 5,8. Finalement, quelques valeurs extrêmes (HT et L) nous fournissent des informations importantes. Elles nous indiquent la présence des figurines dont la taille est (de beaucoup) supérieure à la taille de la grande masse des pièces représentées par les boîtes-à-moustaches.

Malgré ces étendues inégales, la taille des figurines de trois catégories constitue, néanmoins, un *continuum*, dont la majorité des valeurs se concentre entre 5,9 cm et 10 cm pour la hauteur (HT) et entre 2,7 cm et 5,5 cm pour la largeur (L). Nous observons des figurines de taille minuscule -1,7 cm de hauteur et 1,1 de largeur (PRO38) pour la plus petite-, alors que les estimations extrêmes –p.ex. 21,3 cm de hauteur et 19 cm de largeur (PRO95)- suggèrent l'existence des sculptures de taille considérable. La différence de taille signifie, bien entendu, des affordances différentes et nous invite à penser à des préhensions (Figure 4) et des manipulations différentes. Une figurine pouvant être tenue entre les doigts, cachée dans les vêtements ou bien être suspendue à une corde aurait eu la même fonction qu'une pièce de plus grande taille dont la prise et le transport nécessiterait, éventuellement, les deux mains ?



**Figure 4** *Différents types de préhension des figurines*

### 3. La représentation du corps

#### 3.1 *Figurines monopartites*

Les figurines monopartites –peu nombreuses dans notre corpus- présentent par la simplicité de leur forme et par leur taille réduite, une certaine cohérence morphologique (Tableau 3 & Figure 6). La bonne conservation de ces pièces nous permet de reconstituer aisément leur forme initiale. Mais bien que l’affiliation morphologique de ces 8 exemplaires soit manifeste, chacun présente ses propres particularités configurationnelles. Nous arrivons, ainsi, à distinguer 3 pièces de provenance de Prodromos (PRO38, PRO40 et PRO59) ayant un corps en forme cylindrique un peu plus large vers le bas. Pour deux exemplaires (PRO38 et PRO40) des traits de visage sont représentés. Elles possèdent des yeux incisés (IN), ne sont pas pourvues d’un nez, tandis que la bouche est indiquée, sur la PRO38 (Pl.9.3), par incision verticale (INV), et sur la PRO40 (Pl.9.5) par un trou (T). Cette dernière figurine présente une dépression circulaire sur la zone inférieure de la face devant indiquant, probablement, le nombril, alors que la pièce PRO59 (Pl.12.5) porte une strie verticale sur le même endroit. Un trou sur la zone de la face arrière de la PRO40 représente ses fesses.

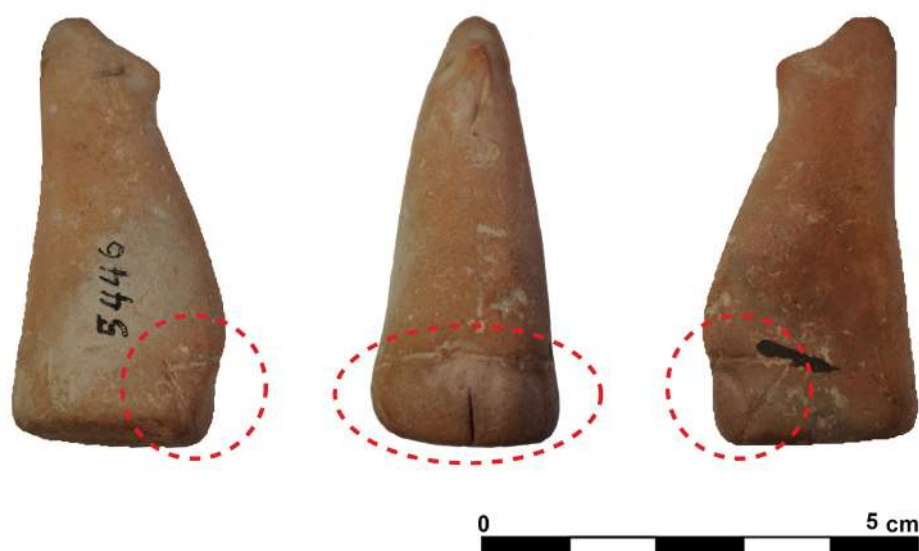


Figure 5 PRO67; *Incisions en disposition triangulaire*

Les corps des figurines PRO19 et PRO67 -toujours de Prodromos- sont en forme de poire, large en bas et progressivement amincie vers le haut, le premier ayant, d’ailleurs, une terminaison pointue inclinée vers l’arrière. À l’instar du couple précédent, les yeux de ces deux pièces sont indiqués par incisions horizontales (IN). Le nez, indiqué sur la figurine PRO67 (Pl.13.5), est absent sur la PRO19. La bouche sur la PRO67 est rendue par une incision verticale (INV), mais n’est pas représenté pour la PRO19 (Pl.5.4). Trois incisions en disposition triangulaire avec une

strie verticale telle qu'elle a été notée ci-dessus, ont été observées sur la même zone de la face avant de la PRO67 (Figure 5)<sup>91</sup>.

Ensuite, le corps assez particulier de la pièce PRO6 (Pl.2.6) de Prodromos se présente, en profil, en forme de triangle aminci vers le haut. Leurs yeux sont indiqués par des incisions (IN), la bouche par un simple trou (T), alors qu'un trait sur la zone de la face arrière indique possible-ment, ses fesses. Il s'agit probablement d'un *hapax*, à savoir d'une figurine n'ayant qu'une seule occurrence dans la petite plastique thessalienne. Toutefois, G. Hourmouziadis, la rapproche des pièces de la catégorie « T.I.Φ. », regroupant des figurines masculines schématiques (Hourmou-ziadis 1973 : 63-66). Il fallait, de plus, garder à l'esprit le fait que la taille réduite des figurines de cette catégorie, rend leur repérage par l'archéologue malaisé. De même, la MAK16 -pièce très érodée de Makrychori (Pl.45.4)- présente une forme générale pyramidoïdale. Nous distinguons, également, deux protubérances au niveau de la base représentant, tout probablement, les pieds. Finalement, la figurine SES12 (Pl.58.1) de Sesklo a, elle aussi, une forme particulière évoquant un sablier. Les yeux sont indiqués par incisions verticales ; ni le nez, ni la bouche ne sont repré-sentés. Son cas est –comme pour celles de PRO6 et de MAK16- jusqu'à présent, unique.

No	Forme	Visage		
		Yeux	Nez	Bouche
PRO6	triangulaire amincie	IN	oui	T
PRO19	poire	IN	non	Non indiquée
PRO38	cylindrique	IN	non	INV
PRO40	cylindrique	IN	non	T
PRO59	cylindrique	Non diagnostique	Non diagnostique	Non diagnostique
PRO67	poire	IN	oui	INV
MAK16	pyramidoïdale à jambes devant écartées	Non diagnostique	Non diagnostique	Non diagnostique
SES12	« sablier »	IN	non	Non indiquée

**Tableau 3** Modes de représentation des figurines monopartites

### 3.2 Figurines bipartites

#### 3.2.1 Partie haute

Parmi les 43 figurines bipartites seulement 6 ont leur partie haute préservée. Nous avons pu distinguer 2 formes légèrement différentes, à savoir un tronc cylindrique simple (TS) qui est, d'ailleurs, la configuration la plus adoptée ; et un tronc cylindrique dont la partie supérieure

<sup>91</sup> Concernant le débat autour la signification des stries verticales et horizontales de cette zone de figurines *cf. supra*. Bien que nous soyons plutôt d'avis qu'il s'agit de l'indication de la vulve et de la région pubienne, l'interprétation de ses incisions ne nous préoccupera pas particulièrement dans le cadre de cette étude.



Figure 6 Les figurines monopartites



Figurine bipartite à partie haute en forme TS (PRO142)

Figurine bipartite à partie haute en forme TB (MP5)

Figure 7 Types des parties hautes des figurines bipartites





*Type OV (PRO42)*



*Type P (PRO12)*



*Type SA (PRO15)*



*Type S (PRO98)*



*Type TRE (MP15)*



*Type JDE (PRO48)*



*Type REC (PRO143)*



*Type TET (PRO122)*



*Type SC (MP19)*



*Type ABS (PAL37)*



*Type PBC (MAK7)*

**Figure 8** Types des parties basses des figurines bipartites

angulaire évoque un bec (TB; Figure 7). Ainsi, l'écrasante majorité des têtes (4 pièces sur 6) a une forme cylindrique simple (TS), avec une seule pièce provenant de Megalo Pazaraki (MP5; Pl.29.5) possédant une « tête-à-bec » (TB). Pour la moitié des pièces (3 sur 6) les traits du visage ne sont pas représentés. Or, deux têtes de forme TS ont des yeux rendus par incisions horizontales (IN), alors que les yeux du seul exemplaire en forme TB sont indiqués par des pastilles plastiques incisées en longueur (*coffee-bean*, CB). Le nez n'est jamais indiqué, sauf pour la tête TB qui l'inclut *de facto*, on dirait même « par conception ». Enfin, une tête en forme de TS a une bouche représentée par une incision verticale (INV) et une deuxième tête de la même forme une bouche indiquée par un trou (T).

### 3.2.2 Partie basse

À l'opposé de la partie haute, la partie inférieure des figurines bipartites est représentée sous plusieurs formes (Tableau 5 & Figure 8). Cependant, malgré cette diversité, la forme globulaire (GLO) est, de loin, la configuration la plus répandue dans notre corpus (29 pièces sur 43). Or, nous distinguons 4 sous-catégories inégalement représentées. Plus précisément, il s'agit de figurines à partie basse ovale (OV), en forme de poire (P), sphérique (S) et sphérique aplatie (SA). Représentée par 21 exemplaires, la forme ovale s'avère prédominante. Les figurines de ce groupe présentent de fortes affinités morphologiques, quoique des différences individuelles existent. Elles proviennent toutes du site de Prodromos, sauf la KAL3 (Pl.34.3) mis à jour à Kalogriana. Du reste, 3 pièces ont une partie basse en forme de poire, 2 sphériques, alors que 3 sont de forme sphérique plutôt aplatie (Tableau 4). À l'instar des pièces à partie basse en forme ovale (OV), ces figurines proviennent de Prodromos sauf la MP5 à base sphérique aplatie (SA) qui a été découverte à Megalo Pazaraki. Toutefois, des exemplaires analogues provenant d'autres sites de la plaine thessalienne, suggèrent que la partie basse en forme globulaire (GLO) est une forme répandue dans toute la Thessalie.

<b>GLOB</b>							
OV	P	SA	S	TRE	JDE	REC	TET
21	3	3	2	3	3	2	2
29				SC	ABS	PBC	
				1	1	1	

**Tableau 4** Modes de représentation de la partie basse des figurines bipartites

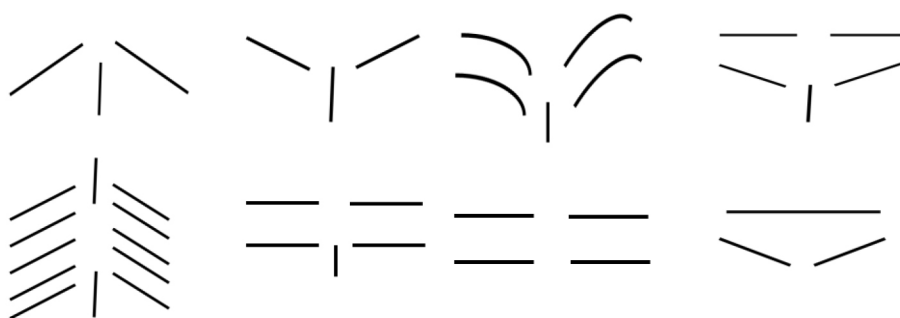
À part la partie basse globulaire, 6 autres groupes de figurines ont été identifiés, présentant une certaine cohérence morphologique. Ainsi, la partie inférieure de 4 exemplaires est de forme tripode (TRE), alors que pour 3 pièces en forme de pyramide à base triangulaire, les jambes sont représentées écartées, projetées vers l'avant (JDE). Du reste, 2 figurines possèdent une partie basse en configuration particulière, plutôt rectangulaire (REC), ayant à l'avant une ouverture cintrée évoquant, tout probablement, l'écart entre les jambes (Pl.27.2 & 27.8)<sup>92</sup>. La figurine PAL37 (Pl.42.2) dispose, de son côté, d'une partie basse en forme absidale (ABS) dont nous n'avons comme parallèle, dans la petite plastique de la Thessalie, que la figurine MA.KP.256 de Domokos (Gallis & Orphanidis 1996 : 141). La partie basse de la pièce MAK7 (Pl.44.1) de Makrychori a une forme pyramidale à base carrée (PBC) dont la mauvaise conservation nous empêche de saisir la configuration exacte. Notons, enfin, 2 pièces à partie basse tétrapode (TET), ainsi qu'un exemplaire (MP19) assez particulier qui, vu de dessous, présente une forme semi-circulaire (SC ; Pl.32.5).

	OV	P	SA	S	TRE	JDE	REC	TET	SC	ABS	PBC	TOTAL
Prodromos	20	3	2	2	-	3	2	2	-	-	-	34
Sesklo	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Megalo Pazaraki	-	-	1	-	3	-	-	-	1	-	-	5
Makrychori	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1	1
Dimini	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Kalogriana	1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1
Magoula Theofani	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Palioskala	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1	-	1
Rachmani	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
<b>TOTAL</b>	<b>21</b>	<b>3</b>	<b>3</b>	<b>2</b>	<b>3</b>	<b>3</b>	<b>2</b>	<b>2</b>	<b>1</b>	<b>1</b>	<b>1</b>	<b>42</b>

**Tableau 5** *Les parties basses des figurines bipartites par site*

<sup>92</sup> Les pièces MA.KP. 320 de Magoula Orman (Gallis & Orphanidis 1996 : 363) et MA.KP. 56 de Magoula Roidies (Gallis & Orphanidis 1996 : 358) peuvent être considérés comme parallèles.

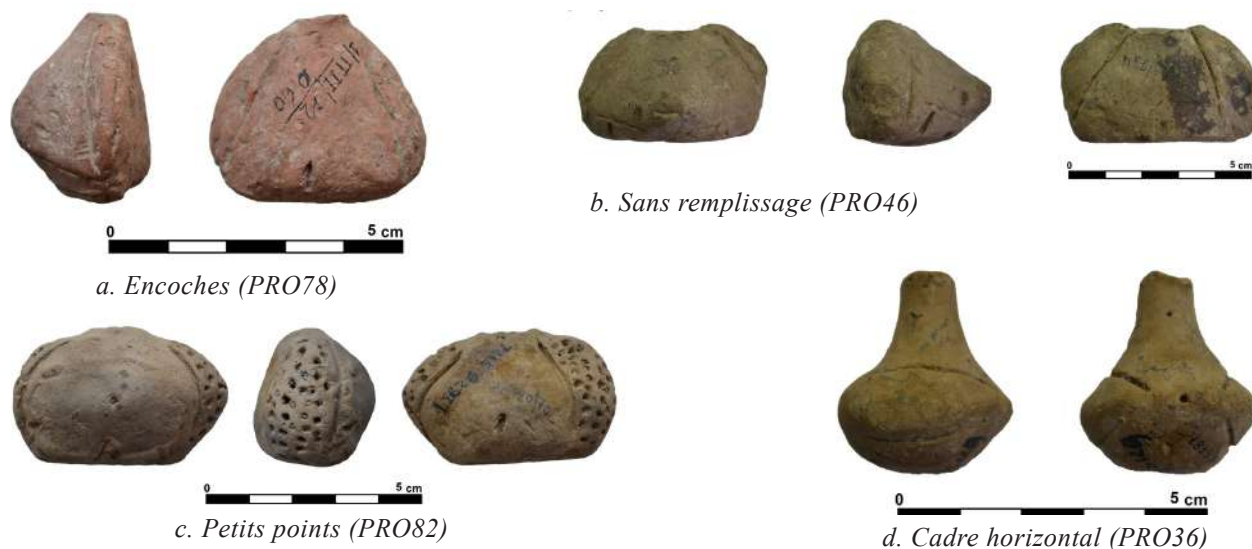
Le nombril est indiqué sur 3 exemplaires (PRO36, PRO84 et PRO98), mais c'est sur la zone inférieure de la face avant que nous observons, chez une quinzaine d'exemplaires, des combinaisons diverses de stries horizontales et verticales (Tableau 6), dont plusieurs ont déjà été notées par G. Hourmouziadis, lors de son analyse de différentes modes de configuration du bas-ventre (Hourmouziadis 1973 : 84 et 86). De son côté la figurine PRO122 (Pl.24.2) présente, au même niveau, un seul trait vertical, alors qu'une incision tracée de la même façon, mais sur la zone inférieure de la face arrière, est attestée sur la PRO9 (Pl.3.2), indiquant probablement la fesse. Les orteils sont indiqués par des petites incisions verticales sur les pieds ou la partie inférieure du corps de 2 pièces (PRO8 et PRO110).



**Tableau 6** *Combinaisons d'incisions sur la partie basse des figurines bipartites*

Une ornementation parmi les plus caractéristiques des figurines bipartites et, plus précisément, des figurines à partie basse en forme sphérique (S), consiste à tracer un cadre en forme amygdaloïde dont les lignes de délimitation montent des deux côtés du corps. Bien que dans la plupart des cas, l'espace délimité par ces lignes soit rempli par de petits points (7 pièces; Figure 9c) ou d'encoches (4 pièces, Figure 9a), un grand ensemble de 6 pièces présente juste le cadre amygdaloïde, sans aucun remplissage (Figure 9b). S. Nanoglou, en s'appuyant sur la présence du même type de décor sur les bras des figurines tripartites, émet l'hypothèse que les incisions verticales qui forment le cadre, représentent les bras des figurines (Nanoglou 2004 : 130-131). Finalement, la figurine PRO36 présente un cadre de même forme, cette fois horizontalement disposé ; les extrémités des incisions aboutissent à côté du nombril et au dos du corps (Figure 9d). Un décor similaire, avec une seule incision de chaque côté, orne la surface de la pièce PRO110 (Pl.22.1). Sur la partie basse de 8 pièces –et plus souvent sur la région autour du cou et de la zone des épaules- nous observons des motifs décoratifs linéaires ou ponctués (*cf.* aussi *infra*), dont un évoque un pendentif (PRO137; Pl.27.2).





**Figure 9** Décors incisés des figurines bipartites

### 3.2.3 Combinaisons

■ Parmi les 43 figurines bipartites, seules 6 ont préservé les deux parties constitutives (Tableau 7). Un ensemble de 2 pièces de Prodomos se distingue d'emblée, présentant une partie haute en forme de tronc cylindrique simple (TS) et une partie basse globulaire (GLO). Les deux figurines sont assez similaires, bien que la taille et la configuration exacte de la partie basse diffèrent. Quant à la PRO9 (Pl.3.2), relativement fragmentaire, les traits du visage ne sont pas représentés et sa partie basse a une forme globulaire-sphérique (S). En revanche, la PRO142 (Pl.27.7), intacte, présente une partie basse de forme caractéristique ovale (OV), une tête TS aux yeux indiqués par incision (IN) et une bouche notée par un petit trou (T). Comme le montre l'ensemble important des parties basses de forme ovale et plus généralement globulaire, découvertes isolées, la tête de ce genre de figurines est très rarement conservée. Parmi les pièces déjà publiées, la figurine MA.KP.18 d'Argissa (Gallis & Orphanidis 1996 : 354) est la seule figurine bipartite en partie basse globulaire conservée entière. Cette absence de têtes en combinaison avec la prédominance écrasante des têtes TS quand celles-ci sont conservées, nous invite à proposer que la combinaison TS/GLO dans ses variantes constitue une forme standard, assez couramment reproduite. Dans ce cadre, la pièce MP5 de Megalo Pazaraki présentant une partie basse sphérique plutôt aplatie (SA) peut être considérée -même si elle possède une tête TB- comme une configuration apparentée.

Sinon, les figurines MP3 et MP18 de Megalo Pazaraki, toutes les deux tripodes, présentent des différences au niveau de la configuration générale. La première, à tête TS et sans indication des traits du visage, présente une partie inférieure évoquant celle des pièces comme la MA.KP.78 d'Aghios Georgios de Pharsala (Gallis & Orphanidis 1996 : 374) ou la MA.TA.159

de Magoula Margarita dans la région de Sofades (Gallis & Orphanidis 1996 : 372). En ce qui concerne la MP18 (Pl.32.4), en revanche, bien qu'elle soit conservée entière, son modelage maladroit ne permet pas la reconstitution exacte de sa forme. Or, sa partie haute suggère une « tête-à-bec » (TB). Finalement, la figurine PRO37 (Pl.9.2) à tête TS, représentée avec les jambes écartées (JDE) dans une configuration évoquant un personnage assis, est, tout probablement, un *hapax* dans la petite plastique thessalienne.

No	Partie haute				Partie basse
	Forme	Visage			
		Yeux	Nez	Bouche	
PRO9	TS	Non indiqués	non	Non indiquée	GLO(S)
PRO37	TS	IN	non	INV	JDE
PRO142	TS	IN	non	T	GLO(OV)
MP3	TS	Non indiqués	non	Non indiquée	TRE
MP5	TB	CB	oui	Non indiquée	GLO(SA)
MP18	TB	Non indiqués	oui	Non indiquée	TRE

**Tableau 7** Figurines bipartites préservant leurs deux parties constitutives

### 3.3 Figurines tripartites

#### 3.3.1 Partie haute

Rares sont les figurines tripartites dont l'état de conservation permette l'appréhension complète de leur forme. Et encore plus rares (18 pièces, soit 12%) sont celles dont la partie haute du corps est préservée. Les manières de représenter les têtes de ces figurines sont plus variées que pour les figurines bipartites. Nous distinguons, ainsi, 4 modes de représentation différentes (Figure 10). Les deux premières correspondent aux formes TS et TB des figurines bipartites et possèdent les mêmes caractéristiques (*cf. supra*). Un ensemble de 5 exemplaires appartient à chacun de ces deux types. Une tête à visage aplati couronnant le tronc du cou est le troisième mode de représentation de la partie haute des figurines tripartites (TA). La forme de la tête est un triangle équilatéral renversé à coins légèrement courbés. Bien qu'il s'agisse de l'unique attestation dans notre corpus (DIM8; Pl.61.4), nous considérons qu'il s'agit d'une version dérivée de la tête triangulaire couramment répandue dans la petite plastique thessalienne<sup>93</sup>.

Enfin, nous rencontrons une quatrième forme de tête (TVM) composée d'un morceau

<sup>93</sup> Pour quelques exemples de ce type de tête *cf.* la pièce PAL25 de Palioskala, mais aussi les MA.KP.31 de Rachmani, MA.KP.33 de Magoula Arapi, MA.KP.310 d'Argissa, MA.TA.28 de provenance inconnue (Gallis & Orphanidis 1996 : 162-163), ainsi que la pièce 420 de l'autre Corycien (Touchais 1981 : 157, fig. 32).

d'argile de morphologie variée qui vient épouser le tronc cylindrique correspondant au cou et au crâne, formant ainsi le support du visage de la figurine. Ce mode particulier de représentation du visage a attiré l'attention des plusieurs chercheurs et suscité un vif débat. S'agit-il de personnages masqués (Gimbutas 1974 et 1989 : 171-181 et 189) ou pas (Hourmouziadis 1973 : 178-179) ? Un ensemble de 6 pièces semble appartenir à cette catégorie, faisant d'elle, de peu, la forme la plus fréquente de notre corpus (Tableau 8). Bien que les exemplaires présentant une partie haute en forme de TVM soient, la plupart du temps, des têtes isolées (*cf. infra*), nous pouvons noter l'affiliation forte entre ce type de tête et la catégorie morphologique des figurines tripartites. En effet, quand la compartimentation d'une figurine à tête TMV peut être identifiée, il s'agit quasiment toujours d'une figurine tripartite<sup>94</sup>. L'état de conservation très mauvais de la pièce MP2 ne nous permet pas de restituer la forme de sa tête.

N°	Forme	Yeux	Nez	Bouche
DIM8	TA	Non indiqués	non	Non indiquée
DIM9	TS	Non indiqués	non	Non indiquée
PRO1	TVM	IN	oui	Non indiquée
PRO27	TS	Non indiqués	non	Non indiquée
PRO31	TVM	IN	oui	Non indiquée
PRO32	TB	CB	oui	Non indiquée
PRO33	TB	CB	oui	Non indiquée
PRO66	TVM	IN	oui	INH
PRO117	TVM	Non diagnostique	Non diagnostique	Non diagnostique
MP2	Non diagnostique	Non diagnostique	Non diagnostique	Non diagnostique
MP4	TB	CB	oui	Non indiquée
MP12	TB	Non indiqués	oui	Non indiquée
PAL5	TS	Non indiqués	non	Non indiquée
MAK2	TVM	CB	oui	PL
MAK24	TS	IN	non	INH
SES5	TVM	CB	oui	PL
SES8	TS	CB	oui	PL
SES9	TB	Non indiqués	oui	Non indiquée

**Tableau 8** Modes de représentation du visage des figurines tripartites

La majorité des parties hautes des figurines tripartites présentent des compositions et des configurations différentes, avec cependant quelques tendances principales. Les yeux en forme

<sup>94</sup> Pour quelques exemples relatifs *cf.* MA.KP.412 d'Astritsa (Gallis & Orphanidis 1996 : 84), MA.ΘE. 709 de Magoula Stergiana (Gallis & Orphanidis 1996 : 121), MA.KP.23 d'Aghios Georgios (Gallis & Orphanidis 1996 : 123), MA.KP.275 de Sofades (Gallis & Orphanidis 1996 : 127), MA.TA.26 de Soufli Magoula (Gallis & Orphanidis 1996 : 135), la figurine ORF 31/31 de provenance inconnue (Orphanidis & Malakasioti 2011 : 149, aussi bien que les figurines 7.2.5 et 7.2.7 d'Achilleion (Gimbutas 1989 : 181). Seule exception, la pièce MA.KP. 256 de Domokos (Gallis & Orphanidis 1996 : 141) qui présente une structuration bipartite.

de *coffee-bean* –quasiment absents des catégories morphologiques précédentes- constituent, ici, le mode de représentation le plus courant (6 pièces). En revanche, les yeux rendus par incisions horizontales (IN) sont légèrement plus rares (4 pièces), alors que pour un ensemble de 6 exemplaires les yeux ne sont pas indiqués (Tableau 8). Le nez est représenté sur 11 pièces (61%), alors que la bouche n'est que rarement indiquée (5 pièces, voir 28%). Une bouche représentée plastiquement (PL) est dans la plupart des cas choisie, 2 exemples témoignant, toutefois, d'une bouche incisée horizontalement (INH).

L'association des traits du visage varie. Nous observons, ainsi, 4 exemplaires présentant tous les traits, 6 ayant yeux et nez, 2 pièces avec juste le nez, une seule ayant yeux et bouche, alors que la bouche n'est jamais représentée seule, mais elle est toujours associée avec des yeux. De même l'absence des yeux annonce l'absence de la bouche. Plus précisément, parmi les 6 têtes en forme TVM, 2 ont des yeux de type *coffee-bean* (CB) et sont pourvues d'un nez et d'une bouche plastiquement indiqués (PL). Un deuxième couple présente des yeux incisés et le nez, sans que la bouche soit dans ce cas marquée. Finalement, nous remarquons deux exemplaires aux yeux et bouche incisés, l'un avec<sup>95</sup> et l'autre sans indication du nez. Quant aux 5 têtes TS, sur 3 exemplaires les traits de visage ne sont pas indiqués. Une autre figurine a les yeux et la bouche horizontalement incisés et le nez n'est pas représenté. Enfin, la dernière a les yeux en forme de *coffee-bean*, la bouche plastiquement indiquée et est pourvue d'un nez. Concernant les 5 parties hautes en forme TB –pourvues toutes d'un nez- 3 ont des yeux CB, alors que pour les deux autres, les yeux ne sont pas indiqués. Sinon, aucun exemplaire n'a une bouche et juste deux pièces présentent l'indication d'une coiffure (PRO32; Pl.8.5, MAK2; Pl.43.2). Enfin, l'unique exemplaire de notre corpus à tête TA ne présente pas du tout de traits du visage.

### 3.3.2 *Partie moyenne*

La représentation de la partie moyenne du corps des figurines tripartites, correspondant au tronc et aux membres supérieurs, se fait de manières multiples (Tableau 10 & Figure 11). Toutefois, quelques tendances principales se dégagent. L'articulation des bras et du tronc, à savoir le geste de la figurine, constitue dans ce cadre notre axe de référence<sup>96</sup>. Ainsi, nous distinguons deux catégories fondamentales : les parties moyennes à geste explicite (G) et celles en forme de

---

<sup>95</sup> Il s'agit de la figurine PRO66 dont le nez n'est pas préservé. Cependant, nous déduisons sa présence par la trace d'une fragmentation entre les yeux.

<sup>96</sup> En ce qui concerne le concept du geste et la façon dont on l'utilise ici *cf. supra*.

T (T). Les deux catégories sont représentées de façon presque égale dans notre corpus par 40 et 38 exemplaires respectivement. Il en reste, pour autant, un ensemble tout aussi grand de 34 pièces, dont l'état de conservation très mauvais ne nous permet pas de saisir la forme.

T		G				
GM	PM	MP	MV	MG	MJ	MDP
27	11	24	11	1	1	1
38		40*				

\* Les figurines à geste non diagnostique sont également incluses

**Tableau 9** Modes de représentation de la partie moyenne des figurines tripartites

Concernant la première catégorie, les gestes que nous avons pu reconnaître sont au nombre de 5 : les deux mains ou bien la main droite posée(s) sur la poitrine (MP et MDP), les mains posées sur le ventre (MV), sur les organes génitaux (MG) et, enfin, les mains posées sur les jambes (MJ). Vingt-trois figurines ont été représentées avec les mains posées sur leur poitrine (MP), dans un geste très caractéristique, maintes fois attesté dans la petite plastique thessalienne<sup>97</sup>. Onze pièces appartiennent à la catégorie MV, elle aussi assez couramment répandue<sup>98</sup> (Tableau 9), alors que nous avons une seule occurrence pour les 3 autres modes de représentation. Quoique uniques dans notre corpus, ils sont cependant attestés dans d'autres sites, mais restent relativement rares par rapport aux catégories précédentes<sup>99</sup> (Tableau 9). Des incisions horizontales et verticales (7 pièces) et beaucoup plus rarement des lignes peintes (PRO95; Pl.19.2) désignent les bras et les aisselles de figurines de cette catégorie. Les doigts de 11 pièces sont également représentés par incisions (*cf.* par exemple PRO4, PRO 24 et PRO124), alors qu'un trou au milieu de l'abdomen indique le nombril pour 20 figurines. Une pièce présente un décor plastique sur l'épaule gauche

<sup>97</sup> *Cf.* à titre indicatif MA.ΘE.1118 d'Omorphochori, MA.ΘE.1106 de Magoula Magoulitsa (Gallis & Orphanidis 1996 : 322-323), MA.ΘE.401 de Psili Rachi, MA.KP.261 d'Aghios Georgios (Gallis & Orphanidis 1996 : 326-327) et MA.ΘE.1128 de Magoula Panagou (Gallis & Orphanidis 1996 : 329).

<sup>98</sup> *Cf.* à titre indicatif MA.KP.49 de Neo Monastiri (Gallis & Orphanidis 1996 : 232), MA.ΘE.1071 de Galini (Gallis & Orphanidis 1996 : 340) et la figurine 17 d'Achilleion (Gimbutas 1989 : 189, fig.7.32).

<sup>99</sup> Pour quelques exemples des figurines présentant des mains appuyant sur les jambes (MJ) *cf.* les pièces MA.ΘE.1074 d'Aghios Georgios (Gallis & Orphanidis 1996 : 202-203), MA.ΠPO.290 de Magoula Dragatsi (Gallis & Orphanidis 1996 : 264-5) et MA.KP.430 de Paschalitsa (Gallis & Orphanidis 1996 : 267) ; pour un parallèle de la figurine aux mains posées sur les organes génitaux (MG) *cf.* MA.ΘE.1143 d'Otzaki (Gallis & Orphanidis 1996 : 178) ; et, finalement, pour l'exemplaire présentant sa main droite sur la poitrine (MDP), la pièce MA.ΘE.1063 de Magoula Bei (Gallis & Orphanidis 1996 : 190).





a. Type TS (PRO27)

b. Type TB (PRO32)



c. Type TVM (MAK2)



d. Type TA (DIM8)

**Figure 10** *Types des parties hautes des figurines tripartites*



a. Type GM (PRO1)



b. Type MP (PRO2)



c. Type MV (PRO13)



d. Type MJ (SES7)



e. Type MG (SES4)



f. Type MDP (PRO32)



g. Type PM (PAL5)

**Figure 11** *Types des parties moyennes des figurines tripartites*



Figure 12 Types des parties basses des figurines tripartites

(PRO20; Pl.6.1), alors que sur les pièces PRO23 et PRO22 (Pl.6.4 & 6.3) nous observons des motifs linéaires sur le dos et sur la face avant du tronc. Enfin, les pièces MP4, PRO133 et SES14 (Pl.29.4 & 26.2 & 58.3) portent, autour de leur cou, l'indication d'un pendentif.

La catégorie des parties moyennes en forme de T, configuration plus schématique se divise à son tour en deux grandes sous-catégories en fonction de la taille de moignons qui représentent les bras. Ainsi, nous observons les figurines aux grands moignons (GM) et aux petits moignons (PM). Les premières sont considérablement plus nombreuses comptant 27 pièces, à l'opposé du deuxième groupe représenté par 10 exemplaires. À l'instar des figurines de la catégorie précédente, nous observons ici aussi des motifs linéaires localisés sur les bras de la PRO50 et PRO51 (Pl.11.2 & 11.3) et sur le tronc de la PRO86 et SES16 (Pl.17.1 & 58.5). Ces motifs sont composés de traits longs ou courts selon le cas.

	<b>GM</b>	<b>PM</b>	<b>MP</b>	<b>MG</b>	<b>MJ</b>	<b>MDP</b>	<b>TOTAL</b>
Prodromos	16	3	18	-	-	1	<b>38</b>
Sesklo	2	2	3	1	1	-	<b>9</b>
Megalo Pazaraki	1	-	-	-	-	-	<b>1</b>
Makrychori	2	1	2	-	-	-	<b>5</b>
Dimini	3	3	-	-	-	-	<b>6</b>
Kalogriana	1	-	-	-	-	-	<b>1</b>
Magoula Theofani	-	-	-	-	-	-	<b>-</b>
Palioskala	1	2	1	-	-	-	<b>4</b>
Rachmani	1	-	-	-	-	-	<b>1</b>
<b>TOTAL</b>	<b>27</b>	<b>11</b>	<b>24</b>	<b>1</b>	<b>1</b>	<b>1</b>	<b>65</b>

**Tableau 10** *Les parties moyennes des figurines tripartites*

### 3.3.3 *Partie basse*

Une grande variabilité caractérise la représentation des parties basses qu'on a pu étudier, avec 14 configurations différentes (Tableau 13 & Figure 12). Or, nous distinguons des groupes présentant un certain nombre de dénominateurs communs, leurs conférant une cohérence sur le plan morphologique. Ainsi, un ensemble de 15 pièces se présente dans une position assise (AS) comptant 4 variantes différentes en fonction du positionnement exact des jambes : assise aux jambes allongées vers l'avant (AJD), assise aux jambes tendues devant et écartées (AJDE), accroupie (AAC) et assise aux jambes pliées sur le côté (AJP). La première est la représentation la plus couramment répandue de notre matériel, 6 fois attestée, alors que les deux dernières sont respectivement représentées par 3 exemplaires (Tableau 11). La variante AJP quoique observée une seule fois dans notre corpus, est une configuration fréquente de la petite plastique thessa-



lienne<sup>100</sup>. Il en est de même pour la variante AJDE une seule fois attestée ici, mais dont des pièces comme MA.ΘE.1099 d'Aghios Georgios et MA.KP.281 de Thamvakos (Gallis & Orphanidis 1996 : 271) témoignent d'une présence plus fréquente. Notons, finalement, les figurines PRO56, PRO114, MP21, MAK4 et SES7 dont l'état très fragmentaire nous permet juste d'identifier une position assise, sans pour autant pouvoir définir le positionnement exact de leurs jambes.

AS				D			CYL	
AJD	AJDE	AAC	AJP	DJJ	DJE	DPE	CYLB	CYLS
5	1	3	3	2	1	4	3	8
17*				23**			11	
TRE		TET		S	CH	COU		
1		3		1	2	1		

\* Les figurines assises non-appartenant à une sous-catégorie spécifique sont également incluses.

\*\* Les figurines debout non-appartenant à une sous-catégorie spécifique sont également incluses.

**Tableau 11** Modes de représentation de la partie basse des figurines tripartites

La deuxième grande catégorie, les figurines aux jambes rigides suggérant une position debout, est composée d'un ensemble de 16 pièces<sup>101</sup>. Trois variantes, selon le type de représentation des jambes, ont été identifiées. Ainsi, on voit des figurines debout aux jambes écartées (DJE), des figurines debout aux jambes jointes (DJJ) et celles aux jambes jointes et pieds écartés (DPE). La dernière variante est la plus courante (4 pièces), plusieurs exemplaires de divers sites thessaliens attestent, d'ailleurs, son occurrence fréquente<sup>102</sup>. Et bien que la variante DJE -très rarement représentée dans notre corpus (Tableau 11)- soit une position attestée dans d'autres sites de la plaine<sup>103</sup>, les deux figurines aux jambes jointes sont, effectivement, des exemples uniques dans la petite plastique thessalienne<sup>104</sup>. Pour la majorité des figurines de cette catégorie (16 exem-

<sup>100</sup> Cf. à titre indicatif MA.ΘE. 77 de Magoulas Roidies (Gallis & Orphanidis 1996 : 242), MA.ΘE.1103 de Magoula Bei (Gallis & Orphanidis 1996 : 243) et M168 de la région de Pharsala (Theocharis 1973a : 85, εκ.38).

<sup>101</sup> Sur la différence entre posture et position de la figurine –et surtout concernant les pièces à jambes rigides- cf. *supra*.

<sup>102</sup> Cf. à titre indicatif MA.ΘE.1129 de Doxaras 1, MA.ΘE.1127 de la région de Larissa, MA.ΘE.716 de Psili Rachi et MA.ΘE.717 de Magoula Bei (Gallis & Orphanidis 1996 : 220-223).

<sup>103</sup> Cf. à titre indicatif MA.ΘE.42 de Magoula Bezil (Gallis & Orphanidis 1996 : 218), ainsi qu'un exemplaire de Karagyos Magoula (Milojčić-v. Zumbusch J. et Milojčić 1971 : Tafel 17,1).

<sup>104</sup> Toutefois, des exemplaires analogues semblent être communs dans d'autres régions balkaniques, cf. par exemple

plaires), l'état de conservation mauvais ou extrêmement fragmentaire, ne permet pas d'identifier la configuration précise de leur partie inférieure, mais suggère une position débout. Enfin, sur les figurines KAL8, MAK53 et PAL33 (Pl.35.8, 50.2 & 41.5) les orteils sont indiqués par de petites stries verticales sur le bout-du-pied. La MAK 21 (Pl.46.2) présente un motif curviligne sur la jambe droite, la MP9 (Pl.30.3) porte un décor linéaire peint, alors que la DIM6 (Pl.61.2) présente des traces de peinture indistinctes (*cf.* aussi *infra*).

Onze figurines présentent une forme plus schématique de la partie basse, en allure cylindrique, adoptant deux variantes assez proches : selon la première (CYLS), qui compte 8 exemplaires, la partie inférieure de la pièce est représentée par un tronc cylindrique simple, alors que la deuxième (CYLB), 3 fois attestée, consiste en un tronc de la même forme pourvu d'une base. Nous observons, enfin, 8 figurines témoignant de 5 modes de représentation différentes, très sporadiques parmi les pièces que nous avons étudiées. Plus précisément, la figurine MAK9 (Pl.44.3) possède une partie basse tripode (TRE), tandis que les pièces PRO89, PRO92 et MP14 une partie inférieure tétrapode (TET). Et bien que la configuration tétrapode soit attestée ailleurs, malgré sa rareté manifeste dans notre corpus<sup>105</sup>, c'est, peut-être, le premier exemple d'une figurine tripartite à base tripode. Il en est de même pour la figurine PRO51 (Pl.11.3) dont la partie basse a une forme sphérique (S) ou la PRO96 (Pl.19.3) représentant, vraisemblablement, une figurine couchée (COU). Bien qu'on n'ait noté qu'une seule fois la présence de ces deux formes, nous trouvons, toutefois, des parallèles confirmant qu'elles constituent, effectivement, des configurations assez répétitives<sup>106</sup>. Enfin, deux figurines représentées assises sur une chaise (CH) sont les seuls témoins d'un type assez commun dans la petite plastique de la Thessalie. Notons, avant de conclure, la pièce PRO34 (Pl.8.7), qui rappelle certains exemplaires dont la terminaison assez schématique présente deux protubérances très discrètes suggérant les jambes de la figurine<sup>107</sup>. Sinon les KAL2 et KAL8 (Pl.34.2 & 35.3) sont des fragments de jambes dont la conservation très fragmentaire ne nous permet d'en déduire la forme. Enfin, sur le tronc de la figurine DIM8

---

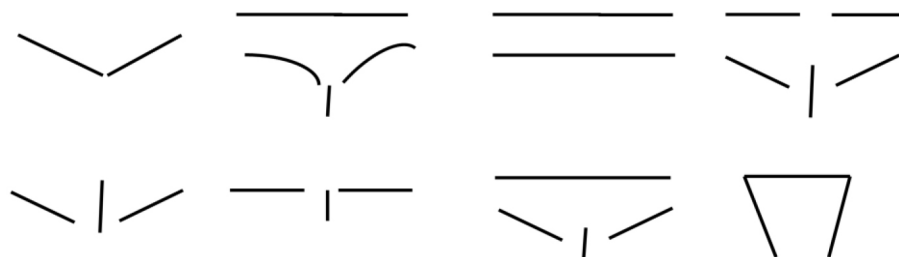
Vajsov 1984.

<sup>105</sup> *Cf.* à titre indicatif MA.KP.19 de Magoula Mezil (Gallis & Orphanidis 1996 : 270), ainsi que les pièces 104, 133 et 182 d'Achilleion (Gimbutas 1989 : 189, fig. 7.34 et 90, fig. 7.36.2).

<sup>106</sup> *Cf.* la MA.ΘE.719 de Magoula Bezil (Gallis & Orphanidis 1996 : 200) pour une figurine à partie basse en forme COU, ainsi que les pièces MA.XO.229 de provenance inconnue (Gallis & Orphanidis 1996 : 277), MA.ΘE.1154 de Mataranga dans la région de Sofades (Gallis & Orphanidis 1996 : 288) et MA.TA.153 d'Otzaki (Gallis & Orphanidis 1996 : 290) pour quelques exemples des figurines à partie basse en forme sphérique.

<sup>107</sup> *Cf.* par exemple la pièce MA.TA.166 de provenance inconnue (Gallis & Orphanidis 1996 : 364) ou la MA.TA.30 de Soufli Magoula (Gallis & Orphanidis 1996 : 359).

(Pl.61.4) de forme CYLS, nous observons des traces de peinture.



**Tableau 12** *Combinaisons d'incisions désignant la région pubienne des figurines tripartites*

L'incision est, également, employée afin de noter la séparation des jambes sur les figurines debout et assises, quoique les exemples soient rares (6 pièces) pour notre corpus. Le pubis aussi bien que la fente vulvaire constituent des traits assez souvent indiqués (13 exemplaires), la plupart du temps représentés ensemble par un éventail de combinaison d'incisions (Tableau 12). Parfois, une ou deux lignes horizontales et parallèles suffisent, pour noter juste la séparation du ventre et de la région pubienne, alors que ce n'est pas rare que les traits désignant la région pubienne fusionnent avec ceux délimitant les jambes. De même, les fesses de 8 figurines sont notées par une incision verticale et pour trois exemplaires une incision horizontale sépare les fesses du tronc.

	AJD	AJDE	AAC	AJP	DJJ	DJE	DPE	CYLB	CYLS	TRE	TET	S	CH	COU	TOTAL
Prodromos	4	1	3	3	-	1	1	-	2	-	2	1	-	1	<b>19</b>
Sesklo	-	-	-	-	-	-	3	1	1	-	-	-	1	-	<b>6</b>
Megalo Pazaraki	1	-	-	-	-	-	-	-	1	-	1	-	1	-	<b>4</b>
Makrychori	-	-	-	-	1	-	-	-	-	1	-	-	-	-	<b>2</b>
Dimini	-	-	-	-	1	-	-	2	2	-	-	-	-	-	<b>5</b>
Kalogriana	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Magoula	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Theofani	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Palioskala	-	-	-	-	-	-	-	-	1	-	-	-	-	-	<b>1</b>
Rachmani	-	-	-	-	-	-	-	-	1	-	-	-	-	-	<b>1</b>
<b>TOTAL</b>	<b>5</b>	<b>1</b>	<b>3</b>	<b>3</b>	<b>2</b>	<b>1</b>	<b>4</b>	<b>3</b>	<b>8</b>	<b>1</b>	<b>3</b>	<b>1</b>	<b>2</b>	<b>1</b>	<b>38</b>

**Tableau 13** *Les parties basses des figurines tripartites par site*

### 3.3.4 Combinaisons

Parmi les 144 figurines de cette catégorie, seules 39 ont préservé plus qu'une de leurs parties morphologiques et seulement 6 sont conservées entières. Ainsi, on se trouve face à une difficulté fondamentale. Cette pénurie de figurines entières -toujours combinée à la grande diversité de représentations- nous empêche d'examiner les associations des parties et de bien appréhender leur variabilité morphologique. Leur fragmentarité souvent impressionnante qu'on va examiner

en profondeur plus tard (*cf. infra*), constitue un de problèmes les plus contraignants de la typologie, comme le notait déjà G. Hourmouziadis (Hourmouziadis 1973 : 7 et 201-202). Toutefois, nous pouvons avancer quelques remarques et faire ressortir certaines normes morphologiques qui nous paraissent significatives.

*Figurines tripartites avec leurs trois parties constitutives conservées*



Parmi les 6 figurines tripartites entières un groupe de 3 exemplaires présente, malgré quelques particularités individuelles, un certain nombre d'attributs communs qui témoignent d'une affiliation morphologique assez claire (Tableau 14). Il s'agit de pièces DIM8, DIM9 de Dimini et PAL5 de Palioskala. La DIM8 (Pl.61.4), pourvue d'une tête TA, présente un torse en forme de T en grands moignons (GM) et une partie inférieure cylindrique (CYLS) ; elle est presque identique à la DIM9 (Pl.61.5), à la seule différence que la tête de cette dernière a la forme d'un tronc simple (TS). De son côté, la PAL5 se distingue quelque peu des deux autres par sa taille plus réduite, ainsi que par sa partie moyenne en forme de petits moignons (PM). Enfin, l'absence des traits du visage est commune à toutes.

N°	Partie haute				Partie moyenne	Partie basse
	Forme	visage				
		Yeux	Nez	Bouche		
DIM8	TA	Non indiquées	non	Non indiquée	T(GM)	CYL(CYLS)
DIM9	TS	Non indiquées	non	Non indiquée	T(GM)	CYL(CYLS)
MP4	TB	CB	oui	Non indiquée	G	AS(AJD)
PAL5	TS	Non indiquées	non	Non indiquée	T(PM)	CYL(CYLS)
SES5	TVM	CB	oui	PL	Non diagnostique	CH
MP20	TS	Non indiquées	non	Non indiquée	G	CYL

**Tableau 14** *Figurines tripartites avec leurs trois parties constitutives conservées*

En ce qui concerne les figurines MP4 et SES5 (Pl.29.4 & 56.2), presque intégralement conservées, elles sont uniques dans notre corpus. La première possède une tête TB pourvue d'yeux en forme de *coffee-bean* et sans indication de la bouche. Sa partie moyenne présente un geste difficilement interprétable, les bras étant presque incorporés dans le torse. Sinon, la figurine est représentée en position assise, les jambes allongées vers l'avant. En revanche, la SES5 de Sesklo est représentée assise sur une chaise (CH). Sa partie haute est en forme TVM, mais ses bras cassés rendent la configuration de la partie moyenne méconnaissable. Enfin, des yeux CB, un nez et une bouche représentés plastiquement constituent ses traits du visage.

La figurine MP20 (Pl.32.6) de Megalo Pazaraki est, enfin, sans parallèle connu dans la

petite plastique thessalienne et probablement, aussi, égéenne. Elle a une tête cylindrique minuscule (TS), légèrement recourbée vers l'avant, un corps également cylindrique (CYL), aplati vers le haut. Ses bras, partiellement conservés, semblent levés, suggèrent un geste difficilement interprétable mais tout différent de ceux jusqu'alors observés.

*Figurines tripartites avec les parties hautes et moyennes conservées*



13 pièces préservent leur partie haute et moyenne (Tableau 15). Mais seuls 4 exemplaires, bien conservés permettent la reconnaissance de l'association de leurs parties constitutives. Quant aux autres, bien que la forme générale de la tête ait pu être identifiée, la partie moyenne n'est pas diagnostique. Nous sommes, donc, contraints de limiter nos observations aux 4 pièces mentionnées. Les figurines PRO1 et PRO66 (Pl.1.1 & 13.4) de Prodromos sont assez similaires. Elles présentent une combinaison d'éléments de la même forme : une tête TVM et un torse en forme de T aux grands moignons (GM). Cependant la bouche, absente sur la première, est indiquée par incision horizontale (INH) sur la deuxième. La figurine PRO27 (Pl.7.4) a une partie haute en forme cylindrique (TS) sans traits du visage et un tronc aux mains posées sur l'abdomen (MV). Finalement, la PRO32 (Pl.8.5) est dotée d'une « tête-à-bec » (TB) aux yeux de type *coffee-bean* (CB) sans indication de la bouche. Quant à la partie moyenne de la pièce, la main droite est posée sur la poitrine (MDP), mais l'absence de la main gauche ne permet pas de reconstituer le geste dans son intégralité.

N°	Partie haute				Partie moyenne
	Forme	Visage			
		Yeux	Nez	Bouche	
PRO1	TVM	IN	oui	Non indiquée	T(GM)
PRO27	TS	Non indiquées	non	Non indiquée	G(MV)
PRO31	TVM	IN	oui	Non indiquée	Non diagnostique
PRO32	TB	CB	oui	Non indiquée	G(MDP)
PRO33	TB	CB	oui	Non indiquée	Non diagnostique
PRO66	TVM	IN	oui	INH	T(GM)
PRO117	TVM	Non diagnostique	Non diagnostique	Non diagnostique	Non diagnostique
MP2	Non diagnostique	Non diagnostique	Non diagnostique	Non diagnostique	Non diagnostique
MP12	TB	Non indiquées	oui	Non indiquée	Non diagnostique
MAK2	TVM	CB	oui	PL	Non diagnostique
MAK24	TS	IN	non	INH	Non diagnostique
SES8	TS	CB	oui	PL	Non diagnostique
SES9	TB	Non indiquées	oui	Non indiquée	Non diagnostique

**Tableau 15** *Figurines tripartites avec les parties hautes et moyennes conservées*

### *Figurines tripartites avec les parties moyennes et basses conservées*



Sans tête, les figurines de ce groupe ont leurs parties moyennes et basses conservées.

Parmi ces 20 pièces, certaines tendances morphologiques se dégagent, qu'on essaiera d'interpréter à la lumière des combinaisons présentées jusqu'ici (Tableau 16). Ainsi, un ensemble de 5 exemplaires présente une partie moyenne de type T et une partie basse en configuration cylindrique (CYL), quelques différences issues de leur rendu particulier n'étant pas pourtant absentes. Plus précisément, les figurines DIM4 et SES22 (Pl.60.4 & 59.5) ont un torse aux petits moignons (PM) et une partie basse cylindrique à base (CYLB), alors que la PRO50 (Pl.11.2) a une partie moyenne de forme semblable, mais présente une partie basse cylindrique simple (CYLS). Les figurines DIM11 et SES20 (Pl.62.2 & 59.3) présentent, respectivement, les combinaisons GM/CYLB et GM/CYLS.

Notons, un ensemble de 3 figurines représentées debout (D) avec leur partie moyenne désignant un geste explicite (G). Cette combinaison (G/D) apparaît sous trois variantes distinctes, à savoir : MV/D, MP/DPE et MG/DPE correspondant, respectivement, aux figurines PRO28, SES1 et SES4 (Pl.8.1, 55.1 & 56.1). Concernant les deux premières quoiqu'unique dans notre corpus, elles sont assez couramment répandues ailleurs<sup>108</sup>. En revanche, aucun exemplaire de la troisième variante n'est attesté.

Sinon, le reste des combinaisons ne présente pas d'analogies suffisantes pour justifier un regroupement. Nous avons, ainsi, les pièces PRO25, PRO51 et MAK9 (Pl.7.2, 11.3 & 44.3) aux grands moignons (GM) ayant chacune une forme différente de la partie basse: débout à jambes écartées (DJE), sphérique (S) et tripode (TRE). Ensuite, la pièce MP7 appartient -comme la figurine SES5 ci-haut mentionnée (*cf. supra*)- aux figurines représentées assises sur un siège (CH), avec ses mains posées sur le ventre (MV)<sup>109</sup>. Puis, la SES7 (Pl.57.1) représente un personnage assis les mains sur les jambes (MJ), dont le positionnement exact n'a pas pu être précisé, à cause de leur état fragmentaire.

Enfin pour un ensemble de 5 exemplaires le mauvais état de conservation ne permet pas de reconstituer la forme exacte de la partie moyenne. Il s'agit des figurines PRO89, PRO92,

<sup>108</sup> Pour la combinaison MV/D *cf.* la pièce MA.ΘE.1096 de Magoula Roidies (Gallis & Orphanidis 1996 : 208); pour la combinaison MP/DPE *cf.* la pièce MA.ΘE.717 de Magoula Bei (Gallis & Orphanidis 1996 : 223).

<sup>109</sup> Les figurines présentant la combinaison G/CH sont assez communes dans la petite plastique de la Thessalie et de régions limitrophes *cf.* à titre indicatif MA.ΘE.1073 de Magoula Stergiana (Gallis & Orphanidis 1996 : 182), MA.ΘE.657 de Vassili à Farsala (Gallis & Orphanidis 1996 : 184), aussi bien qu'un exemplaire de Pyrassos (Theocharis 1959 : 62, Πiv.Πβ).

DIM12, MAK59 et SES19 (Pl.17.4, 18.3, 62.3, 50.5 & 59.2). Les trois dernières sont en position debout mais la configuration exacte des jambes n'a pas pu être définie. Les PRO89 et PRO92 ont une partie basse tétrapode (TET). Plus spécifiquement la PRO89 a une configuration particulière, plutôt disproportionnée. La figurine PRO34 (Pl.8.7), de son côté, présente un torse en forme de T à petits moignons (PM). Enfin, la PRO22 (Pl.6.3) aux mains posées sur la poitrine, possède une partie inférieure cylindrique (CYLS) qui a la spécificité d'être très courte, quasiment « absorbée » par la partie moyenne.

N <sup>o</sup>	Partie moyenne	Partie basse
DIM4	T(PM)	CYL(CYLB)
DIM11	T(GM)	CYL(CYLB)
DIM12	Non diagnostique	D
PRO22	G(MP)	CYL(CYLS)
PRO25	T(GM)	D(DJE)
PRO28	G(MV)	D
PRO34	T(PM)	Non diagnostique
PRO50	T(PM)	CYL(CYLS)
PRO51	T(GM)	S
PRO89	Non diagnostique	TET
PRO92	Non diagnostique	TET
MP7	G(MV)	CH
MAK9	T(GM)	TRE
MAK59	Non diagnostique	D
SES1	G(MP)	D(DPE)
SES4	G(MG)	D(DPE)
SES7	G(MJ)	AS
SES19	Non diagnostique	D
SES20	T(GM)	CYL(CYLS)
SES22	T(PM)	CYL(CYLB)

**Tableau 16** *Figurines tripartites avec leurs parties hautes et moyennes conservées*

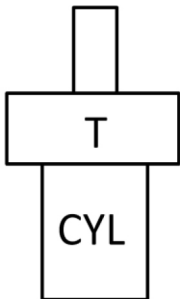
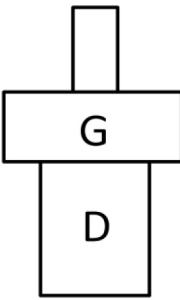
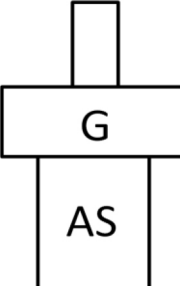
En résumé, nous distinguons un certain nombre des normes constituant éventuellement des types morphologiques concrets. Aucun rapport direct entre la forme de la tête et la forme des parties moyenne et basse n'a pu être constaté, en partie à cause de la grande fragmentarité du matériel. Or, pour ce qui concerne les deux parties inférieures des tendances plus claires se profilent. Nous pouvons, ainsi, compter 8 exemplaires présentant la combinaison T/CYL sous ses diverses variantes (Tableau 17). Il s'agit de figurines à grands ou petits moignons et à partie basse cylindrique, forme bien récurrente dans la petite plastique thessalienne<sup>110</sup>.

<sup>110</sup> Cf. à titre indicatif MA.KP.421 de Sofades, MA.KP.12 de Magoula Ambelia, MA.XO.29 de Magoula Tourkogefyra et MA.90/46 de provenance inconnue (Gallis & Orphanidis 1996 : 392-395).



Moins fréquente (3 exemplaires) est la combinaison G/D où un personnage à jambes rigides est représenté effectuant une geste explicite. Cette configuration de la partie moyenne (G) caractérise également le troisième type morphologique que nous avons pu distinguer. Il s'agit de la combinaison G/AS représentant un personnage assis réalisant un geste explicitement indiqué avec ses mains. Bien que l'occurrence de ces deux types soit plutôt rare dans notre matériel, ils sont très fréquents dans la production idoloplastique de la région<sup>111</sup>.

Ces quatre types mentionnés sont accompagnés d'une grande liste d'autres formes produites par les fabricants des figurines néolithiques. Des pièces comme la PRO25 (Pl.7.2) avec la combinaison T/D(DJE), la PRO51 (Pl.11.3) avec la combinaison T/S, la MP7 avec la combinaison G(MV)/CH(MP7) ou bien la MAK9 (Pl.44.3) avec la combinaison T/TRE (*cf. supra*), représentent, éventuellement, une petite fraction de celles-ci. Décrire avec précision les limites de chacune, tout en approfondissant sur leur propre variabilité, constitue une condition essentielle pour étudier le phénomène de la petite plastique dans toute son ampleur.

	<b>N°</b>	<b>Partie Haute</b>	<b>Partie Moyenne</b>	<b>Partie Basse</b>
	DIM4	Non conservée	PM	CYLB
	DIM8	TA	GM	CYLS
	DIM9	TS	GM	CYLS
	DIM11	Non conservée	GM	CYLB
	SES20	Non conservée	GM	CYLS
	SES22	Non conservée	PM	CYLB
	PAL5	TS	PM	CYLS
	PRO50	Non conservée	GM	CYLS
		<b>N°</b>	<b>Partie Haute</b>	<b>Partie Moyenne</b>
PRO28		Non conservée	G(MV)	D
SES1		Non conservée	G(MP)	D(DPE)
SES4		Non conservée	G(MG)	D(DPE)
	<b>N°</b>	<b>Partie Haute</b>	<b>Partie Moyenne</b>	<b>Partie Basse</b>
	MP4	TB	G	AS(ASD)
	SES7	Non conservée	G(MJ)	AS

**Tableau 17** Les types morphologiques des figurines tripartites et de leurs variantes

<sup>111</sup> Pour quelques exemples indicatifs de la combinaison G/AS *cf.* MA. IIPO 298 de Prodromos (Gallis & Orphanidis 1996 : 234), MA.ΘE.626 de Sitochoro et le MA.TA.32 de Soufli Magoula (Gallis & Orphanidis 1996 : 238-239).



### 3.4 *Acrolithes*

Parmi les 10 troncs argileux des figurines acrolithes que nous avons étudiées, l'écrasante majorité présente une compartimentation binaire (8 exemplaires; Tableau 18). La pièce PAL1 (Pl.36.1) à tronc monopartite de forme cylindrique simple, est la seule exception. Sinon, malgré les proportions, les dimensions et une mise en œuvre souvent variée, une homogénéité morphologique assez importante apparaît. La partie moyenne de tous les troncs acrolithes binaires est en forme en T telle qu'on l'a vu à propos des figurines tripartites (*cf. supra*). Sauf que dans ce cas, à côté de deux variantes des petits et des grands moignons, nous remarquons une troisième, celle des moignons inclinés vers le bas (MVB), attestée 3 fois. De même, les figurines PRO128, SES21 et DIM10 (Pl.25.4, 59.4 & 62.1) présentent une partie moyenne à petits moignons (PM), alors que le type des grands moignons (GM) n'est observé qu'une seule fois (MAK31; Pl.47.1). Concernant la partie basse- non conservée pour 4 exemplaires- la forme cylindrique simple (CYLS) est observée sur 4 pièces, alors que la pièce DIM3 (Pl.60.3) présente une base cylindrique légèrement élargie (CYLB).

Nº	Partie moyenne	Partie basse
PRO128	T(PM)	CYL(CYLS)
PAL2	Non conservée	CYL(CYLS)
MAK31	T(GM)	Non conservée
RACH6	T(MB)	Non conservée
SES17	T(MB)	Non conservée
SES21	T(PM)	Non conservée
DIM3	T(MB)	CYL(CYLB)
DIM5*	T(PM)	CYL(CYLS)
DIM10	T(PM)	CYL(CYLS)

\* Tronc fait à la fois en pierre et en argile (*cf. supra*)

**Tableau 18** Modes de représentations des figurines acrolithes à tronc bipartite

### 3.5 *Têtes isolées*

Les modes de représentation des 17 têtes découvertes isolées, sans possibilité de reconstitution de la forme initiale de la figurine –ni, par conséquent, de sa compartimentation morphologique- présentent des configurations analogues à celles des figurines bipartites et tripartites. À l'instar de ces dernières, les têtes à visage appliqué sur un tronc cylindrique (TVM) sont les plus nombreuses (7 pièces ; Tableau 19). Le fait, d'ailleurs, que ce mode de représentation de la tête soit attesté uniquement sur des figurines tripartites, est en faveur d'une appartenance de ces têtes à cette catégorie.

Deux exemplaires présentent une chevelure incisée (MP8 et KAL7), alors que la DIM13

(Pl.62.4) porte une décoration à la fois plastique, perforée et peinte, *évoquant* une coiffure ou bien une certaine ornementation de la tête, probablement un diadème. Les têtes en forme de tronc cylindrique simple (TS) comptent 3 exemplaires, dont la SES23 (Pl.59.6) présente une chevelure cannelée et un décor linéaire peint. Suivent 2 pièces en forme de « tête-à-bec » (TB), ainsi qu'une tête triangulaire aplatie (TA) présentant, vers le sommet, deux perforations. La tête MAK44 (Pl.49.3) de Makrychori semble constituer une autre variante de TA où la forme n'est pas triangulaire mais arrondie (TAA), alors que la RACH23 (Pl.54.3) est analogue à cette dernière à la seule différence que deux excroissances évoquant des cornes ou des oreilles couronnent la tête (TAC). Sinon, la pièce SES13 (Pl.58.2) présente une forme inédite dans notre échantillonnage, mais attestée ailleurs en Thessalie<sup>112</sup>. Elle est caractérisée par deux grandes orbites concaves formées par un pincement latéral au sommet d'un long tronc cylindrique (TO). Enfin, l'état de conservation extrêmement fragmentaire de la pièce MP23 (Pl.33.3) de Megalo Pazaraki ne nous permet pas à saisir sa vraie forme. Cependant, ce petit fragment du visage appartenait, sans doute, à une figurine de taille considérable.

La majorité des têtes isolées présentent au moins un trait de visage. Seuls 3 exemplaires n'ont aucune indication de visage. Concernant les yeux, 4 pièces n'en possèdent pas et 4 autres présentent des yeux en forme *coffee-bean* (CB). Pour deux des têtes (KAL1 et KAL7) les yeux sont indiqués par une incision horizontale (IN) tandis que pour la MAK13 (Pl.45.1) ils sont représentés par deux incisions horizontales parallèles (DIN). Cette dernière façon de représenter les yeux bien que rare dans notre matériel, est répandue tant dans la petite plastique de la Thessalie que dans celle des Balkans<sup>113</sup>. La pièce PRO35 (Pl.8.8) présente, enfin, des yeux indiqués par un simple trou. La grande majorité des figurines sont pourvues d'un nez (9 pièces), tandis que la bouche n'est que rarement indiquée (4 pièces). Cette dernière est notée par un trou sur la pièce PRO35, alors que 4 trous verticalement disposés semblent indiquer la bouche de MAK13. Nous remarquons encore deux modes d'indication de la bouche, par incision horizontale ou bien plastiquement, modes attestés respectivement par un seul exemplaire. L'état de conservation des pièces RACH11 et RACH22 (Pl.52.4 & 54.2) de Rachmani ne nous permet pas de reconstituer

---

<sup>112</sup> Cf. à titre indicatif les pièces MA.KP.329 de Rachmani, MA.KP. 40 de Sofades (Gallis & Orphanidis 1996 : 156), MA.TA.178 d'Ilias (Gallis & Orphanidis 1996 : 157) et la MA.KP.252 de Sofades (Gallis & Orphanidis 1996 : 158).

<sup>113</sup> Cf. MA.TA.179 de provenance inconnue, MA.ΘE.69 de Magoula Varko (Gallis et Orphanidis 1996 : 157), une pièce de dimensions importantes trouvée à Karabaïram (Tsountas 1908 :299, fig.224) ainsi que des exemplaires de Vinkovci (Hansen 2007 : Tafel 110,3 et 4, de Sofia-Slatina (Hansen 2007 : Tafel 165,1) et de Kočerino (Hansen 2007 : Tafel 167,1).

la configuration du visage.

Plus précisément, parmi les 7 têtes en forme TVM aucune standardisation concernant la combinaison des traits du visage, n'apparaît. Seule constante, les yeux, à une seule exception près, sont toujours indiqués. Les 2 parmi les 3 têtes TS présentent des yeux en forme de *coffee-bean* (CB) et un nez, tandis que la bouche est chaque fois notée différemment. La troisième (MAK13) aux yeux rendus par une double incision (DIN) et les 4 trous verticalement disposés au niveau de la bouche évoque la configuration de visage des pièces analogues (*cf.* note 64). Finalement, pour les têtes TB seul le nez, qui fait partie de la norme initiale, est représenté.

N°	Forme	Visage		
		Yeux	Nez	Bouche
PRO35	TVM	T	oui	T
MP8	TVM	CB	oui	Non indiquée
MP22	TS	CB	oui	PL
MP23	Non diagnostique	CB	Non conservé	Non conservée
KAL1	TVM	IN	non	Non indiquée
KAL7	TVM	IN	oui	INH
PAL25	TA	Non indiqués	non	Non indiquée
PAL32	TB	Non indiqués	oui	Non indiquée
MAK13	TS	DIN	non	T
MAK44	TA(TAA)	Non indiqués	non	Non indiquée
MAK61	TB	Non indiqués	oui	Non indiquée
RACH11	TVM	Non diagnostique	Non diagnostique	Non diagnostique
RACH22	TVM	Non diagnostique	Non diagnostique	Non diagnostique
RACH23	TA(TAC)	Non indiqués	non	Non indiquée
SES13	TO	Non indiqués	oui	Non indiquée
SES23	TS	CB	oui	Non indiquée
DIM13	TVM	Non indiqués	oui	Non indiquée

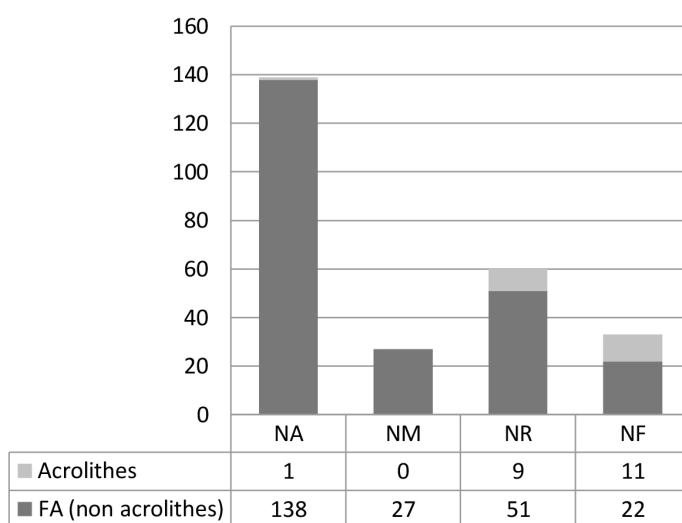
Tableau 19 Modes de représentation des têtes isolées

#### 4. Les formes dans le temps

Au niveau des formes générales la prédominance des figurines anthropomorphes est manifeste pendant toutes les phases du Néolithique (Graphique 7). L'Homme est effectivement le thème préféré des idolooplastes néolithiques. Les formes humaines représentent, toujours, plus que 85% de la production, alors que pendant le NA elles constituent l'intégralité de celle-ci. Dans ce cadre, les figurines acrolithes, inconnues au NA et NM, apparaissent « brusquement » lors des dernières phases de la période, représentant même presque le 35% des pièces anthropomorphes pendant le NF. Cependant, la présence de la figurine PRO128 dans des couches du NA, nous invite à penser qu'éventuellement les pièces acrolithes n'étaient pas complètement absentes

lors des premières phases du Néolithique (Graphique 7).

Les figurines zoomorphes, de leur côté, représentent constamment une part beaucoup plus restreinte de cette même production (Graphique 8). Toutefois, l'absence des figurines animales dans le matériel daté des périodes du NA et NM est plutôt due à la représentativité de l'échantillon, puisque des pièces zoomorphes sont répandues en Thessalie pendant toutes les phases du Néolithique (Toufexis 2003). Finalement, les figurines représentant des meubles ou bien d'autres objets meubles ou immeubles correspondent, pendant toutes les périodes, à un part infime du matériel (Graphique 8).

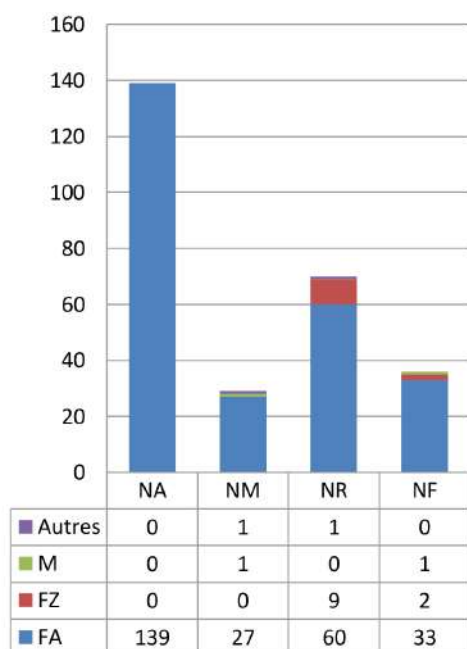


**Graphique 7** Répartition chronologique des figurines acrolithes

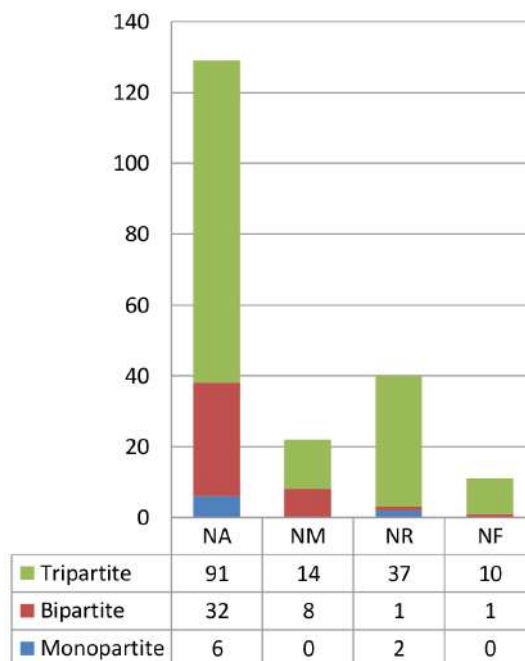
En ce qui concerne la compartimentation des figurines, nous observons une image assez stable pendant les différentes périodes. Les figurines tripartites sont toujours largement majoritaires, représentant plus que le 60% de la production totale (Graphique 9). Les figurines bipartites les suivent, occupant toujours la deuxième catégorie la mieux représentée dans le corpus. Nous observons, cependant, que ces figurines se raréfient progressivement vers la fin du néolithique (Graphique 9). Finalement, les pièces monopartites, extrêmement rares, correspondent à un taux très restreint des figurines fabriquées pendant la NA et NR. À l'instar des figurines zoomorphes, leur absence totale au NM et NF pourrait refléter la rareté générale de cette catégorie, compte tenu du nombre restreint des pièces qui nous sont parvenues, datées de ces deux périodes (Graphique 9).

Or, c'est justement cette rareté des figurines monopartites couplée avec leur variabilité morphologique qui nous empêche de mieux suivre l'évolution chronologique des formes du corps ainsi que celle des traits de visage (*cf. supra* ; Graphique 9 & Tableau 21). Il en est de même pour les figurines bipartites dont les exemplaires préservant leurs parties supérieures sont

extrêmement rares (Tableau 20 & Tableau 22). Quant aux parties basses, la présence très fréquente de la forme ovale (OV) pendant le NA constitue la seule dissonance d'une répartition plutôt homogène (Tableau 20). Cependant, la quasi-absence de cette forme (et de la forme GLO plus généralement) pour les périodes suivantes peut, éventuellement, être due à la faible représentativité des figurines bipartites pendant ces périodes.



**Graphique 8** Répartition chronologique des formes



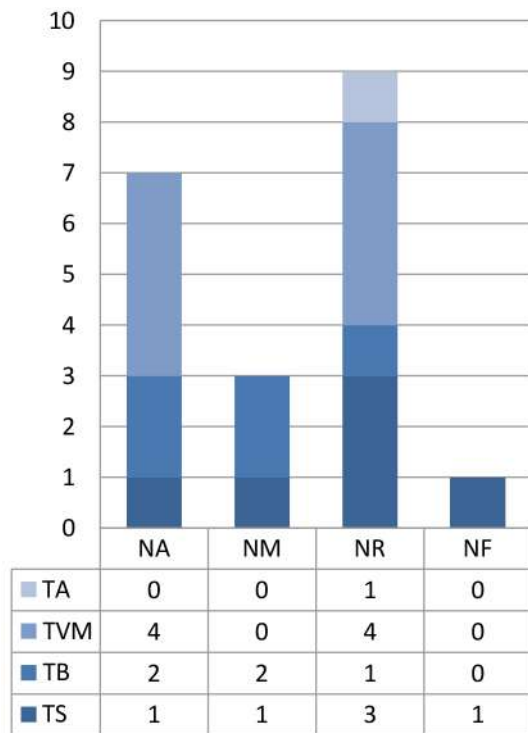
**Graphique 9** Répartition chronologique des catégories de compartimentation

En revanche, l'évolution des formes des pièces tripartites peut être mieux suivie. Comme pour les figurines bipartites, nous rencontrons ici un manque de données considérable concernant les parties hautes des pièces examinées (Graphique 10). En effet, rares sont les figurines tripartites conservant leur tête (18 exemplaires). Nous remarquons la multiplication progressive des têtes à tronc simple (TS), catégorie minoritaire pendant le NA et la NM. En revanche, pendant le NR, les têtes TS –la seule forme omniprésente pendant toutes les phases du Néolithique- deviennent plus nombreuses. Toutefois, l'échantillon est trop petit pour pouvoir évaluer la validité de cette tendance.

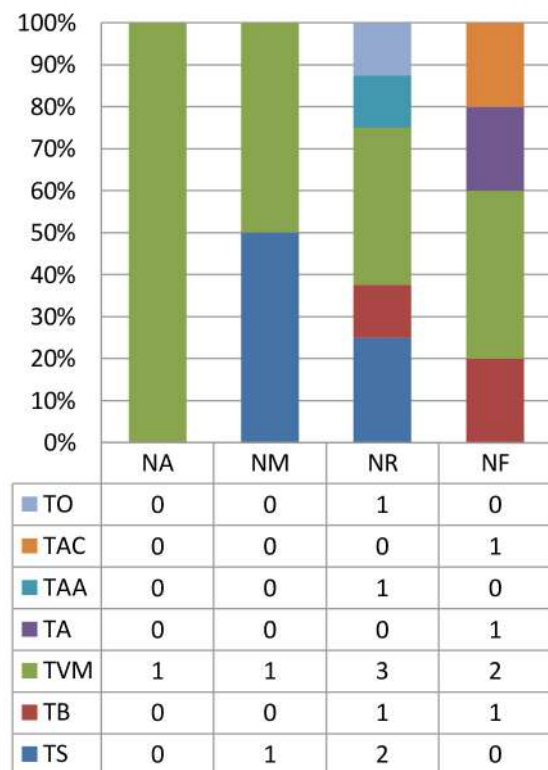
	GLO				TRE	JDE	REC	TET	SC	ABS	PBC	TOTAL
	OV	P	SA	S								
NA	20	3	2	1	-	3	1	1	-	-	-	31
NM	-	-	1	1	3	-	1	1	1	-	-	8
NR	1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1	2
NF	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1	-	1
<b>TOTAL</b>	<b>21</b>	<b>3</b>	<b>3</b>	<b>2</b>	<b>3</b>	<b>3</b>	<b>2</b>	<b>2</b>	<b>1</b>	<b>1</b>	<b>1</b>	<b>42</b>
		<b>29</b>										

**Tableau 20** Répartition chronologique des représentations des parties basses des figurines bipartites

À ce propos, les têtes isolées ne s'avèrent pas non plus très éclairantes. Même si on « ignore » provisoirement le fait que leur compartimentation nous soit inconnue, et que la taille d'échantillon est également petite, l'évolution de leurs formes présente une image assez différente ; on dirait même inverse (Graphique 11 & Tableau 24). Nous observons, tout d'abord que pendant le NR et le NF la variabilité morphologique est plus grande et des formes nouvelles, jusqu'alors inconnues, apparaissent (TAA, TAC et TO). Sinon les têtes TS semblent absentes des phases NA et NF, alors que les têtes TVM représentent, pendant chaque phase, une part importante de la production (Graphique 11). Cela nous invite, éventuellement, à reconsidérer l'absence des formes TA, TVM et TB du NF pour les parties hautes des figurines tripartites. Cependant, des données supplémentaires sont requises pour pouvoir clarifier l'image.



**Graphique 10** Répartition chronologique des représentations des parties hautes des figurines tripartites



**Graphique 11** Répartition chronologique des représentations des têtes isolées

À l'instar des pièces bipartites, cette rareté des parties hautes rend l'observation de l'évolution des traits de visage extrêmement problématique. Cependant, ce qui semble se dégager comme tendance générale est une représentation de plus en plus rare des traits de visage des figurines anthropomorphes plus globalement. Les figurines aux yeux indiqués sont largement majoritaires (80%) lors du NA et bien que progressivement elles se raréfient, elles demeurent majoritaires (53-55%) pendant le NM et NR. C'est à la toute dernière phase de cette période (NF)

que la représentation des yeux disparaît presque totalement (Tableau 23)<sup>114</sup>. Une même image se dégage pour ce qui concerne le nez à la seule différence que si la représentation du nez se raréfie dans le temps elle n'est jamais absente (Tableau 23). En revanche, la bouche est, pendant toute la période, rarement représentée et tout comme les yeux, elle n'est pas attestée lors du NF (Tableau 23).

	Yeux		Nez		Bouche	
	IN	oui	non	INV	T	NI
<b>NA</b>	5	2	3	2	2	1
<b>NM</b>	-	-	-	-	-	-
<b>NR</b>	1	-	1	-	-	1
<b>NF</b>	-	-	-	-	-	-
<b>Total</b>	<b>6</b>	<b>2</b>	<b>4</b>	<b>2</b>	<b>2</b>	<b>2</b>

**Tableau 21** Répartition chronologique des traits des visages des figurines monopartites

	Yeux			Nez		Bouche		
	IN	CB	NI	oui	non	INV	T	NI
<b>NA</b>	2	-	1	-	3	1	1	1
<b>NM</b>	-	1	2	2	1	-	-	3
<b>NR</b>	-	-	-	-	-	-	-	-
<b>NF</b>	-	-	-	-	-	-	-	-
<b>Total</b>	<b>2</b>	<b>1</b>	<b>3</b>	<b>2</b>	<b>4</b>	<b>1</b>	<b>1</b>	<b>4</b>

**Tableau 22** Répartition chronologique des traits des visages des figurines bipartites

	Yeux			Nez		Bouche		
	IN	CB	NI	oui	non	INH	PL	NI
<b>NA</b>	3	2	1	5	1	1	0	5
<b>NM</b>	0	1	2	2	0	0	0	2
<b>NR</b>	1	3	3	4	3	1	3	3
<b>NF</b>	0	0	1	0	1	0	0	1
<b>Total</b>	<b>4</b>	<b>6</b>	<b>7</b>	<b>11</b>	<b>5</b>	<b>2</b>	<b>3</b>	<b>11</b>

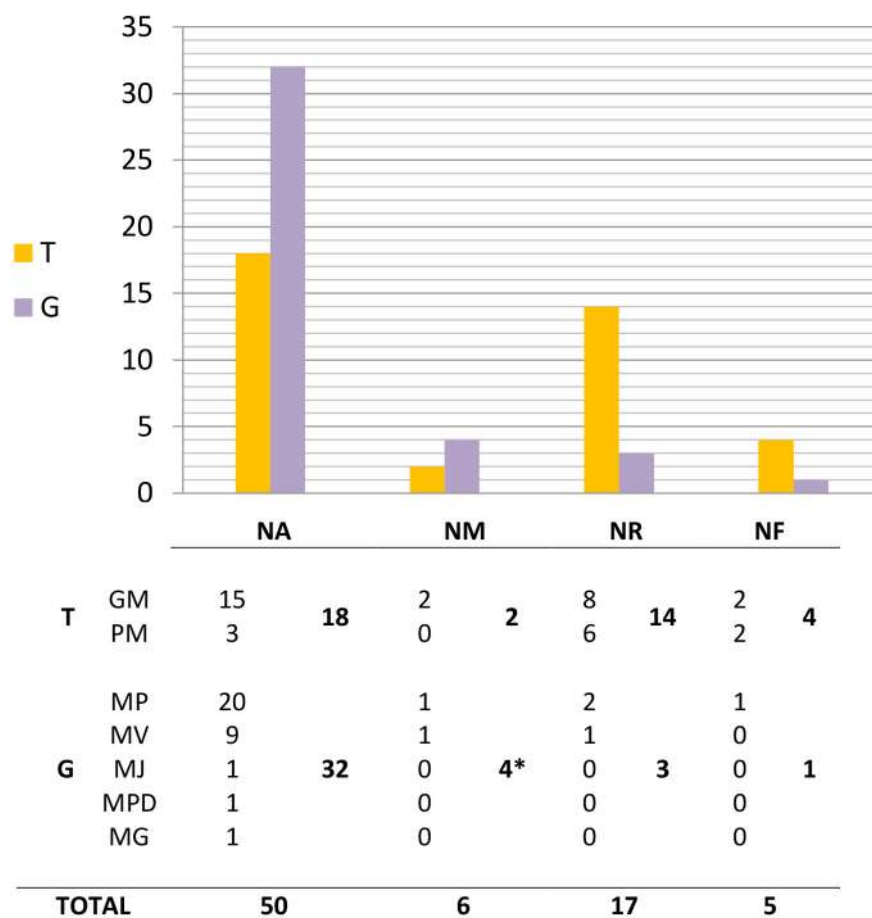
**Tableau 23** Répartition chronologique des traits des visages des figurines tripartites

	Yeux					Nez		Bouche			
	IN	CB	T	DIN	NI	oui	non	INH	PL	T	NI
<b>NA</b>	0	0	1	0	0	1	0	0	0	1	0
<b>NM</b>	0	3	0	0	0	2	0	0	1	0	1
<b>NR</b>	2	1	0	1	4	5	3	1	0	1	6
<b>NF</b>	0	0	0	0	3	1	2	0	0	0	3
<b>Total</b>	<b>2</b>	<b>4</b>	<b>1</b>	<b>1</b>	<b>7</b>	<b>9</b>	<b>5</b>	<b>1</b>	<b>1</b>	<b>2</b>	<b>10</b>

**Tableau 24** Répartition chronologique des traits des visages des têtes isolées

<sup>114</sup> Un nombre très restreint des figurines de Pefkasia montre, toutefois, que l'indication des yeux n'était pas totalement inconnue pendant cette période (Weisshaar 1989 : 49-53 et Taf. 66.1, 66.3).

Or, concernant les parties moyennes préservées des figurines tripartites, nous sommes en mesure d'observer avec plus de certitude, une tendance analogue à celle des leurs têtes (*cf. supra*). Il y a là aussi une inversion du taux de représentativité de deux grandes catégories morphologiques, à savoir les parties moyennes en forme de T (T) et les parties moyennes représentant un geste explicite (G). Ainsi, nous remarquons que pendant le NA le type T avec ses deux variantes (GM et PM) représente 1/3 des figurines tripartites, soit 36%. De son côté, le type G avec ses 5 variantes est la forme prédominante, atteignant le 64% des exemplaires (Graphique 12). Notons, de plus, que la variante MP est, de loin, la forme la mieux représentée. Cette répartition se perpétue jusqu'au NM bien que le nombre restreint des trouvailles datés de cette période nous oblige à avoir quelques réserves. Quant au NR, les torsos en forme de T deviennent majoritaires, tandis que les figurines représentant un geste explicite (G) sont moins nombreuses (Graphique 12). Les données du NF suggèrent que cette même tendance progresse jusqu'à la fin de la période néolithique, bien que –comme pour le NM- la taille réduite de l'échantillon, nous invite à considérer ces informations avec prudence.



**Graphique 12** Répartition chronologique des représentations des parties moyennes des figurines tripartites



L'évolution des formes des parties inférieures témoigne -elle aussi- d'un changement profond des normes morphologiques durant la deuxième moitié du Néolithique. Plus précisément, pendant le NA les figurines représentées assises et debout sont manifestement prédominantes, tandis que les autres formes ne sont que très rarement attestées. Les figurines assises à jambes allongés vers l'avant (AJD) appartiennent à la variante la plus fréquemment répandue parmi les pièces assises, alors que la figurine debout aux pieds écartés (DPE) est la forme la mieux représentée parmi les pièces debout (Graphique 13). Une même image se dégage pour le NM, à l'exception de la disparition absolue des figurines debout, due, éventuellement, à la taille réduite de l'échantillon de cette période. Sinon, les représentations assises continuent à être majoritaires, bien que les autres catégories morphologiques semblent légèrement augmenter (Graphique 13). Le tableau se modifie au NR où les figurines assises sont complètement absentes. En revanche, les figurines debout réapparaissent et correspondent, en plus, à une grande partie de la production, alors que les deux variantes de figurines à partie basse cylindrique sont, désormais, beaucoup plus nombreuses. Concernant les autres formes, plus rares, cette même tendance de diminution apparaît. Quoique quantitativement très restreint, l'échantillon des figurines du NF suggère que les tendances morphologiques du NR se maintiennent jusqu'à la fin du Néolithique (Graphique 13).

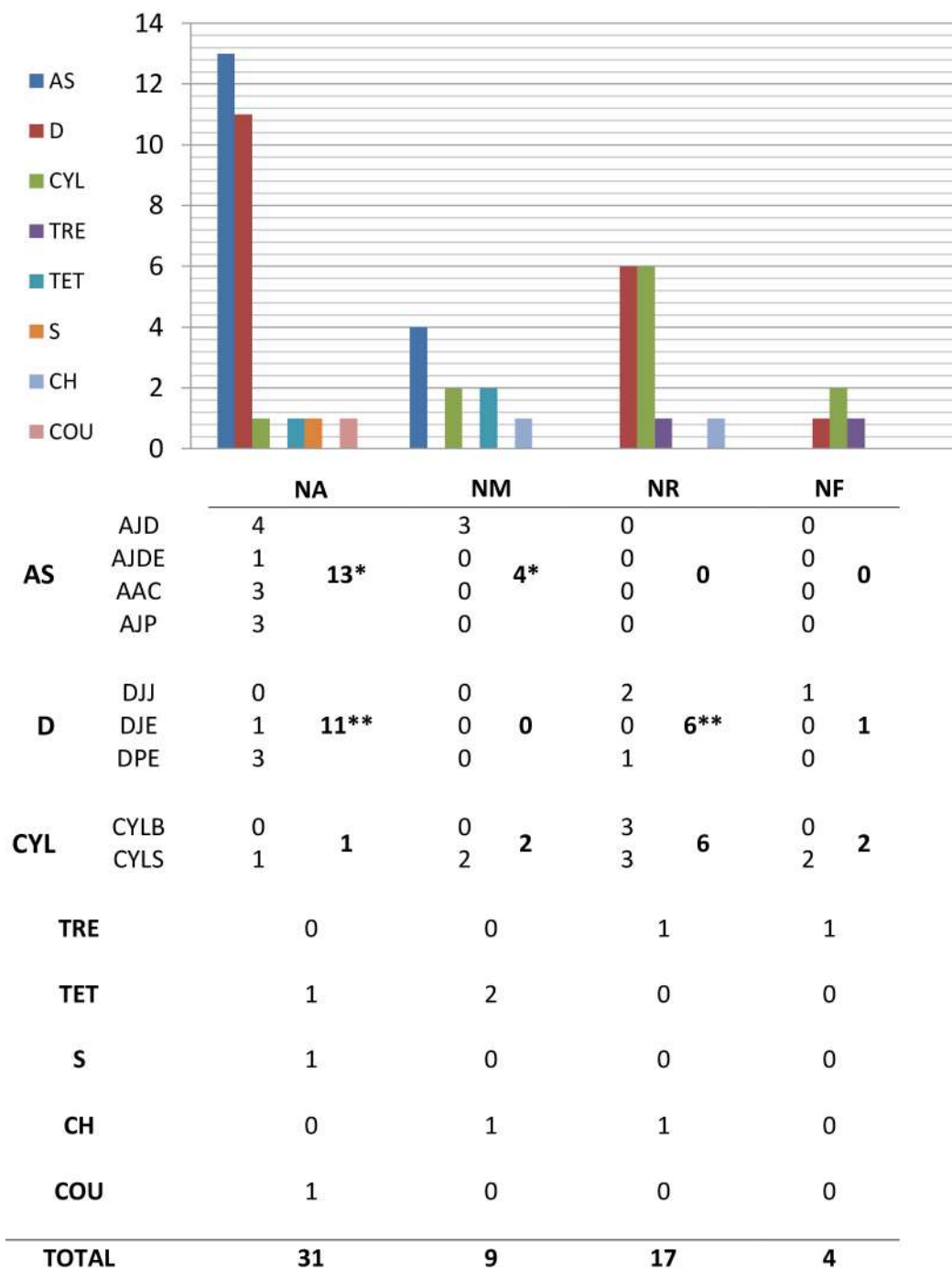
En résumé, ce qui caractérise l'évolution des formes des figurines anthropomorphes tripartites est un changement à partir du NR. Les têtes en forme TS, les torsos en forme T et les parties basses cylindriques sont mieux représentées aux dernières phases du Néolithique (NR et NF) qu'auparavant. Parallèlement, les parties moyennes représentant un geste explicite (G), tandis que les figurines assises (AS) se raréfient.

Mais comment expliquer ce choix, ce changement des normes ? Serait-t-il, peut-être, le témoin d'une *régression* de la production idolo-plastique comme le soutient Ch. Tsountas, (Tsountas 1908 : 287)? Ou de même, il fallait plutôt y voir une *simplification* ou une dégénération *des formes* à mesure qu'on avance vers la fin du Néolithique (Wace & Thomson 1912, Mylonas 1928 : 37-40, Hansen 1933 : 44, Orphanidis 1998 : 254-262, Gallis 1992b : 75) ? Devrait-on, de l'autre côté, dénier toute évolution morphologique et maintenir, suivant, en occurrence, G. Hourmouziadis que tous les types de la petite plastique thessalienne ont émergé au même moment, durant le NA, et ont coexisté tout au long du Néolithique (Hourmouziadis 1973 : 156- 167 et

Notre analyse a montré une évolution de la petite plastique thessalienne, une modification claire des préférences. Des figurines à torse en forme de T et à partie inférieure en forme cylindrique (CYL) -donc, éventuellement, plus simples- deviennent, en effet, majoritaires à la fin du Néolithique. Devrons-nous, pour autant, interpréter cette évolution comme régression ou simplification des formes existantes ? La remarque de G. Hourmouziadis s'avère, dans ce cadre, extrêmement, utile. Car, bien qu'on ne puisse pas être certain de l'omniprésence et la coexistence de tous les types morphologiques des figurines (l'absence des figurines acrolithes aux premières phases du Néolithique ou bien celle des figurines tripartites assises à partir du NM p.ex. suggère, éventuellement, le contraire), nous observons que les types les mieux représentés (GM, PM, MP, D, CYL) sont, en effet, présents tout au long du Néolithique. Ainsi, les figurines debout ne se transforment pas -en se simplifiant- en figurines cylindriques et les figurines à partie moyenne en forme de T ne sont pas des formes dérivées des figurines représentant des gestes explicites.

---

<sup>115</sup> Pour une vision légèrement différente envisageant une phase immature et préparatoire de la petite plastique thessalienne cf. Perlès 2001 : 257-258.



\* Les figurines assises non-appartenant à une sous-catégorie spécifique sont également incluses.

\*\* Les figurines debout non-appartenant à une sous-catégorie spécifique sont également incluses.

**Graphique 13** Répartition chronologique des représentations des parties basses des figurines tripartites

## Chapitre 2 : La fabrication

### I. Matière première

#### 1. Les figurines en argile

Bien que la recherche ait très rarement porté sur la question des matières premières utilisées pour la fabrication des figurines néolithiques, elle a souvent mis en exergue que le matériau le plus fréquemment utilisé pour la fabrication des représentations miniaturisées pendant le néolithique en Thessalie comme en Méditerranée Orientale, était l'argile (Tsountas 1908 : 283, Ucko 1969 : 379 et 398, Hourmouziadis 1973 : 22-27, Le Brun 1975 : 116, Talalay 1983 : 83-85, Skafida 1992 : 168-171, Marangou 1992 : 138- 139, 1996 : 146, 2013 : 3, Gallis & Orphanidis 1996 : 57-58, Hansen 2007 : 112). L'argile -abondante dans la nature- constituait un des matériaux le plus largement employé, dans une multitude d'activités domestiques comme la construction des habitats, la fabrication de pots, de pesons de fusaïoles. Ainsi, les figurines en argile font partie intégrante de la grande famille de la production céramique thessalienne. On se réfère ici, à l'écrasante majorité de notre corpus (309 pièces) correspondant au 92%. Du reste, 8 figurines ont été fabriquées en pierre alors qu'un ensemble de 21 pièces l'a été par combinaison des matériaux. Notons, cependant, que ces pourcentages sont biaisés par le fait que des figurines en matériaux périssables (bois, fibres, feuilles etc..) ont pu exister (*cf. infra*).

Concernant les pièces en argile, les remarques sur les pâtes utilisées sont peu nombreuses. La division « classique » entre « *argile pure* » et « *argile impure* » (Hourmouziadis 1973 : 25-27, Skafida 1992 :169-171, Marangou 1992 : 139) -en manque absolue d'analyses chimiques et pétrographiques concrètes- est une première classification, qui permet d'aborder le problème de la production des figurines et en occurrence l'étape de choix, d'approvisionnement et de préparation de la matière première (*cf. aussi infra*). Les recherches géologiques et pétrographiques menées sur la poterie thessalienne sont également rares<sup>116</sup>. Cependant, elles nous offrent des éléments précieux afin d'appréhender les façons dont les fabricants sélectionnaient et traitaient l'argile durant le néolithique en Thessalie<sup>117</sup>.

---

<sup>116</sup> Les travaux des G. Schneider, H. Knoll, K. Gallis & J.-P. Demoule (1991a et b et 1994), d'A. Pentedeka (2008) et d'A. Dimoula (2014) sont, à ce jour, des références uniques et incontournables. Des analyses plus ponctuelles ont été, toutefois, sporadiquement réalisées, *cf. Overweel 1981, Wijnen et al. 1989, Maniatis & Perdikatsis 1983, Pentedeka & Kotsakis 2008.*

<sup>117</sup> Concernant l'approvisionnement et la sélection des matières premières, ainsi que les implications socioculturelles

Plus précisément, concernant les premières périodes du Néolithique (période dite *pré-* ou *a-céramique*<sup>118</sup> et NA) nous rencontrons une image déjà complexe, avec la mise en place des stratégies d'approvisionnement. Tout au long de cette époque et dans toute la plaine thessalienne, les potiers exploitaient une grande gamme de matières premières provenant des environs des agglomérations. L'étendue de la zone exploitée et par conséquent la distance qui séparait le village du gisement le plus éloigné, se différenciait d'un site à l'autre. Ainsi, la céramique de Théopétra témoigne d'une utilisation des sources très limitées (peut-être d'une seule) situées aux abords immédiats de la grotte (Dimoula 2014 : 279)<sup>119</sup>. Théopétra semble, pour autant, être l'exception. La céramique de Sesklo se caractérise par l'emploi d'un grand nombre d'argiles dont certaines peuvent provenir d'une distance de plus de 10 km du site (Dimoula 2014 : 280 et 295). Des argiles moins nombreuses mais clairement différentes ont été utilisées pour la production céramique d'Achilleion dont les potiers parcouraient souvent de 2 à 5 km pour se procurer l'argile qu'ils préféraient (Dimoula 2014 : 280 et 295, *cf.* aussi Björk 1995<sup>120</sup>). Une distance de plus de 15 km séparait le site d'Argissa des certaines sources d'argile riche en calcium constituant l'essentiel de la production du site, alors qu'une situation similaire a été attestée pour Otzaki Magoula (Dimoula 2014 : 280-281 et 295). Finalement, les argiles pour la céramique du Soufli et du Melissochori provenaient tant des sources proches du village que des gisements éloignés de 5 à 10 km (Dimoula 2014 : 281 et 295). Il faut toujours tenir compte que les potiers devraient transporter la terre argileuse à partir du gisement jusqu'à leur village, un court séjour dans des camps saisonniers à côté des gisements, voire la production de la céramique sur place sont des options qui peuvent être envisagées. D'ailleurs, nos connaissances sur les processus d'extraction, les méthodes et les outils utilisés sont extrêmement limitées pour ces périodes, au moins pour ce qui concerne le monde égéen<sup>121</sup>.

Il en va de même pour les phases néolithiques plus récentes pour lesquelles le tableau ne change que légèrement. L'étude de G. Schneider sur la transition du NM au NR (de la culture de

---

de ces processus *cf.* Shepard 1956 : 156-168, Nicklin 1979; Rye 1981 : 29-39, Arnold 1971, 1985 : 35-60, 2000, Bowser 2000, 2002, Gosselain 1994, Stark 1999, Stark *et al.* 2000, Neupert 2000, Gosselain & Livingstone-Smith 2005, Livingstone-Smith 2000 et 2007 : 31-84, Roux 2010 : 4-5.

<sup>118</sup> Pour la question des termes employés pour cette toute première période du Néolithique *cf.* Perlès 2001 : 64-66.

<sup>119</sup> Pour une discussion sur l'évolution des stratégies d'approvisionnement des argiles à Théopétra *cf.* Pentedeka & Dimoula 2009.

<sup>120</sup> Pour une autre analyse des argiles utilisées à Achilleion *cf.* aussi Björk 1995.

<sup>121</sup> En ce qui concerne par contre le Néolithique européen les données sont plus abondantes *cf.* à titre indicatif Pétrequin 1979 : 68, Garcia & Duda 1983, Binder 1986.

Sesklo<sup>122</sup> à celle de Dimini) a mis en évidence que tant la céramique dite « grossière » que les céramiques « fines », sont issues d'une production et d'une circulation locale et régionalement limitée (Schneider *et al.* 1991 : 47- 48, 1994). Quant à la première, qui présente des dégraissants grossiers et très grossiers en proportions très élevées (30-60%), nous pouvons d'emblée noter que bien que majoritaire tout au long du Néolithique (Demoule *et al.* 1988 : 48-49, Schneider *et al.* 1991 : 31-32), elle se différencie de la production de la petite plastique. En effet rares sont les figurines si grossières et elles deviennent un peu plus fréquentes vers la fin du Néolithique (*cf. infra*). Concernant les céramiques dites « fines » correspondant à la *céramique à décor frotté (xesti)*, la *céramique noire ou brune polie*, la *céramique peinte en gris-sur-gris* et à la *céramique peinte matte en brun-sur-brun (amavrochromi)*, les résultats de G. Schneider et de son équipe semblent s'accorder, pour la plupart, à ceux plus récents des travaux de A. Pentedeka. Laissant de côté la partie présumée comme importée de chaque catégorie, nous pouvons avancer quelques remarques. Ainsi, la céramique à décor frotté caractéristique du NM est majoritairement locale, produite parallèlement sur plusieurs sites (Pentedeka 2008 : 179-180 et 197, Schneider 1991a : 48). Or, chaque site semble avoir utilisé un nombre assez réduit de pâtes pour la production de cette catégorie céramique (3 au maximum). De même, la deuxième grande catégorie du NM, la *céramique rouge monochrome* présente est presque exclusivement locale (Pentedeka 2008 : 197-198, Pentedeka & Kotsakis 2008). L'image est plus complexe pour les trois catégories céramiques du NRI (noire lissée, gris-sur-gris et brun-sur-brun), sans, pour autant, changer dans son essence. Commençant par la *céramique noire polie*, bien que la plupart des exemplaires soit de facture locale, leur répartition n'est pas la même pour chaque site (Pentedeka 2008 : 182-183). Ainsi, les sites de Théopétra, Otzaki Magoula et Orgozinos ne semblent avoir utilisé qu'une seule pâte, alors que pour les autres sites examinés (Magoula Sykeon, Tsangli, Halki 1, Arapi, Hagia Sophia, Makrychori 1 et Platia Magoula Zarkou) les pâtes exploitées sont assez variables (de 3 à 6 selon le cas). La *céramique gris-sur-gris* ayant comme centre de production le site de Platia Magoula Zarkou, constitue un cas intéressant. Pour ce site, une seule pâte a été utilisée, compatible avec la géologie locale<sup>123</sup>, pour la mise en œuvre de cette production fortement centralisée. C'est cette image qui se dégage pour les autres sites où la présence de cette catégorie –bien que

---

<sup>122</sup> Pour une étude plus détaillée sur la provenance des argiles employées dans la production céramique de Sesklo lors du NM *cf.* Maniatis & Perdikatsis 1983 : 337- 345.

<sup>123</sup> Selon A. Pentedeka il s'agit de deux pâtes dont le seul point de différence est la technique de cuisson. Néanmoins, étant donné que les pâtes sont de composition identique, nous préférons ici les considérer ensemble.

manifestement plus rare- a été constatée (Schneider 1991a : 22-26, Pentedeka 2008 : 201-203). La *céramique à décor brun mat sur fond brun* présente une variabilité importante au regard des pâtes mises en œuvre sur chaque site qui peuvent atteindre –comme dans le site d’Arapi- les 9 groupes distincts (Pentedeka 2008 : 188-189). Finalement, nous entrevoyons des tendances indiquant des traditions distinctes, comme la *céramique gris-sur-gris* dont la pâte ne ressemble que très peu au reste de la production céramique du NRI (période de « *Tsangli-Larissa* ») (Schneider et al. 1991a : 24) ; ou bien la catégorie la plus représentative de la phase de Dimini classique, la *céramique peinte noir sur blanc* où nous observons une homogénéité impressionnante au niveau de l’argile, riche en calcium, choisie en l’occurrence par les potiers (Gallis 1992a : 205).

Plusieurs facteurs guident cette variabilité des argiles employées tout au long du Néolithique. La géologie locale du site, la végétation parfois défavorable, la perception collective ou/et individuelle des matières premières, les implications religieuses ou rituelles, ainsi qu’une vision globale de l’ensemble du processus de fabrication jouent un rôle plus ou moins important, selon les cas (Gosselain & Livingston-Smith 2005 : 34, Arnold 2000). Or, quelle que soit la destination de la production, exportation ou usage local, et quel que soit son statut, centralisé ou non, nous observons que les potiers exploitent des argiles provenant des abords des sites. L’exploitation des sources argileuses à la fois locales et variées s’accorde, toutefois, parfaitement avec le registre ethnographique relatif. Dans la plupart des cas, les sources d’argile –souvent différentes- qui sont utilisées, se situent à proximité des villages, moins de 10 km de ceux-ci (Arnold 1985 : 35-60). Cela vaut également pour la plupart des sites néolithiques en Grèce, puisque des recherches menées dans d’autres régions nous offrent des résultats analogues<sup>124</sup>. C. Nakamura et L. M. Meskell notent à propos des figurines de Çatalhöyük que l’argile pour leur fabrication provenait des abords du site, sans pour autant préciser la distance entre le site et le(s) gîte(s) d’argile (Nakamura & Meskell 2013 : 204). Toutefois, le rayon d’action et le nombre des sources varient, comme on l’a vu, selon l’époque et selon le site. La question de territorialité, de la conception, de la circulation et de l’organisation du territoire émerge, donc, dans ce contexte<sup>125</sup>. Est-ce que la zone d’exploitation locale d’un site se limite à ses abords immédiats ? Les sources éloignées jusqu’à 15 km sont-elles des indices d’une conception de la localité plus large ? Ou bien doivent-

---

<sup>124</sup> Cf. par exemple Jones 1986 : 369-402 (Servia, Vasilika, grotte de Kitsos, antre Corycien, Thorikos, Karystos, Franchthi et Lerne), Yiouni 1995 et 1996 (Makri), 2014 (Dikili Tash et Limenaria), Courtois 2004 : 1-12 (Dikili Tash).

<sup>125</sup> Pour cette question concernant la protohistoire égéenne cf. Treuil & Kourtesi-Philippakis 2011.



elles, plutôt, être considérées comme appartenant à des régions hors la zone locale, dont l'exploitation implique des stratégies différentes ? L'état actuel de la recherche n'offre pas suffisamment d'informations afin de répondre à ces questions.

Néanmoins, la question de la provenance des matières premières est fortement liée avec celle de leur traitement, leur éventuel épurement ou dégraissage (ou peut-être les deux à la fois) et la préparation de la pâte<sup>126</sup>. Celle-ci peut être très simple nécessitant juste l'ajout d'eau et le malaxage/fouillage ou bien beaucoup plus complexe incluant tout une série d'opérations plus ou moins longues (Rye 1981 : 16-20, Balfet *et al.* 1989: 47- 49, Orton *et al.* 1993 : 117, Santacreu 2014 : 60-76). Bien que le registre ethnographique suggère que le traitement de l'argile est une étape rarement négligée par les potiers (Gosselain et Livingston-Smith 2005 : 37, Santacreu 2014 : 67), la question est loin d'être résolue. Les analyses archéométriques montrent un traitement systématique des matières premières lors du Néolithique comme p.ex. le mélange d'argiles sur certains sites thessaliens<sup>127</sup>. Sans pouvoir distinguer en toute certitude les terres utilisées telles quelles, des pâtes ayant subi un traitement plus ou moins poussé (Tsirtsoni 1998 : 131- 132), nous sommes toutefois en mesure d'entreprendre un classement des pâtes observées selon le type et la proportion de dégraissants qu'elles contiennent. Notre but est d'examiner si les fabricants des figurines préféraient des pâtes particulières et appliquaient des recettes plus ou moins stables ou, au contraire, s'ils se livraient à des pratiques plus flexibles et même, éventuellement, aléatoires.

Ainsi, la totalité des pièces en argile qu'on a pu observer (318)<sup>128</sup>, ont été fabriquées à partir de terres additionnées d'autres éléments. L'hétérogénéité de ces dernières est une réalité incontestable. Des éléments minéraux sont omniprésents, alors que 21 pièces (7%) contiennent, en plus, des dégraissants végétaux (*cf. infra*)<sup>129</sup>. La présence des dégraissants, comme des fractions de coquillage ou de la chamotte, attestés dans la céramique d'une multitude de sites thes-

---

<sup>126</sup> D'ailleurs, des problèmes de localisation des sources d'approvisionnement sont récurrents (*cf.* Arnold *et al.* 1991).

<sup>127</sup> *Cf.* en particulier Magoula Arapi (Pentedeke 2008 : 130-131) et Sesklo (Schneider *et al.* 1991a : 36, Pentedeke 2008 : 149 et 178, Dimoula 2014 : 283). Des indices témoignant d'un traitement des matières premières (dégraissage, mélange d'argiles) proviennent aussi des sites de Knossos (Tomkins *et al.* 2004, Dimitriadis 2008), de Nea Nicomédia (Pyke et Yiouni 1996), de Franchthi (Jones 1986: 400-402, Vitelli 1993 : 6-7) et de Dikili Tash (Courtois 2004 : 10).

<sup>128</sup> La figurine DIM5 faite à la fois en argile et en pierre est, en l'occurrence, considérée séparément (*cf. infra*).

<sup>129</sup> Le terme « dégraissant » est employé ici peut-être de manière abusive vu qu'il évoque une adjonction volontaire à l'opposé du terme « inclusion » indiquant la présence naturelle d'éléments non-plastiques dans l'argile (*cf.* Balfet *et al.* 1989 : 49). Comme nous l'avons noté ci-dessus, le caractère délibéré ou accidentel de cette présence est très difficilement discernable macroscopiquement.



saliens, surtout lors du NA, n'a pas été constatée ici<sup>130</sup>. Selon nos observations macroscopiques, les figurines présentent de manière générale une proportion d'éléments non-plastiques de l'ordre de 5 à 20%. Plus précisément, nous distinguons 4 groupes de pâtes différentes (Tableau 25) sur la base de la quantité d'inclusions visibles sur les sections, à savoir les *pâtes fines*, *moyennes*, *moyennes-grossières* et *grossières*, chacune présentant des grains de calibres variables<sup>131</sup>. Nous distinguons, ainsi, quatre catégories d'homogénéité différentes : des pâtes très homogènes (THO) dont les grains de dégraissants oscillent entre 0,5 et 1,0 mm ; des pâtes homogènes (HO) de granulométrie entre 0,5 à 2,0 mm de diamètre ; des pâtes hétérogènes (HE) dont les grains des inclusions ont des dimensions comprises entre 0,5 et 3,0 mm; et, enfin, des pâtes très hétérogènes (THE) dont la taille du dégraissant peut être assez grossière allant de 0,5 à 4mm voire plus.

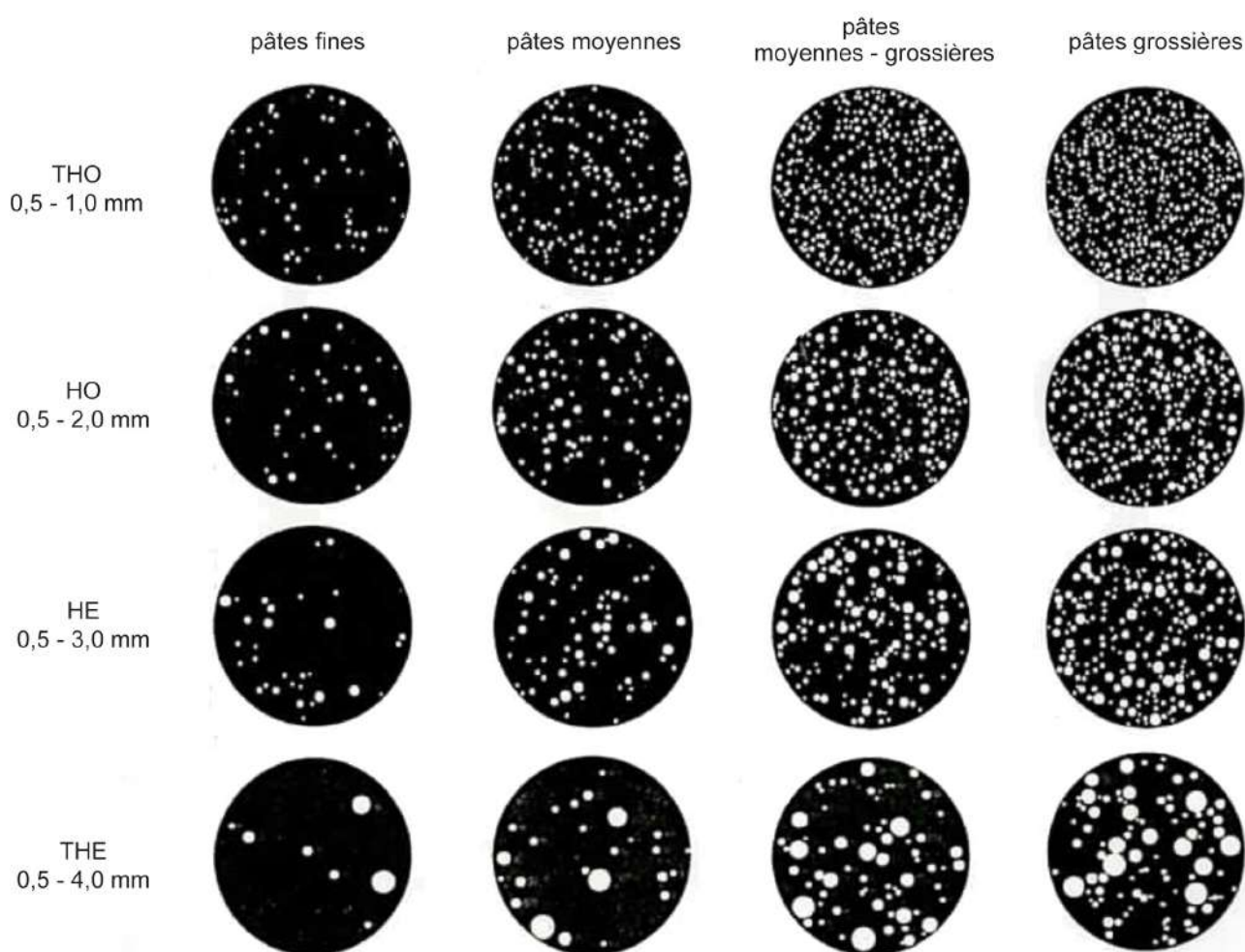
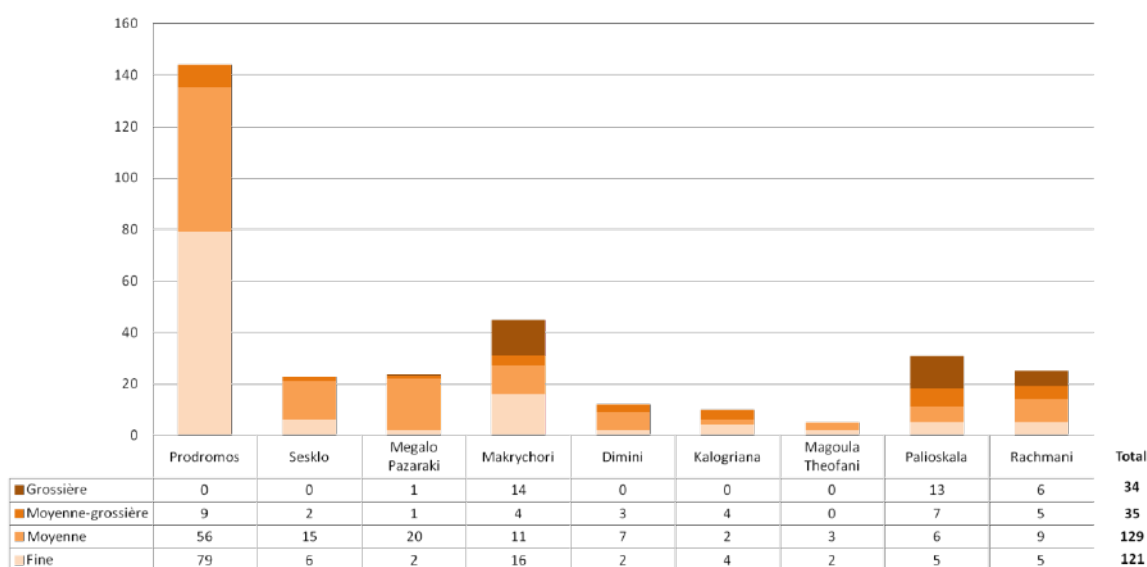


Tableau 25 Catégories des pâtes utilisées

<sup>130</sup> Pour les sites d'Argissa, Otzaki, Soufli Magoula et Melissochori 3 *cf.* Dimoula 2014, 283 et en général ; pour Magoula Sykeon *cf.* Pentedeka 2008 : 170-172 et 183, et pour la céramique du NAI de Sesklo *cf.* Wijnen 1982:22. Notons, de plus, que l'ajout de la céramique broyée dans les pâtes constitue une pratique courante en Grèce méridionale à la fin du NR et surtout pendant le NF (*cf.* Pentedeka 2008 : 171, note 118).

<sup>131</sup> Nous utilisons les tableaux comparatifs de C. J. Orton, P. Tyers et A. Vince (Orton *et al.* 1993:239, Fig. A6) pour la graduation granulométrique et ceux d'A. Middleton et I. Freestone (Middleton & Freestone 1991 : 217 et 221) pour la fréquence.

Pour la confection d'une grande partie des figurines de notre corpus, des *pâtes fines* présentant une proportion de dégraissants minéraux très faible ont été employées (Graphique 14). Les matrices argileuses de ces 121 pièces, soit 38% du matériel, sont dégraissées à moins de 5% par rapport à leur volume total. Présent dans tous les sites examinés à des taux assez différents, ce type de pâte est subdivisé, par la suite, en fonction de la taille des éléments non-plastiques qu'il contient. Prodromos présente la plus grande concentration de figurines en pâte fine avec 81 pièces ce qui correspond à 56% des figurines du site. La majorité écrasante de cet ensemble se caractérise par une grande homogénéité de la pâte (59 pièces) alors que 18 exemplaires ont des pâtes fines moins homogènes (HO). Juste 3 pièces (4%) sont d'une pâte plutôt hétérogène. Toutefois, à part Prodromos, les taux relatifs des sites restants sont clairement inférieurs (Graphique 14). Ainsi, à Sesklo on ne distingue que 6 exemplaires correspondant à ce type de pâte présentant tous, à une seule exception près (SES9), une très grande homogénéité. À Palioskala 6 figurines également sont fabriquées à partir des pâtes non dégraissées, bien qu'une variabilité de la granu-



**Graphique 14** *Les pâtes utilisées par site*

lométrie soit remarquée : 3 pièces à pâtes fines très homogènes, 2 homogènes et 1 hétérogène. Le site de Rachmani (5 pièces), présente une image assez similaire (Graphique 14). Les figurines de Dimini et de Megalo Pazaraki sont rarement fabriquées dans des pâtes fines (2 pièces sur chaque site, moins de 20 et de 10% respectivement), tandis que leur variabilité au niveau de la granulométrie du dégraissant est infime. Enfin, Makrychori (16 pièces), Magoula Theofani (2 pièces) et Kalogriana (4 pièces) présentent un taux de 35 à 40% des figurines avec ce type de pâte, bien que le traitement statistique des données des deux derniers sites soit limité par la faible représentati-

tivité de l'échantillon. Les grains de dégraissant entre 0,5 et 1 mm témoignent d'une homogénéité importante sur les 2/3 des figurines fines de Kalogriana et de Makrychori et sur la moitié des pièces provenant de Magoula Theofani (Graphique 14).

Avec 129 exemplaires, soit 40% de l'ensemble des pièces analysées, la catégorie de *pâtes moyennes* est, effectivement, la catégorie prédominante. Le taux des inclusions présentes dans ce type de pâte fluctue entre 5 et 10% du volume total alors que quatre faciès distincts par rapport à l'homogénéité de la granulométrie peuvent être repérés. Ainsi les pâtes moyennes très homogènes et homogènes correspondent à plus de 80% de l'échantillon, alors que 19 pièces (15%) sont réalisées à partir de pâtes moyennes plutôt hétérogènes. Enfin, une minorité de 5 pièces présente une granulométrie forte hétérogène (Graphique 14). C'est à Magoula Pazaraki où les figurines confectionnées en pâtes moyennes atteignent le taux le plus élevé (plus que 80%) dont l'écrasante majorité est homogène et très homogène (Graphique 14). Parmi les figurines de Sesklo et de Dimini qu'on a pu étudier, un taux de l'ordre de 60% appartient à cette catégorie qui est, ainsi, la catégorie prédominante dans ces sites. Magoula Theofani livre une image analogue, même si l'assemblage est, dans ce cas, trop restreint (3 pièces).

Concernant Sesklo et de Dimini, il y a une différence notable, concernant l'homogénéité de la granulométrie. Plus précisément, Sesklo présente une plus grande variabilité, des pâtes très homogènes, homogènes et hétérogènes étant également représentées. En revanche, les pâtes à Dimini ont une composition beaucoup moins diversifiée : À une exception près (DIM10) où on remarque une pâte très homogène, toutes les pièces appartiennent au type HO. À Prodromos les pâtes moyennes représentent la deuxième catégorie la plus importante avec 55 figurines (38%). Une granulométrie homogène et très homogène caractérise la grande majorité de pièces de cet échantillon (40 et 45% respectivement), tandis qu'un petit groupe de 8 exemplaires de granulométrie hétérogène est également présent. Rachmani, présente un taux de pâtes moyennes équivalent (36%), mais, pourtant, la différenciation granulométrique est particulièrement faible. Ainsi, seule une pièce (RACH16) présente une granulométrie très homogène, alors que les autres sont simplement homogènes. Les figurines de Makrychori, Palioskala et Kalogriana sont rarement faites à partir de pâtes moyennes (de 20% à 25% de la production) et leur granulométrie varie selon le site. À Makrychori, la totalité des pièces appartient au type HO. Seule la moitié des pièces de Palioskala appartiennent à ce type, alors que les autres sont de granulométrie plutôt hétérogène. Enfin, l'ensemble de Kalogriana semble divisé en deux, une moitié des figurines ayant une granulométrie très homogène, l'autre hétérogène, bien que comme pour Magoula Theofani,

l'échantillon soit peu représentatif.

À l'opposé des catégories des pâtes que nous avons présentées jusqu'ici, les *pâtes moyennes – grossières* semblent assez rarement employées par les fabricants des figurines. Les 35 pièces appartenant à cette catégorie -dégraissées de 10 à 20%- ne représentent que le 11% de l'ensemble du corpus, faisant d'elle la catégorie la moins répandue (Graphique 14). Des figurines moyennes-grossières ont été observées dans tous les sites sauf à Magoula Theofani, absence qui est cependant tributaire du nombre très limité de pièces étudiées. De même à Kalogriana, si la pâte moyenne-grossière prédomine avec un taux de 40%, l'échantillonnage reste trop restreint (4 pièces). À Dimini les figurines fabriquées en pâtes moyennes-grossières représentent 25% de l'ensemble, alors qu'à Palioskala et Rachmani le taux est analogue (20%). Toutefois, la variabilité au niveau de la granulométrie de la pâte, est fort différente. Pour Dimini, un seul faciès correspond à une pâte homogène, alors que pour Palioskala et Rachmani l'image est plus diversifiée. Ainsi, les figurines moyennes-grossières provenant de Palioskala se divisent en trois types granulométriques différents, à savoir : HO, HE et THE. Or, à Rachmani nous rencontrons une « polyphonie » impressionnante, vu que les figurines moyennes-grossières se répartissent en quatre faciès distincts, couvrant ainsi l'ensemble du spectre (Graphique 14). Tant à Sesklo et à Makrychori où nous rencontrons un taux de l'ordre de 9%, qu'à Prodromos ou Megalo Pazaraki où le taux oscille entre 4 et 5%, l'utilisation des pâtes moyennes-grossières s'avère vraiment exceptionnelle. Concernant la constitution de ces groupes en fonction de leur variation granulométrique, nous observons que cette dernière est nulle à Makrychori et Megalo Pazaraki dont les figurines sont respectivement homogènes et très homogènes. De l'autre côté, à Sesklo les deux catégories sont présentes (HO et THO), alors qu'à Prodromos bien que le nombre de figurines moyennes-grossières soit infime, une différenciation importante est en même temps observable, évoquant celle de Rachmani (*cf. supra*).

Les figurines néolithiques confectionnées en *pâte grossière* sont également rarement répandues dans notre corpus. Dans cette catégorie on classe les pièces fortement dégraissées dont les inclusions dépassent 20% de leur volume total. Malgré l'absence de cette catégorie dans la plupart des sites examinés (Prodromos, Sesklo, Dimini, Magoula Theofani et Kalogriana), quand elle est attestée, elle constitue une des catégories le mieux représentée (Graphique 14). Plus précisément, à Palioskala 42% des pièces sont fabriquées dans une pâte grossière, qui est majoritaire. Une partie considérable du matériel provenant de Makrychori (32%) appartient également à cette catégorie, alors qu'à Rachmani avec un taux de l'ordre de 24% c'est la catégorie la plus

fréquente. La seule exception est le site de Megalo Pazaraki où les figurines grossières représentent 4% de l'échantillon. Sinon, les grains des inclusions de celles-ci, comme ceux des figurines grossières de Makrychori, ont des dimensions comprises entre 0,5 et 2,0 mm témoignant ainsi de l'homogénéité des pâtes. En revanche, la variation granulométrique est beaucoup plus importante sur les sites de Palioskala et de Rachmani. Commenant par ce dernier, les pâtes employées sont généralement hétérogènes, dont 1/3 est très hétérogène (Graphique 14). À Palioskala les pièces grossières sont réparties en quatre variantes, avec une prédominance de pâtes grossières très hétérogènes. Des pâtes simplement hétérogènes et homogènes sont, pourtant, aussi bien présentes (Graphique 14).

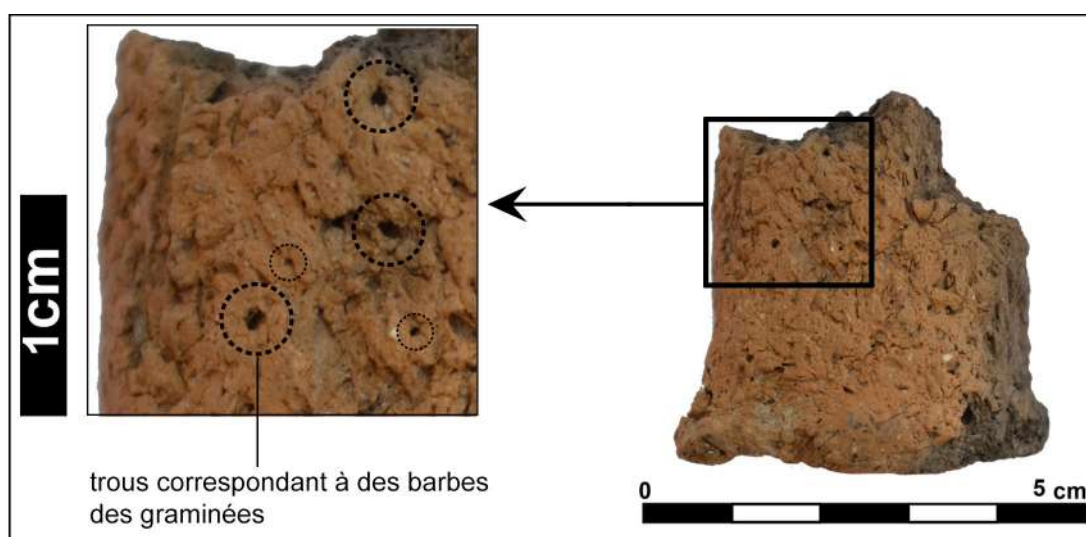


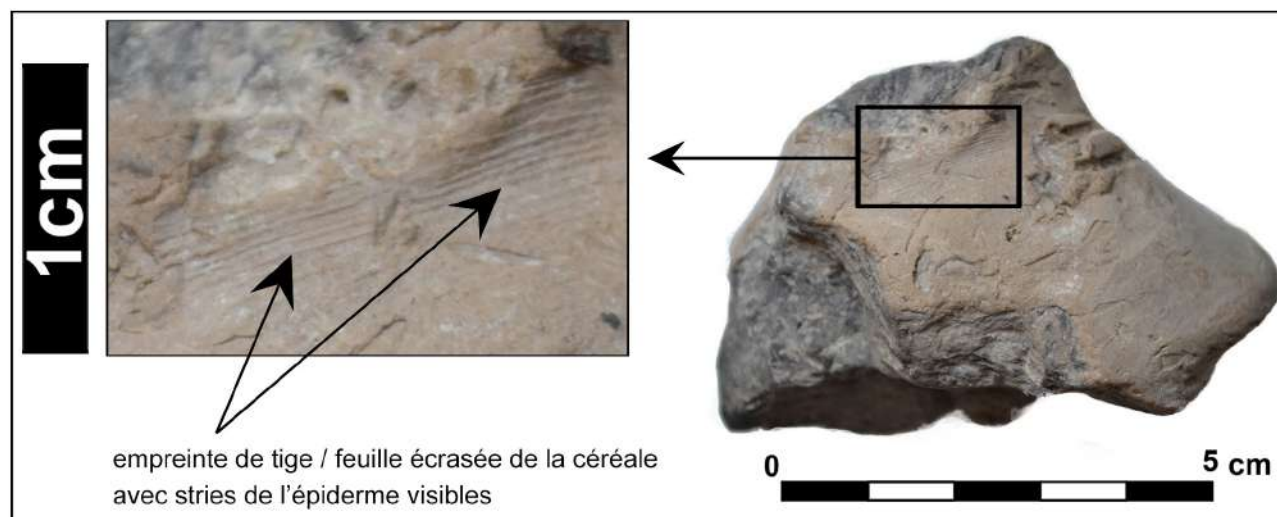
Figure 13 PAL2; Dégraissants végétaux (barbes des graminées)

Nous avons mentionné ci-dessus 21 figurines dont les pâtes sont additionnées à part des éléments minéraux, des *dégraissants organiques* et plus précisément végétaux. L'adjonction de la paille hachée ou même d'autres dégraissants végétaux comme la balle ou les grains de céréales dans la terre à bâtir, constitue une pratique très courante dans la construction des maisons ou des structures thermiques (fours, foyers) tout au long du Néolithique, en Thessalie comme dans les régions voisines<sup>132</sup>. Beaucoup plus rarement, ce type de dégraissant a été employé, aussi, dans la production céramique égéenne (Hourmouziadis 1971b : 176-179, Renfrew 1973 : 152, Courtois 1976 : 10, Treuil 1981 : 191, Tsirtsoni 1998 : 139-140). Or, la présence de la paille ou bien de la balle dans la pâte utilisée pour la fabrication des figurines néolithiques a été occasionnellement

<sup>132</sup> Cf. pour un aperçu général de la construction des habitats néolithiques cf., Theocharis 1973 : 40-45, Treuil 1983 : 248-279, Papathanasopoulos 1996 : 39-94. Pour une étude plus détaillée sur la construction en terre à bâtir au Néolithique cf. Dandrou A. 1997. Pour la présence de céréales dans la terre à bâtir cf. aussi Renfrew 1973 : 152 et 161. Pour la présence de fibres végétales dans la pâte des constructions thermiques cf. Gimbutas 1989a : 39, Prévost-Dermarkar 2002 et 2003, Kalogiropoulou 2013 : 77, 99, 101 et 145.



notée par les chercheurs (Popov 1918, fig. 143, cité aussi par Marangou 1992 :142, Vajsov 1990 :113, Boghian 2000 : 222). D'autres éléments organiques comme des grains des céréales, voire de la farine ont aussi été identifiés dans certains sites balkaniques (Makarenko 1927 : 120, Bibikov 1949 : 206, Movša 1969 : 20, Marangou 1992 : 142-143, Monah 1997 : 52-54, Boghian 2000 : 222, Gheorghiu 2005 : 141).

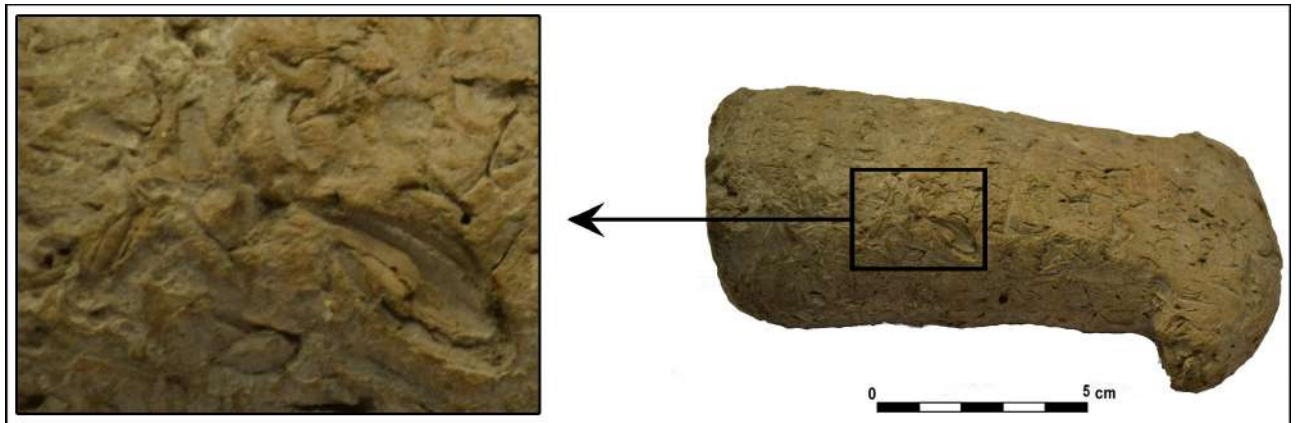


**Figure 14** PRO109; *Empreinte d'élément végétal*

Concernant la petite plastique thessalienne plus précisément, Ch. Tsountas remarquait déjà la présence de la paille dans certains exemplaires de Dimini (Tsountas 1908 : 298) tout comme A. J. B. Wace et M. S. Thomson pour les figurines de Rachmani (Wace & Thomson 1912 : 41). G. Hourmouziadis parlait d'« herbes sèches » contenues dans les pâtes des certaines pièces sans, pour autant, donner plus d'informations (Hourmouziadis 1973 : 25). Parmi les pièces que nous avons étudiées, la présence des produits du décorticage, plus précisément de la balle (14 pièces) est attestée (Figure 15). De tout-petits trous correspondant, éventuellement, aux barbes des graminées ont également été observés sur un exemplaire (PAL2 ; Figure 13), alors que sur la pièce PRO109 une empreinte évoque une tige végétale ou une feuille écrasée de céréale (Figure 14).

Les dégraissants végétaux coexistent toujours avec des dégraissants minéraux à des proportions différentes. Nous observons, ainsi, 7 figurines, toutes provenant de Prodromos, dont la pâte est faiblement dégraissée avec des grains de calibre peu ou prou homogène. La majorité des pièces (11) est pour autant faite à partir de pâtes moyennes de grains de différents calibres. Plus précisément, 7 pièces présentent des pâtes homogènes, 2 des pâtes très homogènes (PRO127 et DIM10), alors que des pâtes plutôt hétérogènes ont été choisies pour la confection d'un ensemble de 2 pièces (PRO3 et PRO96). La PRO106 est le seul exemplaire fait à partir d'une pâte moyenne-grossière très hétérogène, tandis que PAL1 et PAL2 présentent des pâtes grossières,

respectivement très hétérogènes et hétérogènes. Il faut, enfin, noter que la teneur d'une pâte en dégraissant végétal n'est pas toujours fonction de sa teneur en dégraissant minéral. L'exemple de la figurine DIM10 d'une pâte extrêmement fine, pourtant, très fortement dégraissée en éléments végétaux, est indicatif (Figure 15).



**Figure 15** DIM10; Pâte fine fortement dégraissée en éléments végétaux. Détail: empreinte de la balle d'une céréale

## 2. Les figurines en pierre

Bien que dans notre corpus le nombre total de figurines confectionnées en pierre soit infime, il s'agit du matériau le plus couramment utilisé après l'argile par les fabricants des représentations miniaturisées (Tsountas 1908 :283 et 383-384, Hourmouziadis 1973 : 27-29, Le Brun 1975 : 116, Gallis & Orphanidis 1996 : 57-58). Parlant de pierre, on se réfère notamment au marbre –et plus particulièrement au marbre blanc- puisque d'autres roches comme le schiste, le silex, le quartzite, ainsi que des pierres de différentes couleurs sont, dans l'essentiel, des trouvailles singulières (Marangou 1992 :143). Or, le nombre des figurines lithiques reste plutôt limité, et correspond dans sa grande majorité à des têtes de pièces acrolithes (*cf. infra*). Cette rareté est assez *certaine*, la pierre étant un matériau bien résistant. Comme il a longtemps été signalé le marbre est une pierre peu travaillée lors du Néolithique. Plus précisément, outre les figurines, le nombre des vases ou bien les anneaux lithiques (essentiellement en marbre) est également faible dans les sites égéens et balkaniques (*cf. Perlès 1992 : 142, Perlès & Vitelli 1999 : 99, Infantidis 2006 :50 et 2008 : 80, Infantidis & Papageorgiou 2011*). De même, les pendentifs ou les perles, beaucoup plus fréquents que les anneaux, sont en grande partie les produits d'un traitement secondaire des anneaux en marbre (Infantidis 2006 : 80 et 111). Pourtant, les informations concernant les sources exploitées du marbre restent minces. Bien que les gisements de marbre blanc



ne soient pas inconnus en Thessalie (Melfos 2004), des analyses pétrographiques concrètes sur des pièces néolithiques n'ont toujours pas été effectuées. Et même si une provenance locale ne devrait absolument pas être exclue (Marangou 1992 : 144), des indices suggérant des échanges à longues distances doivent, également, être pris en considération<sup>133</sup>. Notons, en plus, que des roches comme l'obsidienne, le silex de couleur miel ou les jaspes parviennent à parcourir des très longues distances témoignant, ainsi, des réseaux d'échanges intenses et complexes mis en place dès le Néolithique Ancien (Perlès 1990).

Parmi les 18 pièces en pierre qui nous sont parvenues, 10 correspondent à des têtes de figurines acrolithes qui vont être traitées à part, dans la catégorie des pièces fabriquées par combinaison des matériaux (*cf. infra*). Ainsi, on se trouve avec un ensemble très limité de 8 figurines dans leur majorité anthropomorphes en marbre de qualité et de conservation différente. Sans pouvoir envisager à ce stade de nos recherches une distinction pétrographique de roches employées, nous sommes, néanmoins, en mesure de faire quelques remarques préliminaires, sur la base d'observations macroscopiques. Bien que le mauvais état de conservation de certaines de ces pièces rende l'observation difficile, nous distinguons au moins deux types de marbre différents: marbre blanc « grisâtre » et marbre veiné. La figurine DIM7 semble constituer le seul exemplaire de la première catégorie ayant une allure plutôt matte et compacte. La pièce MAK1 appartient au deuxième type faite en marbre crème avec des veines orangées et dont la brillance ne peut manquer d'être remarquée. Une pièce indéterminée provenant de Makrychori (MAK36) appartient également au deuxième type puisque des veines brunes foncées très fines ont été observées sur sa surface, elle aussi de couleur crème. Finalement, la figurine RACH7 du site de Rachmani dont le caractère est, d'ailleurs, assez ambigu, constitue le seul exemplaire qui n'a pas été fabriqué en marbre, mais dans un support oblong d'une roche grisâtre et à surface relativement lisse, éventuellement du calcaire.

### **3. Les figurines acrolithes et la question de la composition des matériaux**

Ch. Tsountas a pu distinguer à Sesklo et Dimini un groupe de 6 pièces qu'il appelle « acrolithes » (*ακρόλιθα*) à cause de leur tête en pierre fabriquée séparément (Tsountas 1908 : 285). Les figurines acrolithes sont composées d'une pierre oblongue ou conoïdale figurant la tête

---

<sup>133</sup> L'île de Naxos a été proposée comme le lieu de provenance d'au moins un des anneaux en marbre découverts à Dispilio, suite à une analyse des isotopes stables du carbone et de l'oxygène (Ifantidis 2008 : 81).

et un torse d'argile pourvu d'un trou dans lequel la tête peut être fichée. Dès lors, la présence dans les couches néolithiques des têtes ou des troncs appartenant à ce type très particulier de figurines a été signalée par plusieurs chercheurs pour différents sites thessaliens (Wace & Thomson 1912 : 41 et 163, Ucko 1968 : 388-389, Hourmouziadis 1973 : 95, Milojević *et al.* 1976 : 11, fig. 19.14 et 19.15, Mpatziou 1981 : 113, Weisshaar 1989 : 49, fig. 65.1-2, 65.4-8, 82.10-12, 82.16-17 et 83.11, Toufexis 1991 : 24-25, Marangou 1992 : 143 et 205-206, Gallis 1992b : 115, 142, 145, 153, 164, 172, 176, Skafida 1992 : 169, Skafida & Toufexis 1994 : 15-17, Nanoglou 2008 : Tableau 43). Toutefois, le nombre total des figurines acrolithes reste généralement bas<sup>134</sup> ; nous comptons dans notre corpus 19 pièces (presque 5% du matériel) dont 9 sont des troncs argileux, et 10 des têtes en pierre<sup>135</sup>. Les types de roche employés ne peuvent pas pour l'instant être déterminés avec certitude, puisque -comme pour les figurines lithiques en général- la recherche souffre de l'absence d'analyses archéométriques. Cependant, les caractéristiques d'au moins certaines parmi elles (la couleur blanche, la brillance et la granulométrie fine) suggèrent le marbre.

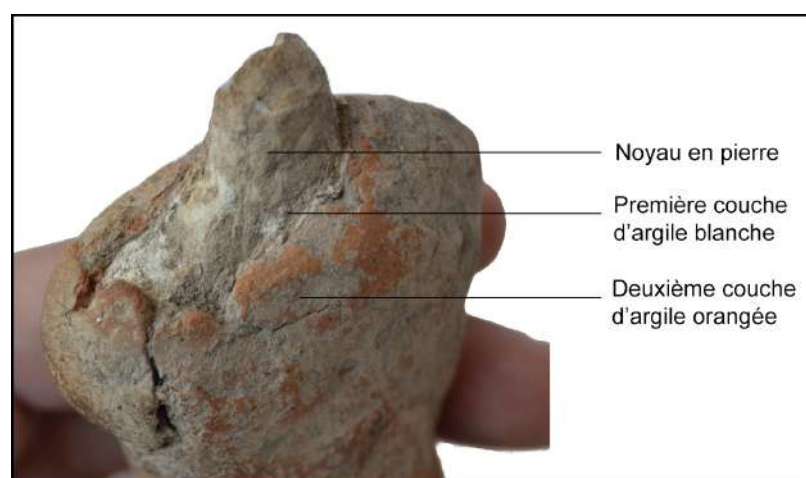
Or, les figurines acrolithes trouvées entières sont des découvertes très rares. Dans notre échantillon, nous n'avons pu trouver qu'une seule pièce ayant préservé ces deux parties: PAL2 et PAL3 constituent respectivement la tête lithique et le tronc argileux de la figurine. Sinon, des exemplaires entiers rarissimes provenant de Rachmani (Wace & Thomson 1912 : 49, fig.25b et c), de Pefkakia (Christmann 1996 : fig.151.7), de Dimini (Skafida 1992 : 169), ainsi que la ORF116/116 de Platomagoula (Orfanidis & Malakasioti 2014 : 215) constituent pour l'instant des cas uniques. Ainsi, bien que les indices soient assez forts, nous ne pouvons pas être absolument certains que la combinaison d'une tête lithique et d'un tronc en terre argileuse était immuable. Ch. Marangou mentionne pour les têtes en marbre découvertes sans aucune trace de tronc, que ce dernier aurait pu être confectionné dans un matériau périssable (Marangou 2013 : 5, Merousis 2014 : 626). Cela n'est guère improbable. Toutefois, l'inverse peut être également envisagé, à savoir les têtes des troncs argileux acrolithes trouvés isolés pourraient éventuellement être fabriquées en matériau périssable comme p.ex. le bois<sup>136</sup>, en os ou en argile, crue ou

<sup>134</sup> S. Nanoglou mentionne 32 pièces acrolithes provenant des sites thessaliens et macédoniens dont 16 sont des corps argileux et 16 des têtes en pierre (Nanoglou 2008 : Tableau 43).

<sup>135</sup> Pour certaines pièces (MAK14, MAK35 et PAL22) d'autres possibilités peuvent être envisagées. Bien que leur forme favorise leur identification en tant que têtes acrolithes, la possibilité qu'elles constituaient des têtes fragmentées des figurines en marbre telles que la MA.KP.416 de Chalki (Gallis & Orphanidis 1996 : 389) ou certains exemplaires de Sesklo et de Dimini (Tsountas 1908 : πιν.37, figurines 4 et 5), ne doit pas être d'emblée abandonnée.

<sup>136</sup> Ch. Marangou se réfère à ces figurines comme des « *akroxyles* » (Marangou 1992 : 215, note 87).

cuite (Tsountas 1908 : 285, Wace & Thompson 1912 : 69, Marangou 1992 : 143 et 205, Merousis 2014 : 628). La tête d'un exemplaire provenant de Suplevec tout probablement en terre cuite (Hauptmann 1967, fig. 6,8, cité par Marangou 1992 : 143)<sup>137</sup>, aussi bien que les traces de bois carbonisé associées à des figurines sans tête découvertes à Hacilar (Mellaart 1970: 175, Bilgi 1980:21-22, Nandris 1969: 46, cités par Marangou 1992 : 143), constituent des exemples qui renforcent cette hypothèse. De même, la perforation à dimensions minuscules entre les épaules de la figurine PRO128 suggère que la tête était probablement réalisée en bois ou dans un autre élément végétal aigu<sup>138</sup>, la MA.ΘE.31 de Magoula Bei constituant un exemple analogue (Gallis & Orphanidis 1996 : 313).



**Figure 16** Succession des éléments (DIM5)

La mise au jour à Palioskala de la figurine PAL7 se révèle d'une grande importance, puisqu'il s'agit d'une parmi les très rares têtes de figurine acrolithe en coquillage -et selon toutes les indications en spondyle (*spondylus gaderopus*)- découverte dans le monde égéen<sup>139</sup>. Cependant, L. E.

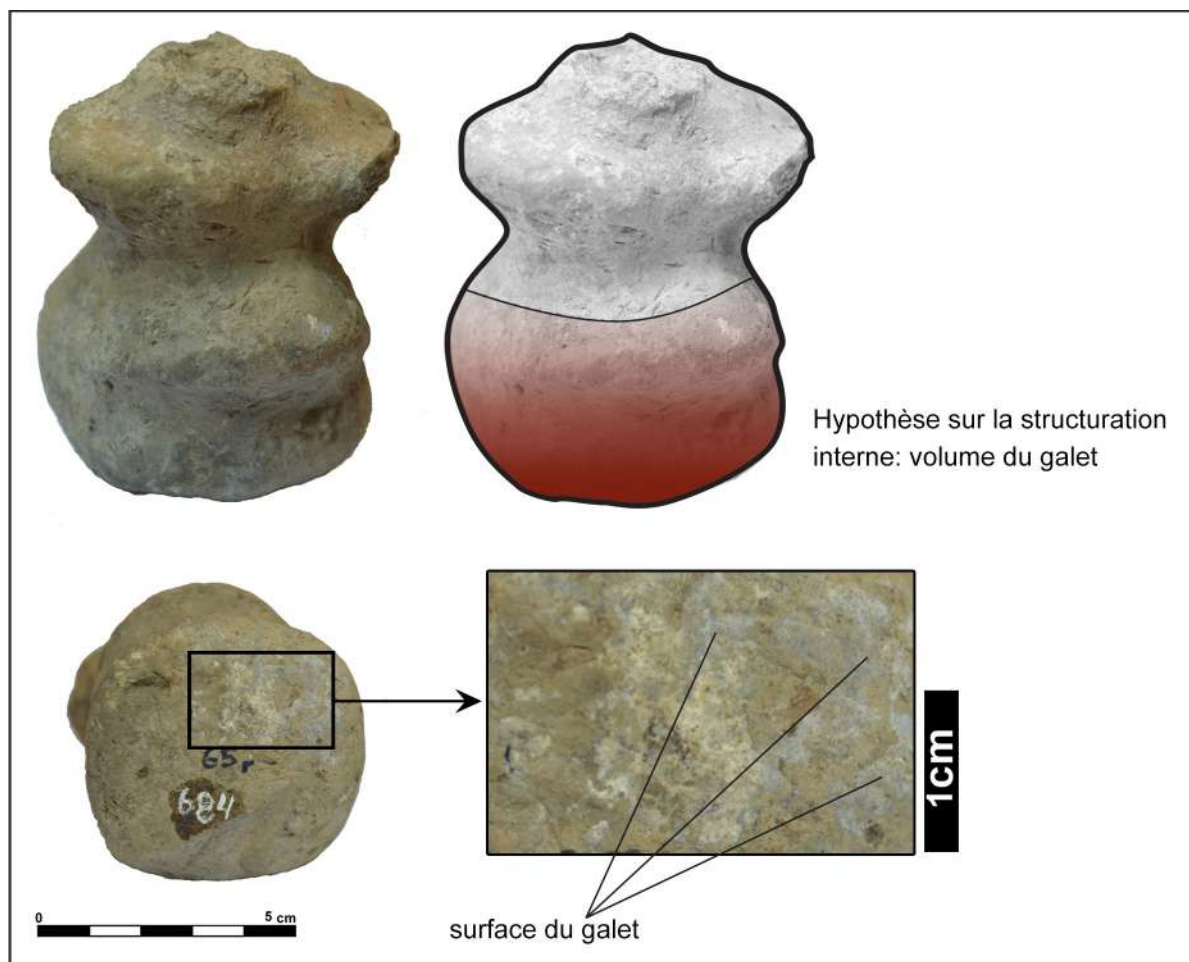
Talalay se réfère au tronc de la figurine FC 190 de Franchthi présentant une douille perpendiculaire entre les épaules. Selon l'auteure, des expériences ont montré que l'empreinte est éventuellement due à l'enfoncement d'un coquillage dans l'argile encore humide, et plus spécialement du cône de Méditerranée (*Conus mediterraneus*) *a priori* abondant aux alentours de la grotte (Talalay 1993 :30). Nous devons, d'emblée, souligner que les figurines en coquillage sont extrêmement rares au Néolithique et en ce qui concerne le spondyle plus précisément, un pendentif de la grotte de Kitsos peut être considéré comme le seul exemplaire dans cette matière (Marangou 1992 :145). Sinon, la circulation et le travail du spondyle tout au long du Néolithique et sa découverte sur une multitude des sites égéens, balkaniques tout comme européens occidentaux, est

<sup>137</sup> Le rapport éventuellement fort entre les figurines à têtes séparées et peut-être amovibles avec les figurines en argile à la tête fichée au corps a été souligné par Hourmouziadis (1973 : 178- 179). Pour la technique en question *cf. infra*.

<sup>138</sup> Cette hypothèse est déjà émise par Marangou (Marangou 1992 : 143).

<sup>139</sup> *Cf.* aussi les pièces ORF 194/194, ORF 195/195 et ORF 196/196 de provenance inconnue (Orphanidis & Malakasioti 2011 : 158).

d’ailleurs un des sujets les plus débattus<sup>140</sup>. A. Tsuneki a déjà proposé qu’un atelier de production des objets en spondyle ait existé à Dimini (Tsuneki 1989)<sup>141</sup> –jadis tout près de la côte (Papa-georgiou et *al.* 1994: 24 et 26) - fait qui rend la présence d’une tête acrolithe en spondyle dans un site à une quarantaine de kilomètres de distance, extrêmement intéressante. Toutefois, la localisation de la provenance tant de la tête en tant que produit fini que de la coquille en tant que matière première, est très difficile (Ifantidis 2006 : 77, note 92, Bajnóczy et *al.* 2013).



**Figure 17** MA.ΘE.684; Figurine fabriquée par composition des matériaux (pierre, argile)

Certes, la convention qui veut que la tête et le torse soient réalisés en deux matériaux différents, n’est pas la seule option possible. La pièce DIM5 de Dimini, souvent considérée comme acrolithe (Tsountas 1908 : 285, Nanoglou 2004 : 121), possède un corps en pierre dont la tête a

<sup>140</sup> Pour cet aspect *cf.* Renfrew 1973 : 187-189, Runnels 1983 : 418-419, Tsuneki 1987, 1988a, 1988b, 1989, Shackleton 1988, Gaydarska et *al.* 2004, Ifantidis 2006 : 69-78 et 2011, Kyparissi-Apostolika 2001 : 73-84, Nikolaidou 2003, Séfériadès 2003, Miller 2003, Chapman & Gaydarska 2007 : 143- 171, 2015 : 639- 656, Chapman et *al.* 2011, Pappa & Veropoulidou 2011, Theodoropoulou 2011, Siklósi & Csengeri, 2011, Kyparissi-Apostolika 2011, Bajnóczy et *al.* 2013.

<sup>141</sup> L’hypothèse de A. Tsuneki a été mise en question par P. Halstead (1993 : 606), sans pour autant que le rôle cardinal du site dans la circulation et la production des objets de spondyle soit refusé. Pour la question de l’atelier de spondyle à Dimini *cf.* aussi Kyparissi-Apostolika 2001 : 79-80 et Ifantidis 2006 : 72-73.

été cassée au niveau du cou (Figure 16). Cette cassure permet d'observer que le corps était revêtu de deux couches argileuses successives, l'intérieur de couleur blanche et l'extérieur de couleur orangée, comme, d'ailleurs, Ch. Tsountas l'a déjà remarqué (Tsountas 1908 : 298). L'emploi de deux types d'argile différents appliqués comme revêtements superposés sur un « squelette » lithique, est effectivement sans parallèle. Seule la figurine ΜΑ.ΘΕ.684<sup>142</sup> dont la partie basse du corps est constituée d'un galet couvert d'argile, à partir duquel le reste du corps a été construit, pourrait, jusqu'à un certain point, y être comparée (Figure 17).

#### 4. Les matériaux périssables

L'hypothèse que des figurines en matériaux périssables ont existé en parallèle avec les figurines lithiques et/ou argileuses est courante (Hourmouziadis 1973 : 22-25, Marangou 1992 : 138-146, 2013 :1, Skafida 1992 : 169 et 175, Orphanidis 1998 : 111, Nanoglou 2015 : 623)<sup>143</sup>. Que cela puisse paraître plausible, aucun indice positif ne vient nourrir l'hypothèse. Si c'est vrai que l'absence de preuves n'est pas une preuve d'absence, une absence « justifiable » ne renforce pas en soi la possibilité d'une éventuelle présence. La quasi-absence des figurines en os et la rareté manifeste des figurines en coquillage pendant le Néolithique, montre que l'accès aisé à un matériau en relative abondance, n'entraîne pas, automatiquement, son emploi dans tout type de production. Même si les témoignages ethnographiques, historiques et archéologiques des figurines en os, en bois ou en tissus sont légion, on ne peut pas considérer leur présence parmi la petite plastique thessalienne comme allant de soi. Nous disposons par contre d'un certain nombre d'éléments plus concrets, concernant l'utilisation des matériaux périssables comme garnissage ou décor des figurines en argile. G. Hourmouziadis parle de grains de blé et de lentilles qui pourraient jouer le rôle du décor ou pour indiquer les yeux des figurines (Hourmouziadis 1973 : 51 et 188, Marangou 1992 :142). Dans notre corpus, la pièce PRO137 porte témoignage de ce type de décor, sur son épaule gauche nous observons l'empreinte d'un grain de blé (Figure 18), alors qu'un grain de même type décorerait symétriquement l'épaule droite, aujourd'hui abimée. Enfin, nous avons déjà mentionné les empreintes de vannerie ou de tissus sur une figurine de Nessonis

---

<sup>142</sup> La figurine fait partie de la collection de K. Theodoropoulos conservée au Musée de Larissa. Trouvaille de surface, de provenance incertaine.

<sup>143</sup> Alors que la plupart des auteurs évoquent surtout les figurines en bois, le registre ethnographique et historique suggère que des représentations en pâte de pain, en légumes, en herbes ou en tissus auraient, éventuellement, pu exister pour quelques exemples *cf.* Brumfield 1997, de Sike 1998 : 30-31 et 42-59).



témoignant tout probablement de son enveloppement avec un matériau de ce type (*cf. supra*). G. Hourmouziadis suggère, d'ailleurs, que les troncs argileux des figurines acrolithes étaient sommairement travaillés, puisqu'elles étaient, tout probablement, couvertes avec des tissus (Hourmouziadis 1973 : 95)<sup>144</sup>.

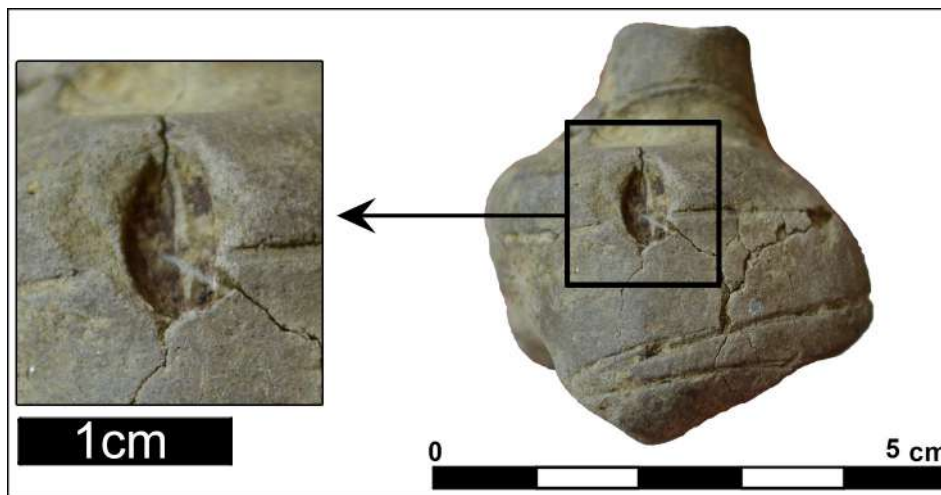


Figure 18 PRO137; Empreinte de grain de céréale

Parmi les figurines qu'on a pu étudier, un ensemble non négligeable présente certains caractères éventuellement indicatifs. Les petits trous pénétrants observés au contour de la coiffure de la figurine DIM13 ont été probablement utilisés pour suspendre ou pour attacher des attributs comme des bandelettes de tissus ou de cuir, des pendentifs divers, des plumes, des fleurs, des herbes tissées, des mèches de cheveux ou de poils d'animaux<sup>145</sup>. Les trois ouvertures beaucoup plus larges à la partie arrière du crâne de la figurine MP8<sup>146</sup>, tout comme les perforations au niveau des épaules de la pièce PRO93, pourrait effectivement jouer un rôle similaire. La PAL25 -à comparer avec MA.KP.31 de Rachmani, MA.KP.33 de Magoula Arapi (Gallis & Orphanidis 1996 : 162), ainsi que la pièce 420 de l'ancre Corycien (Touchais 1981 : 157, fig. 32)- présente aussi deux trous pénétrants aux deux côtés de la tête triangulaire aplatie. S'il ne s'agit pas de trous de suspension afin que la figurine soit portée comme pendentif ou bien afin d'être accrochée

<sup>144</sup> Les statues acrolithes de l'époque archaïque et classique -d'où d'ailleurs Ch. Tsountas a emprunté le nom- étaient également couvertes par un vêtement, les parties non couvertes (tête, mains, pieds) étant les seules en pierre (*cf.* Despinis 2004 et Häger-Weigel 1997).

<sup>145</sup> *Cf.* aussi Marangou 1992 : 207 et 1995 : 147. L'hypothèse d'une décoration en matériaux périssables dont des petits trous témoigneraient, a été aussi émise à propos de certaines figurines de Çatalhöyük (Meskell 2007 : 145).

<sup>146</sup> Pour certains parallèles de ce type de décor *cf.* la figurine MA.TA.177 de Magoula Margarita (Gallis & Orphanidis 1996 : 107), une tête isolée de Drachmani (Zervos 1962 : 212, fig. 207-208), ainsi qu'une figurine de Rug Bair en République de Macédoine (Hansen 2007 : 150, fig. 152.1).

sur les vêtements ou ailleurs (sur un arbre, une roche, un mur de maison, etc.)<sup>147</sup>, on pourrait envisager qu'ils étaient conçus pour recevoir des appendices en matériaux périssables (ou pas), comme p.ex. des boucles d'oreilles en argile ou en tiges végétales. La décoration des figurines avec des boucles d'oreilles en argile ou même en métaux a été, d'ailleurs, attestée à Chypre ou dans les Balkans pour l'Âge du Bronze (*cf.* Knox 2012, Marangou 2013 : 3). Les trous aux oreilles de plusieurs figurines balkaniques suggèrent aussi une fonction similaire (*cf.* par exemple Hansen 2007 : 224-273). Ch. Marangou, de son côté, note qu'une dent animale (ou humaine) a été employée pour orner une figurine balkanique (Marangou 1992 : 207).

## 5. Les matériaux dans le temps

Pendant tout le Néolithique, les matériaux employés dans la confection des représentations miniaturisées ne changent pas. L'argile dégraissée ou pas, puis la pierre, avec le secours -probable ou certain- d'autres matériaux dont, parfois, nous ne pouvons que présumer la présence, constituent toujours la base de la production de la petite plastique thessalienne<sup>148</sup>. Plusieurs questions méritent d'être approfondies. Quels types d'argiles sont utilisés ? Quelles sont spécifiquement les recettes de préparation de la pâte à chaque période ? Est-ce que les roches utilisées sont toujours les mêmes ? Est-ce que l'intensité d'utilisation des divers matériaux est stable dans le temps ?

Concernant tout d'abord les pâtes argileuses, nous remarquons d'emblée que les pâtes moyennes et fines représentent plus que 79% de l'ensemble, les premières étant légèrement plus nombreuses (vers 39%; Graphique 15). Ainsi, les figurines moyennes-grossières et grossières qui représentent respectivement 10% du matériel, sont manifestement beaucoup moins nombreuses. Une sélection claire est aussi observée au niveau de l'homogénéité des pâtes employées. Que cela témoigne d'une différenciation du type de traitement de la matière première ou bien d'une exploitation des sources d'argile multiples, 78% des figurines thessaliennes ont été réalisées avec une pâte plus ou moins homogène, alors que les pâtes hétérogènes ou très hétérogènes correspondent respectivement à 16% et 6% de l'échantillon (Graphique 16). Or, la variation de

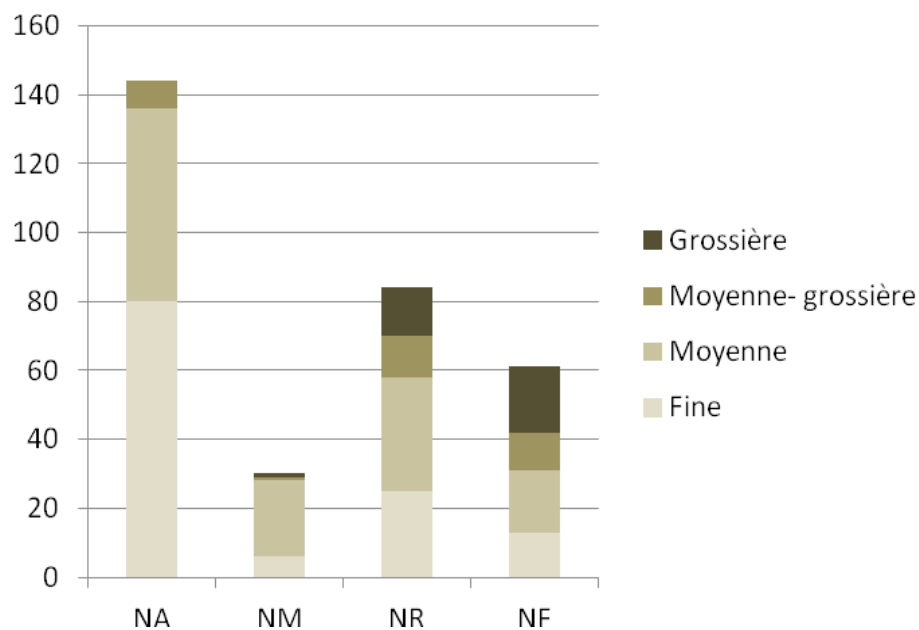
---

<sup>147</sup> *Cf.* aussi *infra*

<sup>148</sup> G. Hourmouziadis avait déjà mis en doute l'hypothèse de Ch. Tsountas qui pensait que les figurines en marbre dataient plutôt du NR (Tsountas 1908 : 288), en montrant que celles-ci apparaissent déjà au NM et au NA (Hourmouziadis 1973 : 27).



la taille des grains de dégraissant est plus importante pour les figurines moyennes et moyennes-grossières, que pour les figurines fines et les figurines grossières. Si c'est la sélection des pâtes fines et homogènes qui prédomine pour l'ensemble du néolithique, des préférences, résultat d'un faisceau de facteurs multiples, apparaissent selon les périodes. Ainsi, nous remarquons pour le NA une préférence manifeste pour les pâtes fines et moyennes, un taux restreint des pâtes moyennes-grossières et l'absence totale des pâtes grossières. Pendant cette période, les pâtes très homogènes et homogènes représentent le 90% des pâtes employées, sans pourtant que les pâtes plus ou moins hétérogènes soient complètement inconnues (10%).

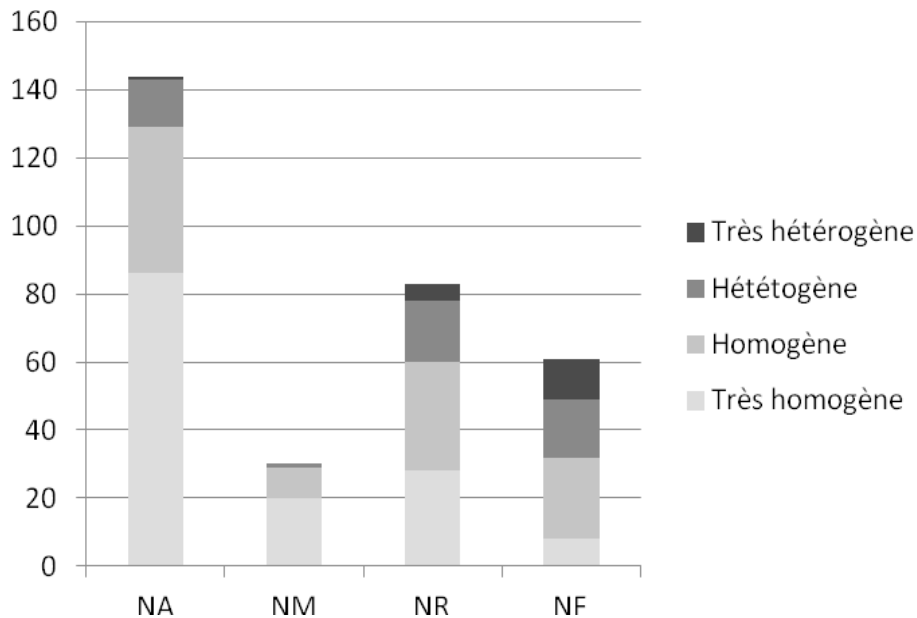


**Graphique 15** Répartition chronologique des pâtes utilisées

Le tableau se modifie à peine au NM quant à l'homogénéité des pâtes, où les taux des pâtes homogènes et très homogènes augmentent de 8%. Des pâtes très hétérogènes ne sont plus attestées, alors que le taux des pâtes hétérogènes ne représente que 2% de l'échantillon. Par contre, une différence importante au niveau du type de pâte est à noter, puisque désormais les pâtes moyennes sont les plus largement utilisées par les fabricants des figurines, dépassant 70% des pièces examinées. Le taux des pâtes fines a été réduit considérablement ne dépassant plus 20%. Et quoique le taux de pâtes moyennes-grossières soit plus ou moins bas, les pâtes grossières font leur première apparition dans la petite plastique thessalienne. L'utilisation de ces dernières va se multiplier au NR, atteignant presque le 17%, tout comme les pâtes moyennes-grossières à partir desquelles sont confectionnés 15% des figurines. Les pâtes moyennes bien que moins abondamment utilisées qu'auparavant, constituent toujours le type de pâte prépondérant, suivi par les pâtes fines qui présentent une légère augmentation (28%). L'image change profondément,

aussi au niveau de la taille des grains, puisque les pâtes très homogènes sont à moitié réduites (35%). Une préférence pour les pâtes simplement homogènes est attestée (37%), alors que les pâtes hétérogènes et très hétérogènes représentent maintenant une bonne partie de la production (presque 30%).

Cette prédilection pour les pâtes hétérogènes et très hétérogènes se prolonge et se renforce pendant la dernière phase du Néolithique, le NF, où elles semblent être choisies une fois sur deux. Pendant cette période, les pâtes homogènes sont toujours présentes, tandis que l'emploi des pâtes très homogènes recule considérablement. La situation à l'égard des types de pâte mise en œuvre semble similaire. Désormais, les pâtes grossières correspondent mieux aux exigences des fabricants. De même, les pâtes moyennes-grossières présentent une augmentation de l'ordre de 10%, en doublant ainsi la fréquence de leur utilisation. Enfin, les pâtes fines sont plus rarement choisies vu qu'elles représentent juste un peu plus de 20% des pâtes employées. Ainsi, nous assistons à une évolution du type des pâtes utilisées qui témoigne, plus précisément, d'une tendance à la diversification, les pâtes grossières et hétérogènes devenant de plus en plus fréquentes. Ce constat semble valable non seulement pour les pâtes dans leur ensemble, mais aussi pour chaque type de pâte séparément, leurs versions plus hétérogènes augmentant avec le temps.

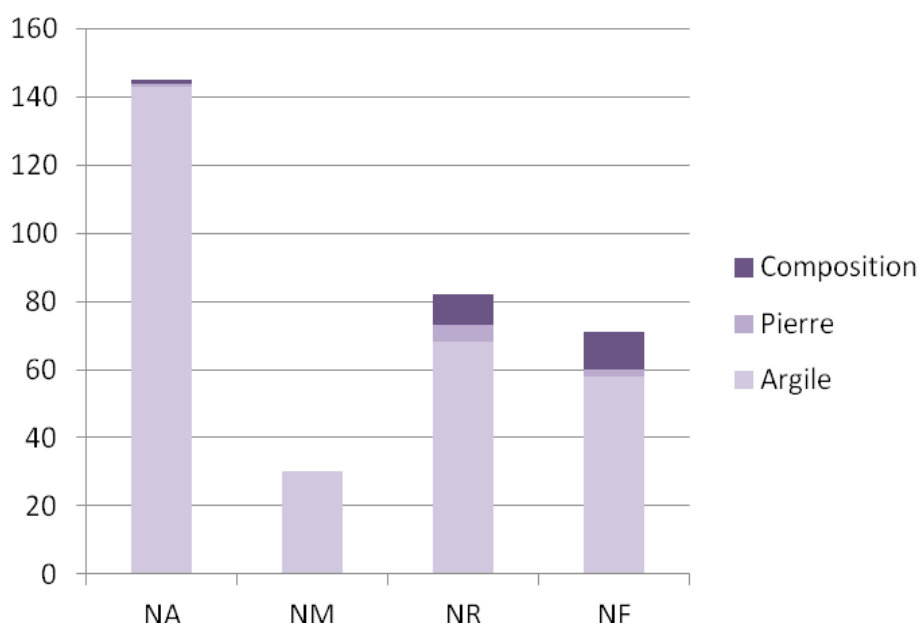


**Graphique 16** *L'homogénéité des pâtes par période*

Sans pouvoir détecter des rapports concrets d'ordre général entre les types morphologiques des figurines et les types des pâtes utilisées, il convient, cependant, de noter ici qu'un peu moins de la moitié de troncs argileux des figurines acrolithes qu'on a pu examiner, ont été réalisés avec une pâte additionnée d'un dégraissant végétal. Cependant, la majorité des pâtes

de ce type (plus que 80%) -dont la présence est, d'ailleurs, constatée depuis NA- a été utilisée, apparemment, dans la confection des pièces entièrement en argile.

Or, une tendance de même nature que celle dont nous avons parlé ci-dessus à propos de pâtes, a également été remarquée à l'égard des matières premières utilisées dans le cadre de la petite plastique, en général. Une intensification dans l'emploi de la pierre aux dernières périodes du Néolithique (NR et NF) est sûrement attestée, bien que l'argile reste toujours majoritaire (Graphique 17). C'est pendant ces mêmes périodes, d'ailleurs, que les compositions des matériaux –notamment de l'argile avec la pierre- deviennent de plus en plus importantes, atteignant 15% de la production totale au NF, alors que le coquillage fait, aussi, son apparition dans la confection des figurines. Nous pouvons, donc, parler d'une complexification de la production au niveau matériel, à une phase où les formes des figurines évoluent vers une « simplification ». D'ailleurs, cet *enchevêtrement* de la forme et de la matière première se trouve au centre des essais d'explication des choix des fabricants néolithiques, question qui nous occupera, en détail, plus tard (*cf. infra*).



**Graphique 17** Répartition chronologique des matériaux

## II. Façonnage

### 1. État de la recherche

τῆς δε γυναικός ἢ κεφαλὴ ἦτο χωριστὰ εἰργασμένη

Ch. Tsountas, *Αἱ προϊστορικαὶ ακροπόλεις Διμηγίου καὶ Σέσκλου*, p. 290

L'opération du façonnage des figurines argileuses n'a fait que très rarement l'objet d'études ciblées et approfondies. Les difficultés intrinsèques du matériel (grande fragmentarité, variabilité importante des formes, etc.), tout comme son attribution en dehors du champ du *techniquement intéressant* (cf. *supra*), ont conduit la recherche à se détourner de la question. Le recours à la poterie, bien qu'il puisse nous munir d'un vocabulaire technique précieux ainsi que d'une base méthodologique extrêmement utile, ne peut, dans ce cas, constituer un axe de référence solide, afin de mener une analyse technologique systématique du façonnage des représentations miniaturisées. La différence forte au niveau de la forme entre les deux productions relève de logiques de création distinctes. Leurs affinités, assez limitées, découlent de leur base matérielle commune. Seule exception les miniatures des récipients en argile qui font partie de la petite plastique, mais qui n'ont pas été incluses dans cette étude (cf. *supra*). Sinon, nos connaissances sur d'autres productions céramiques (poids de métier, pesons de fuseau, sceaux, chenets -dits aussi « *krateutes* »- et cuillères) sont, malheureusement, pour l'instant, quasiment nulles.

Dans le cadre de cette pénurie extrêmement défavorable, des remarques importantes d'ordre technique apparaissent dispersées dans la littérature relative depuis très tôt. Ch. Tsountas présentant les figurines néolithiques de Sesklo note à plusieurs reprises que certaines parties des pièces étudiées – parmi lesquelles la tête de la fameuse « *courotrophe* »- ont été « modelées séparément » puis collées sur le corps (Tsountas 1908 : 290 -302). Le chercheur va même plus loin en proposant une reconstitution presque complète de la chaîne opératoire de la fabrication d'une figurine en se fondant sur ses traces techniques. Il remarque, plus précisément, que la partie haute du tronc de la pièce qui nous est parvenue n'a pas été cassée, mais bien décollée puisque la partie haute et la partie basse du corps ont été fabriquées séparément, ensuite assemblées, alors que la jointure a été revêtue d'argile. Le chercheur continue en soulignant que, de même, la partie haute n'a pas été façonnée à partir d'une seule motte d'argile. En revanche, la partie de la ceinture jusqu'au niveau de la poitrine semble être modelée en premier, puis les bras avec les épaules

ont été ajoutés et finalement, la tête (Tsountas 1908 : 292). Or, A. J. B. Wace et M.S. Thompson formulent aussi des remarques précieuses. À propos de certaines figurines de Rachmani, de Sesklo et de Dimini les deux chercheurs notent la présence d'un trou entre les épaules du corps pour l'insertion de la tête, évoquant ainsi les figurines acrolithes mentionnées auparavant par Ch. Tsountas (Wace & Thompson 1912 : 41, 69 et 83, *cf.* aussi Tsountas 1908 : 285). Concernant une autre pièce de dimensions imposantes, découverte aux alentours de Larissa, ils remarquent qu'elle présente un tronc creux quoique bien solide (Wace & Thompson 1912 : 56). De même, le tronc tout comme les jambes d'un autre exemplaire de Tsani Magoula sont également évidés (Wace & Thompson 1912 : 147). Quelques remarques sur le rendu des traits anatomiques (par incision ou par l'application des éléments plastiques) complètent l'image technique de la petite plastique thessalienne fournie par les deux chercheurs. G. Mylonas se référant à la chevelure de certaines pièces note qu'elle a été faite par « bandes d'argile » distinctes, collées par la suite sur la tête (Mylonas 1928 : 21), alors que H. D. Hansen se limite, de son côté, à répéter certaines remarques des chercheurs que nous venons de mentionner (Hansen 1933 : 43 – 46 et 68 - 71).

L'ouvrage séminal de G. Hourmouziadis (1973) vient systématiser et approfondir les remarques disparates faites par ses prédécesseurs. Ainsi, le chercheur distingue trois techniques mises en œuvre pour le travail de l'argile: « *Le modelage sur motte* », « *le modelage sur âme* » et « *la technique des noyaux* » (Hourmouziadis 1973 : 32-41). Selon G. Hourmouziadis, la première technique est aussi la plus simple car il s'agit d'un morceau d'argile modelé et cuit directement. Il remarque deux variantes en fonction de la forme de la figurine. La première consiste au montage de la pièce à partir d'une seule motte d'argile et est appliquée pour les formes plutôt « schématiques ». La deuxième -qui s'emploie pour la réalisation des figurines dites « naturalistes »- prévoit un modelage séparé pour chacun des membres constitutifs qui sont, ensuite, joints avec le volume principal de la pièce. Dans ce cas les jonctions sont revêtues par une couche d'argile épaisse (Hourmouziadis 1973 : 33).

Quant à la *technique du modelage en creux* -ou littéralement traduit « du vide intérieur »- G. Hourmouziadis s'empresse, dès le départ, de clarifier qu'il ne s'agit pas d'un moulage plein tel que nous le rencontrons pendant les périodes historiques, puisque nous n'avons aucun indice d'utilisation des moules durant le Néolithique (Hourmouziadis 1973 : 34- 35). L'auteur avance ainsi deux hypothèses : suivant la première, le modelage s'opère comme celui des vases céramiques, le fabricant travaillant la figurine, pièce par pièce, directement à la main. À la fin de la procédure les parties constitutives sont assemblées et une couche épaisse couvre les points de

jointure (Hourmouziadis 1973 : 35). G. Hourmouziadis ajoute que façonner une telle figurine – souvent de taille plutôt significative- sans une charpente, serait très probablement une opération difficile. Ce constat l’amène à proposer l’emploi d’une ossature en bois autour de laquelle la figurine est bâtie (Hourmouziadis 1973 : 35).

La *technique des noyaux* qui est selon le chercheur la plus complexe, consiste au modelage de la figurine sur une ébauche en argile. G. Hourmouziadis distingue, en l’occurrence, deux variantes, en fonction du nombre des noyaux utilisés. Ainsi, *la technique du noyau central* est fondée sur un seul noyau sommairement ébauché, recouvert d’une couche épaisse d’argile susceptible de recevoir une première configuration plastique. Ensuite, sur ce volume central, les différents éléments indiquant les membres du corps viennent s’appliquer, couverts, à leur tour, par une deuxième couche d’argile (Hourmouziadis 1973 : 36-37). La deuxième variante – plus complexe que la première- consiste à agencer plusieurs noyaux séparément modelés. Pour chaque partie de la figurine -tête, tronc, bras et jambes- le fabricant préfaçonne respectivement un noyau. Ces parties sont ensuite assemblées selon deux procédures distinctes : selon la première, le fabricant assemble les noyaux et revêt les sutures avec une couche fine d’argile. Puis, sur cette couche, il modèle les détails de la forme ou bien il applique des éléments qu’il a préalablement modelés. Enfin, une deuxième couche fine s’ajoute, couvrant l’ensemble de la pièce<sup>149</sup>. La deuxième voie, concerne plutôt la technique du noyau central, mais est aussi attestée dans des cas à plusieurs noyaux. Ainsi, le fabricant réalise l’ensemble de la figurine à partir d’un seul noyau qui est ensuite couvert d’argile. Dans le cas de plusieurs noyaux, chacun est modelé séparément et couvert d’une couche d’argile. Ensuite, une fois la pièce entièrement assemblée, elle est couverte d’une dernière couche d’argile constituant sa surface extérieure (Hourmouziadis 1973 : 36-41).

Or, la technique des noyaux a déjà été remarquée en 1940 par J. Skutil pour les figurines de Moravie (Skutil 1940 : 54), puis par O. W. Muscarella lors d’une étude portant sur les figurines de Hacilar (Muscarella 1971). Ce dernier s’est fondé sur les remarques faites auparavant par D. Biernoff et depuis, son utilisation a été maintes fois attestée sur plusieurs sites néolithiques de régions voisines<sup>150</sup>. Or une variante de cette technique a également suscité l’intérêt des chercheurs.

---

<sup>149</sup> Deux étapes supplémentaires, le polissage et la décoration, complètent la procédure décrite par le chercheur. Pour celles-ci nous allons toutefois en parler plus tard (*cf. infra*).

<sup>150</sup> Pour le site de Sha’ar Hagolan *cf.* Garfinkel 2004 : 141, 160 et 166, Hansen 2007 : Tafel 32,2 et Demoule 2007 : 73 ; pour Tell Seker al-Aheimar *cf.* Nishiaki 2007 : 121.

Elle consiste à modeler le tronc principal de la figurine à partir de deux morceaux oblongs d'argile (ou, selon une autre version, par un seul morceau plié en deux<sup>151</sup>) sur lesquels les autres éléments constitutifs –séparément modelés- sont, ensuite, collés. Un revêtement en argile plus ou moins épais complète la fabrication. L'emploi de la deuxième variante a été très tôt constaté par M. Vasić pour les figurines de Vinča (Vasić 1936 : XIII, cité par Le Brun 1975 : 120), tandis que G. Bass l'observe, aussi, lors de l'analyse d'un corpus provenant de Thespiiai (Bass 1959 : 344 -346). Quoique la variante en question soit quasiment inconnue dans la petite plastique thessalienne -à l'exception singulière d'une pièce découverte à Otzaki (Douzougli 1998 : 123)- les exemples relatifs des pays limitrophes ne cessent de se multiplier. Le Péloponnèse et plus précisément les sites de Corinthe (Phelps 1987 et Talalay 1987), de Franchthi (Talalay 1987 et 1993 : 30), de Lerne (Banks 1967 : 637- 650 et Talalay 1987), d'Akrata, d'Asea (Talalay 1987), de Némée (Cherry *et al.* 1988 : 169), d'Aria (Douzougli 1998 : 121- 122) et de Kouphovouno (Cavanagh & Renard 2014), présentent une telle concentration qui a amené un grand nombre de chercheurs à considérer le phénomène comme un particularisme régional et, donc, un phénomène chronologiquement (Néolithique Moyen) et géographiquement limité (Phelps 1987 : 234, Talalay 1987). Toutefois, S. Hansen considère que nous avons affaire à un phénomène plus large qui couvre l'ensemble de l'Europe du Sud-est (Hansen 2007 : 115, *cf.* aussi Douzougli 1998 : 123-124). Des exemplaires de Servia, de Nea Nikomedeia, de Drosia en Macédoine ont déjà été mentionnés (Phelps 1987 : 237, Douzougli 1998 : 123-124, Cavanagh & Renard 2014), alors que sa présence a été aussi attestée dans les Balkans, plus précisément en Bulgarie du Nord-est (Vajsov 1982) et à Oussoé (Vajsov 1990 : 113), aussi bien que dans certains sites du grand *complexe* Cucuteni-Tripolye (Kusurgaševa 1970 : 76, Pogoževa 1973 : 30, cités par Le Brun 1975 : 120, Markevich 1970, Pavel *et al.* 2013). Le champ semble, pour autant, s'ouvrir davantage tant vers l'Orient que vers le Nord, comme la Venus de Brunn am Gebirge en Autriche (Sauter *et al.* 2002, fig. 1 et 2 et Pizzeghello *et al.* 2015), ainsi que des pièces provenant d'Ulucak Höyük en Turquie (Abay 2003) et de Sha'ar Hagolan en Israël (Applbaum & Applbaum 2005 : 239-244) en témoignent<sup>152</sup>.

Revenons, après ce bref survol, à la petite plastique thessalienne. Si la perspective technologique résolument entamée par G. Hourmouziadis, n'a pas pu être, par la suite, approfondie da-

---

<sup>151</sup> Cf. Applbaum & Applbaum 2005 : 243

<sup>152</sup> Il faut cependant tenir compte que nous n'avons le droit de parler de technique des noyaux qu'à partir du moment où les éléments constitutifs sont revêtus par une ou plusieurs couches d'argile.



vantage (*cf. supra*), des remarques analogues, parfois reprenant explicitement l'étude hourmouziadienne, ont été réalisées. M. Gimbutas lors de son étude du matériel d'Achilleion, atteste que la totalité des figurines mises au jour ont été façonnées selon la technique des plusieurs noyaux, sauf celles en dimensions très réduites, alors que la technique du noyau central a été également signalée. L'auteur rajoute aussi que des tenons en bois ont été utilisés par les fabricants, afin de lier les différentes parties constitutives (Gimbutas 1989a : 171- 174). E. Skafida utilise la catégorisation technique de G. Hourmouziadis pour présenter succinctement les figurines de Dimini (Skafida 1992 : 175), tandis que Ch. Marangou offre dans sa thèse publiée la même année, une vision synthétique des techniques du façonnage pour l'ensemble du territoire grec (Marangou 1992 : 139). Au-delà des techniques décrites par G. Hourmouziadis, la chercheuse s'attarde sur l'utilisation des chevilles organiques pour la fixation des éléments entre eux, notant leur emploi dans le Péloponnèse, aussi bien que dans les sites de Nea Nikomedeia, de Tell-Azmaq et de Gradešnica (Marangou 1992 : 139).

Pour conclure, il nous semble indispensable de mentionner l'apport des études coroplastiques plus généralement. Les recherches portant sur la fabrication des figurines en argile des époques protohistoriques et historiques en Grèce et à Chypre offrent une mine d'informations et peuvent, ainsi, contribuer à l'identification des techniques et de leur évolution. En effet, les techniques de la coroplastie dans ces régions avoisinantes possèdent un tel degré de similitude, que les comparaisons sur un plan technique peuvent être assez fructueuses<sup>153</sup>.

Plus précisément pour l'Âge du Bronze, quoique la recherche sur la petite plastique souffre des lacunes et d'un désintérêt envers les techniques de fabrication encore plus prononcé que pour le Néolithique, une prédominance du modelage en plein peut, cependant, être confirmée (Marangou 1992 : 147, Caubet *et al.* 1998 : 100). Or, la technique de noyaux et ses variantes, déclinent brusquement à partir de la fin du Néolithique et sont très rares sur le continent et les îles égéennes durant l'Âge du Bronze (Marangou 1992 : 142). En revanche, en Crète, des figurines faites par plusieurs parties indépendamment façonnées, puis assemblées par enfoncement ou simplement collées entre elles, sont attestées depuis la période Prépalatiale comme le suggèrent certains exemplaires de Myrtos Fournou Koryfi (MAII) et se rependent tout au long du MM, dans des sites comme Piskokephalo, Karfi, Petsofas et Kophinas (Myres 1902-3 : 362-363,

---

<sup>153</sup> Pour une vision synthétique *cf.* Higgins 1967 : 1- 8, Caubet 2009 : 47-48, Muller 2014 : 64-69. D'ailleurs, G. Hourmouziadis utilise abondamment les informations technologiques fournies par l'ouvrage majeur de R. A. Higgins (1967), pour son analyse technologique (Hourmouziadis 1973 : 32-41).

Pilali- Papastergiou 1992 : 52, Rethemiotakis 1997 : 118, 1998 : 129, 2001 : 84). Les points de jonctions de ses pièces semblent avoir été couverts par une couche épaisse d'argile. Le montage au tour de potier sporadiquement employé à partir du début de MMIB (Rethemiotakis 1997 : 117, 1998 : 129, 2001 : 84), se répand pendant les périodes suivantes (French 1985, Gessel & Saupe 1997, Kourou et Karetsou 1997 : 107-116, Caubet *et al.* 1998 : 37, Rethemiotakis 1998 : 130-133, Morris 2016). La technique du moulage va, finalement, supplanter les deux autres techniques, ainsi que leurs variantes, durant le VII<sup>e</sup> siècle avant J.- C., pour se généraliser au VI<sup>e</sup> siècle avant J.- C. dans toute la méditerranée orientale (Caubet *et al.* 1998 : 100-103, Muller : 2000, Caubet 2009 : 47-48).

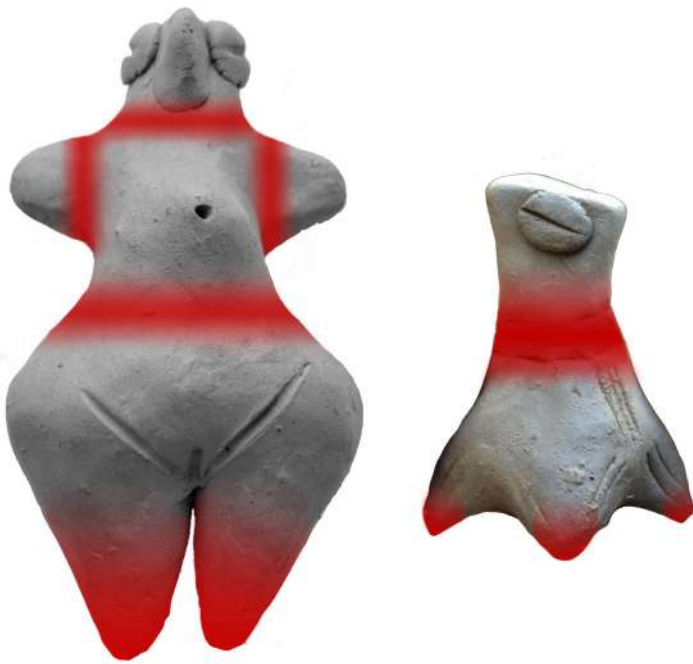
## **2. Reconnaissance des techniques du façonnage**

### *2.1 Méthodes d'approche*

#### *2.1.1 Observation macroscopique*

Pour la reconnaissance et la restitution des techniques de façonnage des figurines néolithiques, une analyse articulant examen macroscopique et radiographique a été opérée, couplée avec les données d'une série d'expérimentations. L'observation macroscopique à l'œil nu constituant l'épine dorsale de notre approche, a été fondée sur les études pionnières de technologie céramique ayant déjà une longue histoire (Rye 1981, Rice 1987, Balfet *et al.* 1989). De même, la méthodologie développée par V. Roux pour l'identification des traces techniques du tournage (Roux 1994, Courty & Roux 1995, Roux & Courty 1997 et 1998, Choleva 2015) ainsi que les travaux d'A. Livingstone Smith (Livingstone Smith *et al.* 2005, Livingstone Smith 2007) et de F. Giligny (Giligny & Méry 2010, Giligny 2010) furent une inspiration constante, mais ont dû être adaptés aux exigences et aux particularités de notre matériel.

Rares sont les cas où l'état de conservation d'une pièce nous permet de tirer des renseignements concernant le façonnage de chacune de ses parties. Le plus souvent, les fragments que nous avons entre les mains ne nous parlent qu'à propos de leur propre histoire technique et restent muets quant à la fabrication des autres parties constitutives. Notre analyse suit, donc, les parties constitutives de chaque figurine, comme celles-ci ont été définies précédemment (*cf. supra*). Le façonnage de ces parties indépendamment de la technique ou de la méthode utilisées, fait appel à une gestualité commune, à savoir des pressions inter-digitales, digito-palmares et inter-palmares, discontinues exercées sur la masse d'argile (Roux 1994).



**Figure 19** Zones faibles (rouge) et zones fortes des figurines bipartites et tripartites

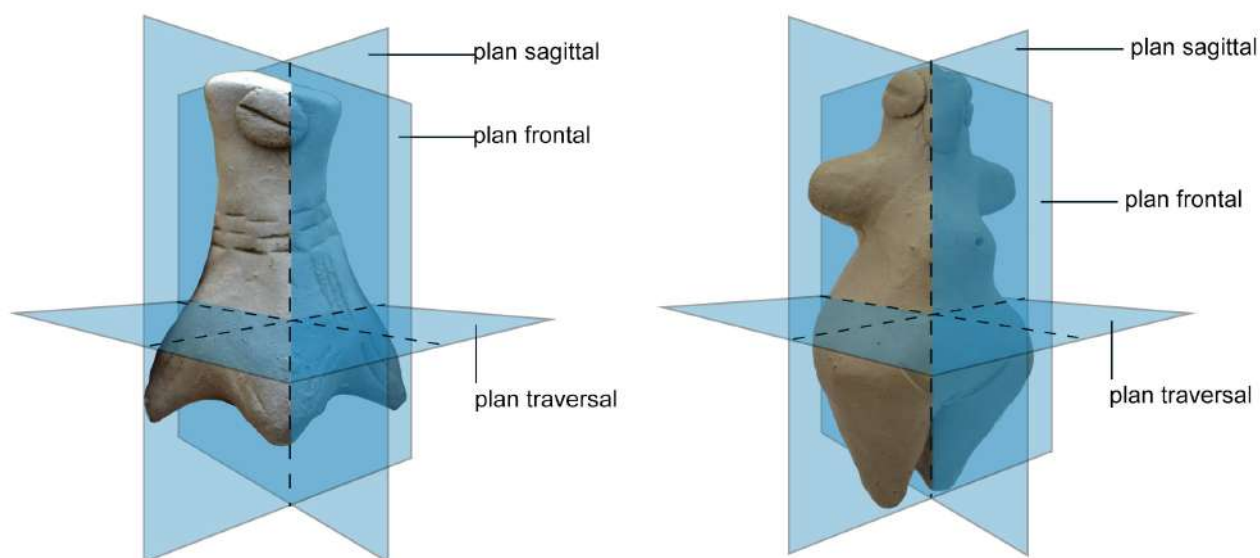
Dans le cas où la surface de la figurine n'a pas subi un traitement de finition, un relief irrégulier et discontinu caractérisé par la présence des bosses et des dépressions, témoigne de ces actions et de la gestuelle impliquée. Or l'identification des techniques de façonnage s'appuie plutôt sur la possibilité de reconnaissance des éléments constitutifs, leur nombre, leur forme, leur état hygrométrique lors de l'assemblage et leur type de jonction. Si la surface de

l'objet présente souvent des traces digitales témoignant ainsi d'un modelage direct de la pièce, tout en fournissant des informations précieuses sur les méthodes de traitement de surface, elle ne révèle que rarement les techniques de façonnage. Sauf dans certains cas particuliers où la forme et la configuration morphologique des volumes de l'objet nous permet d'inférer la technique de façonnage (p.ex. figurine monopartites) ou bien quand l'application des modules d'argile n'a pas été suivie d'un traitement de finition de la surface externe, faisant disparaître les traces d'encolage et d'épaulement, l'aspect bombé, irrégulier, plat ou saillant du relief ne constitue pas un indice pertinent de la structure interne de la pièce<sup>154</sup>.

L'identification, donc, des techniques du façonnage des figurines est notamment fondée sur les observations réalisées au niveau de la section. Plusieurs cassures sur une même pièce donnent ainsi une meilleure image de sa structure interne. *Le mode de fracturation* aussi bien que *la configuration de la pâte* visible en coupe, constituent les deux types d'informations principaux issus de l'examen de la section. Concernant le premier, nous faisons la distinction entre les *cassures préférentielles* suggérant un joint défectueux (Livingstone Smith 2007 : 119), et donc la présence d'éléments assemblés et les *cassures aléatoires* témoignant, elles, d'une motte d'argile homogène (Choleva 2015 : 114). Dans le premier cas, le type de jonction peut aussi être révélé.

<sup>154</sup> Il s'agit, d'ailleurs, d'une différence fondamentale entre l'étude de la petite plastique et celle de la poterie, puisque rechercher des indices sur la surface, à travers l'observation attentive de sa topographie et l'identification des macrotraces, constitue une source d'information essentielle pour cette dernière (Choleva 2015 : 113-114).

Or, la distinction entre les deux types de cassure n'est pas toujours aisée, puisque la fragilité des différentes parties de la pièce relève aussi de son épaisseur. Ainsi, bien que la technique de fabrication joue sur la fragilité de la pièce, des associations fixes entre les points de fragmentation et la technique de fabrication des figurines font défaut. Des variations importantes de l'épaisseur des différentes parties de la figurine, entraînent la formation des zones faibles et des zones fortes (Figure 19). Quant à la structure interne de l'argile, la clarté et la finesse des observations dépendent, tout d'abord, du nombre et de la localisation des cassures, ainsi que de l'action des facteurs taphonomiques et des altérations post-dépositionnelles consécutives (érosion, dépôts des sels insolubles etc.) qui peuvent dissimuler, altérer ou effacer les traits diagnostiques. Les cassures peuvent être classées en trois catégories distinctes en fonction du plan de fracturation : des *sections transverses* - largement les plus répandues- des *sections sagittales* et des *sections frontales* (Figure 20). La présence des discontinuités, des surfaces finies internes ou d'une configuration parallèle aux parois –verticales pour les sections sagittales et frontales, circulaires pour les sections transverses) impliquent des éléments assemblés alors qu'une configuration continue constitue généralement le témoin privilégié d'un modelage à partir d'une boule d'argile.



**Figure 20** *Plans de référence*

### 2.1.2 Radiographie

Le recours à la radiographie a été jugé comme un supplément indispensable pour enrichir les observations de la structure interne des figurines. La radiographie céramique constitue une méthode totalement non-destructive comptant déjà plusieurs années d'application<sup>155</sup>. Elle figure,

<sup>155</sup> Cf. à titre indicatif Rye 1977, Johnston & Betancourt 1984, Vandiver 1985 et 1987, Carr 1990 et 1993, Carr & Riddick 1990, Leonard et al. 1993, Pierret 1995, Pierret et al. 1996, Livingstone- Smith 2007, Livingstone- Smith &

donc, comme un outil précieux dans l'étude technologique, de plus en plus exploitée par les chercheurs, alors que ses nombreuses évolutions (xérogaphie, radiographie digitale et, comme plus récente, celle de la tomographie axiale (CT scanning)) ont multiplié le champ d'observation. Bien que rarissimes, des études radiographiques des figurines en argile des périodes diverses ont aussi été effectuées obtenant des résultats notables (Garfinkel 2004 : 168, Applbaum & Applbaum 2005, Chlouveraki *et al.* 2010, Pavel *et al.* 2013). Les prises de vues radiographiques ont été réalisées au Musée de Volos en collaboration avec la conservatrice du Musée Chara Topa. Une cabine de radiographie Faxitron 43855D a été utilisée, alors que nous avons varié le paramétrage en fonction de l'épaisseur des échantillons (kV 40-50, 6-9 min, 3 mA). La variation de l'épaisseur des figurines constitue un vrai problème, puisqu'elle rend la focalisation extrêmement difficile. Nous avons, donc, cherché à franchir cet obstacle en multipliant les prises et en variant les paramètres (kV, min). Plusieurs raisons pratiques nous ont, toutefois, obligés à limiter notre application à un nombre de figurines restreint (23 pièces) toutes provenant de Prodomos.

L'examen radiographique est essentiellement fondé sur l'observation et l'interprétation attentive des traces à savoir les *fissures* et les *vides*, les *variations de densité* et *d'épaisseur* et l'*orientation préférentielle de la porosité* (Livingstone Smith 2007 : 120- 129, van Doosselaere 2005 : 183- 185). Ainsi, la vue radiographique nous révèle des fissures invisibles sur la surface des pièces, fissures qui suggèrent des jonctions entre éléments assemblés. Il est, toutefois, nécessaire de faire le discernement entre les vides de la matrice céramique dus à des quantités d'air enkystées dans la matière argileuse lors du modelage ou bien à la présence d'inclusions minérales pulvérisés (calcaires) lors de la cuisson ainsi que des éléments organiques brûlés, et les vides ou fissures associés à des jonctions des éléments constitutifs de la figurine. L'épaisseur et la densité, qui se présentent sous forme de plages claires ou sombres nous renseignent sur la superposition de la matière et la configuration des éléments constitutifs de la figurine. Finalement, l'orientation de la pâte et de la porosité témoignent de la direction et du sens des pressions exercées sur la boulette d'argile lors de son ébauchage, façonnage ou assemblage. Il faut, en conclusion, souligner, qu'afin de limiter les interprétations problématiques, voire trompeuses, dues à des informations fragmentaires, il convient de rapprocher constamment l'examen des clichés radiographiques avec les observations macroscopiques.

---

Visyrias 2010, Middleton 2005, van Doosselaere 2005, van Doosselaere *et al.* 2013, Casali 2006, Berg 2008, 2009, 2011a et 2011b, Berg & Ambers 2012, Laneri 2011, Greene & Hartley 2009, Hunt 2013, Türkteki 2014.

### 2.1.3 Démarche expérimentale

Pour mieux comprendre les techniques idoloplastiques mises en œuvre par les modelleurs néolithiques, mais aussi pour reconstituer de la chaîne opératoire du façonnage, nous avons, enfin, fait appel à une démarche expérimentale<sup>156</sup>. Pour ce faire, nous avons réalisé, à des moments différents, une série de façonnages des figurines entières ou bien des parties isolées. Le type morphologique de l'objet ne nous a pas préoccupé particulièrement lors du modelage, en essayant, pour autant, de respecter l'échelle des objets, ainsi que leur forme générale. L'argile que nous avons utilisée, était ramassée dans la région de Gonnoi, près de la vallée de Tempé (Thessalie nord-est) par G. Kehagias. Il s'agit d'une argile de granulométrie fine-moyenne. Pour certaines étapes de nos expériences -spécialement celles concernant le traitement de la surface et le séchage (*cf. infra*)- nous avons utilisé comme dégraissant du sable aux grains de taille entre 0,5 à 2,0 mm de diamètre, dans des proportions de 1/3. Le sable, caractérisé par une teneur importante en mica, a été trouvé dans la région de Zarko (Thessalie du nord), près du monastère d'Aghios Ioannis<sup>157</sup>. Pour certains cas, le façonnage et le séchage des pièces expérimentales ont été suivis par une fragmentation intentionnelle des pièces pour qu'on puisse examiner leur structure interne. L'observation des traces sur les pièces expérimentales et la comparaison avec les stigmates présents sur les figurines archéologiques, nous a permis de comprendre les mécanismes de formation de ces traces, ainsi que de révéler les *opérations manuelles qui scandent le déroulement du façonnage*. Nous avons, ainsi, pu observer le comportement de l'argile lors du façonnage et relever les contraintes spécifiques du matériau dans le cadre de la production de la petite plastique ; puis, tester l'efficacité de différentes options techniques surtout en ce qui concerne les différents types de jonctions des éléments constitutifs ; et, finalement, évaluer quels sont les gestes les plus adaptés. Le temps nécessaire pour la fabrication et le séchage des figurines a aussi été pris en compte constituant, en plus, un des points essentiels de notre expérimentation. Les résultats obtenus doivent, cependant, être examinés de manière critique, puisque le temps de réalisation d'une figurine est, en l'occurrence, le reflet de nos propres habilités et compétences

---

<sup>156</sup> Pour un aperçu historiographique de l'apport de l'archéologie expérimentale dans la compréhension des sociétés du passé *cf.* Reeves Flores 2011.

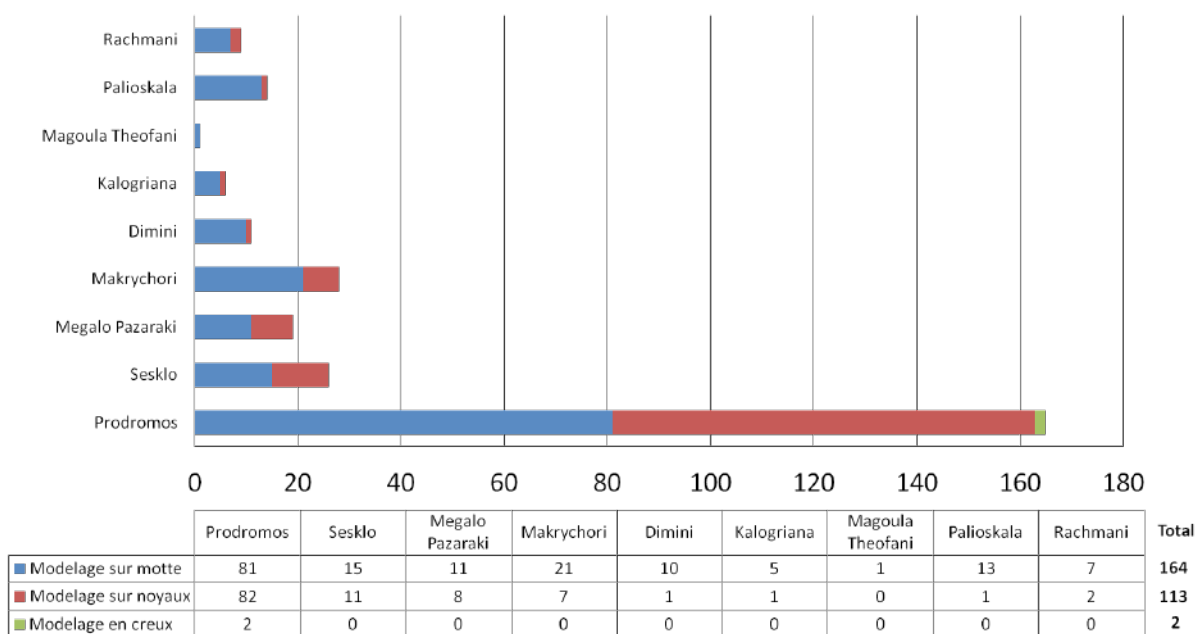
<sup>157</sup> Le ramassage et le traitement de l'argile et du sable ont été effectués pendant la préparation d'une expérience scientifique concernant la construction et l'utilisation d'une structure de cuisson céramique. L'expérience a eu lieu le 8-16/7/2016 au Musée Archéologique de Larissa sous la direction de Loe Jacobs (Universiteit Leiden) et d'Areti Pentedeka (ÖAW, OREA), dans le cadre du projet de recherche P27159 « Platia Magula Zarkou in Thessalien/Griechenland: Kulturwandel im 6. Jahrtausend v. Chr. » de l'Académie autrichienne des sciences et d'OREA (Institute for Oriental and European Archaeology) menée sous la responsabilité scientifique d'Eva Alram-Stern.



techniques. De même cette expérimentation n'a exploité que certaines parmi les voies possibles et n'est dans aucun cas exhaustive (cf. aussi Coles 1966: 5 et 1973: 15).

## 2.2 Les techniques du façonnage

Notre analyse est fondée sur un corpus de 257 pièces. Les figurines indéterminées ont été exclues tout comme les figurines ou les parties des figurines en pierre. La fabrication de ces dernières bien qu'elle fasse partie intégrante de la production micrographique, constitue un chapitre distinct sur la base de son matériau qui implique des procédés complètement différents. Il s'agit assurément d'une lacune à combler dans l'avenir. En revanche, les corps des acrolithes en argile ont été retenus, ainsi que les 39 pièces anthropomorphes ne livrant aucune autre information quant à leur configuration. Les animaux ont également été pris en compte, mais nous n'avons pas suivi une présentation du façonnage par partie constitutive (cf. *infra*). Enfin, 4 figurines de formes diverses (PRO58, MT6, MP24 et KAL5, cf. aussi *supra*) ont été considérées.



**Graphique 18** Les techniques utilisées par site

Parmi les 257 figurines argileuses que nous avons examinées, 17 pièces, dans leur majorité des parties basses isolées, ne fournissent aucune information sur la technique de leur façonnage. Concernant les figurines techniquement diagnostiques -représentant 94% de ce corpus (240 pièces)- 142 pièces sont des fragments ne nous renseignant que partiellement sur la technique mise en œuvre, tandis que 98 pièces offrent des informations techniques pour l'intégralité de leur corps. Notons que ni la définition du type morphologique ni la présence d'une partie constitutive ne sont, forcément, requises pour la caractérisation technique d'une pièce. Souvent, les traces



observées sur les points de jonctions/cassures nous fournissent des renseignements forts utiles. L'application de l'approche plurielle présentée ci-dessus nous a permis, au premier chef, de reconnaître trois techniques de façonnage distinctes : le *modelage sur motte (MM)*, le *modelage sur noyau d'argile (MN)* et le *modelage en creux (MC)*. Les deux premières semblent être employées de manière indépendante pour la construction des différentes parties constitutives de la figurine. Quant à la troisième, attestée seulement deux fois dans notre corpus, toute inférence serra, pour l'instant, précaire (Graphique 18).

### 2.2.1 *Modelage sur motte*

Le *modelage sur motte* est un modelage en plein. C'est une technique assez répandue, utilisée pour la confection de toutes les trois parties constitutives (PH, PM et PB) toute en constituant la seule technique employée pour la réalisation des éléments du garnissage (*cf. infra*). Le corps de la pièce modelée présente une forme en volume massif réalisée à partir d'une boule d'argile directement façonnée et mise en forme. D'un point de vue macroscopique, la configuration continue de la pâte, dans la vue de section, constitue un témoin préférentiel de la technique (Tableau 26 & Figure 21). Sur la surface de la pièce, un relief discontinu caractérisé par des dépressions et des cavités témoigne des pressions digitales exercées lors du modelage (Tableau 26 & Figure 22). Les radiographies des figurines façonnées selon un modelage sur motte nous offrent des plages claires homogènes, sans fissures. Des différenciations graduelles de l'opacité de ces plages témoignent des épaisseurs diverses du volume de la pièce (Tableau 26 & Figure 23).

#### **Observations macroscopiques (à l'œil nu)**

- Volume massif
- Relief discontinu
- Configuration continue de la pâte sur la section

#### **Observations par radiographie**

- Différenciation graduelle de l'opacité des plages claires

**Tableau 26** *Référentiel des traces diagnostiques du modelage sur motte*

La technique implique, éventuellement, la présence de/ou la joncture de plusieurs morceaux d'argile. Selon le cas, nous pouvons avoir deux procédés différents. Le premier veut chacun des éléments séparément ébauchés, opération suivie par leur mise en forme définitive. Les éléments modelés sont, ensuite, assemblés constituant, ainsi, le corps fini de la pièce. Le procédé



**Figure 21** Exemple de façonnage sur motte (PAL32). Nous observons le volume massif de la forme modelée, ainsi que la configuration de la pâte sur la section

en question est exclusivement employé, selon nos remarques, pour la confection de la partie basse du corps, lorsque la configuration des jambes prévoit deux morceaux distincts (p.ex. Pl.1.3 et Pl.56.1). Cependant, nous pouvons envisager un deuxième procédé. Comme nos expériences ont pu le montrer, les éléments ébauchés pourraient être assemblés ou bien ajoutés sur une motte principale, avant la mise en forme finale du corps (Tableau 27). Ce deuxième procédé est étroitement lié à la partonomie de la pièce, à savoir la conception de la forme d'un objet par son fabricant<sup>158</sup>. Malheureusement, il est extrêmement difficile à l'identifier macroscopiquement sur les pièces archéologiques, puisque les modeleurs tâchaient -une fois les éléments assemblés- d'égaliser les traces des jonctions jusqu'à ce que les éléments fassent corps.

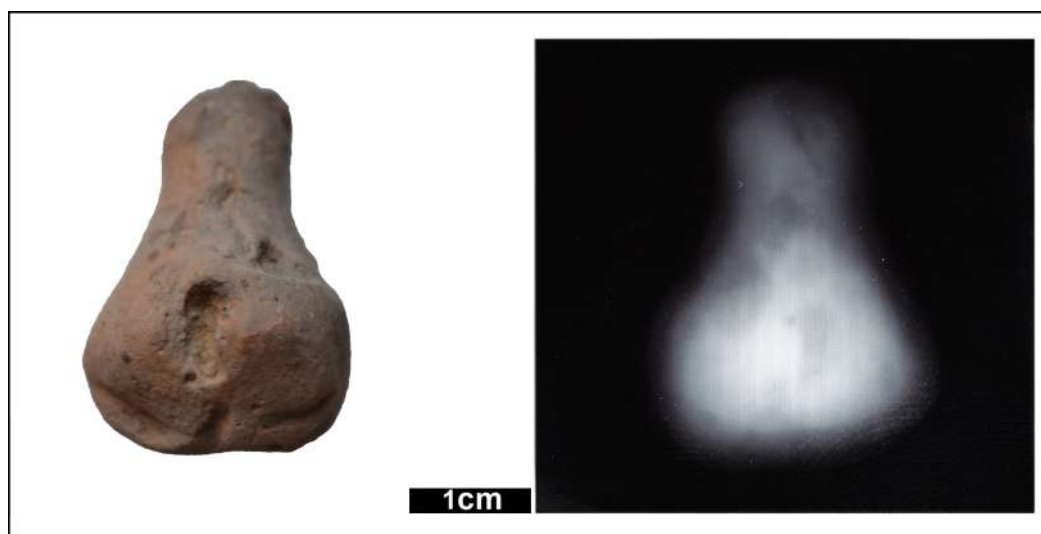


**Figure 22** Relief discontinu (PRO9)

La technique du modelage sur motte est attestée sur 164 figurines, dont 149 anthropomorphes. Plus précisément, pour le façonnage de la partie haute des figurines bipartites, le modelage sur motte est, effectivement, la seule technique appliquée (34 pièces) quelle que soit la technique employée pour la partie basse (Graphique 18).

<sup>158</sup> Selon la définition donnée par S. Van der Leeuw (1993 : 258), la forme d'un objet est *continue* quand l'objet est conçu comme une seule pièce ou bien *discontinue* quand l'objet est considéré comme constitué des plusieurs parties séparées.

L'emploi de ladite technique est, également, couramment choisi pour le façonnage des parties hautes des figurines tripartites, comme 52 têtes en témoignent. La quasi-totalité des têtes isolées (15 pièces) suivent la même logique de fabrication. Un nombre plus restreint de 25 pièces tripartites présente une partie moyenne façonnée selon le même type de modelage. En ce qui concerne les parties basses, le modelage sur motte est moins utilisé tant pour les pièces bipartites (6 exemplaires), que pour les tripartites (29 exemplaires), tandis que 9 fragments de jambes témoignent d'un modelage du même type. La majorité écrasante des pièces acrolithes (5 exemplaires) suit, exclusivement, pour les deux parties (moyenne et basse) ce mode de modelage, alors que 3 pièces possédant juste une partie moyenne témoignent de son emploi. Finalement, nous observons 21 pièces attestant une utilisation exclusive de la technique concernée pour la fabrication de toutes leurs parties constitutives, dont 5 bipartites, 9 tripartites, ainsi que la totalité des figurines monopartites (8 pièces). Les figurines zoomorphes (11 pièces) dans leur intégralité, tout comme les pièces PRO58, MT6, MP24 et KAL5 (*cf. supra*) ont été, aussi, entièrement modelées sur motte. Quoiqu'un peu plus répandue sur les figurines de petite taille, sa mise en œuvre ne semble pas être relative à la taille de figurine (Graphique 19).

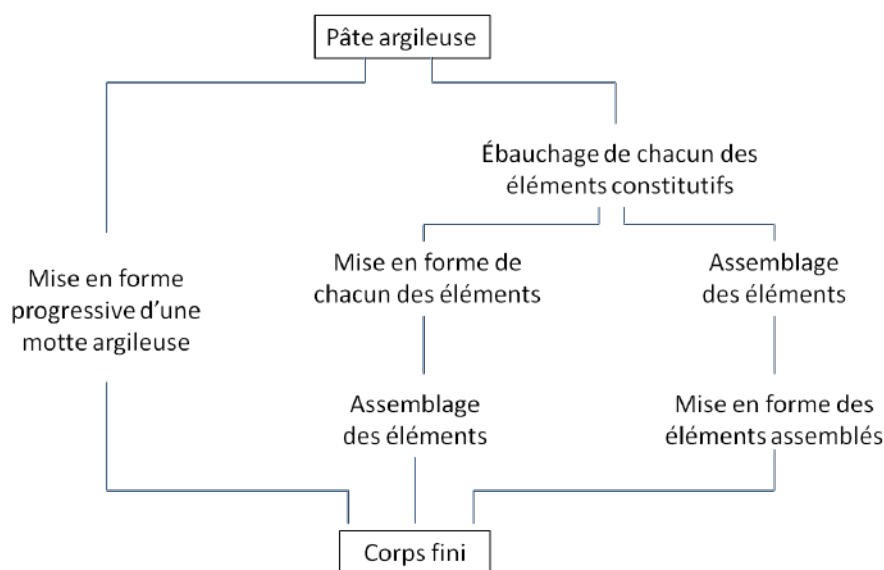


**Figure 23** Radiographie de la figurine PRO98. Nous observons des différenciations graduelles de l'opacité des plages claires. 45kV, 6 min, 3 mA.

Tous les sites de notre corpus témoignent d'une mise en œuvre fréquente du modelage sur motte. Plus particulièrement, un grand nombre de 82 pièces (49%)<sup>159</sup> des figurines de Prodromos témoigne de l'emploi de cette technique, 15 exemplaires à Sesklo (54%), 11 pièces à Megalo Pazaraki (55%), 21 figurines à Makrychori (71%), 10 pièces à Dimini (78%), 13 exemplaires à

<sup>159</sup> Les pourcentages concernent les figurines techniquement diagnostiques.

Palioskala (90%), 7 pièces à Rachmani (78%), 5 pièces à Kalogriana (80%), alors que sur le site de Magoula Theofani -dont le matériel est, pourtant, assez restreint- nous n'avons observé qu'une seule pièce issue de cette technique (Graphique 18).



**Tableau 27** Méthodes de modelage sur motte

### 2.2.2 Modelage sur noyau d'argile

Le *modelage sur noyau d'argile* consiste à modeler la forme désirée d'une pièce en utilisant, comme charpente, des éléments préfabriqués en argile. Ces éléments constitutifs sont modelés en plein, la figurine présentant, finalement, une forme en volume massif. Différentes macrotraces résidant sur les sections ou bien, dans certains cas, sur la surface de la pièce, sont associées à ce type de mise en forme. Sur les sections transversales, une « stratigraphie » concentrique révélant une succession d'éléments, organisés autour d'un noyau central, témoigne de l'utilisation de ce type de modelage (Tableau 28 & Figure 27). Toutefois, cet enveloppement n'est pas, toujours, complet et homogène. Souvent, des éléments argileux –de dimensions variées et irrégulières– viennent s'appliquer sur la surface finie du noyau, afin de lui conférer le volume désiré, sans pour autant le couvrir entièrement (Figure 28 & Figure 29). Les sections sagittales ou bien frontales, offrent parfois une image plus précise de l'anatomie interne de la pièce, révélant la forme des noyaux commodément reconnus par leurs surfaces finies (Figure 30).

La radiographie en révélant la structure interne de la pièce, s'avère très utile pour l'identification de cette technique. Ainsi, des fissures sombres observées reflètent les jonctions des éléments et les limites du volume de ces derniers. Des différenciations brusques de l'opacité des plages claires liées à l'épaisseur de la pièce, suggèrent la superposition de la matière et donc des couches d'argile et des éléments constitutifs de la figurine (Tableau 28 & Figure 31).





Figure 24 Noyau en forme de « T ». Couche extérieure en rouge (PRO94)

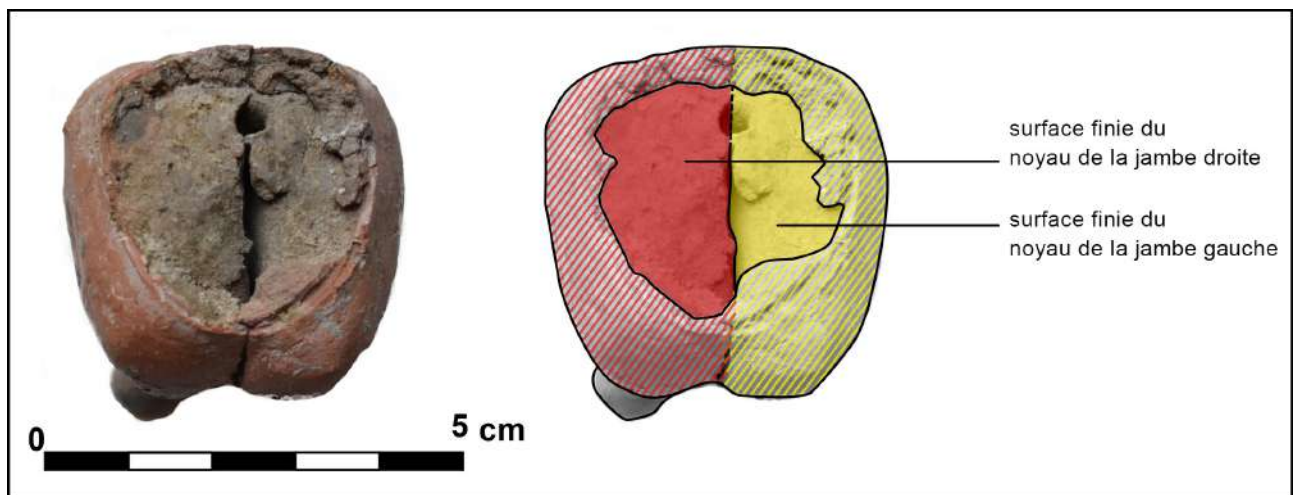


Figure 25 Modelage de la partie basse de la PRO99 à partir d'un noyau séparé pour chaque jambe

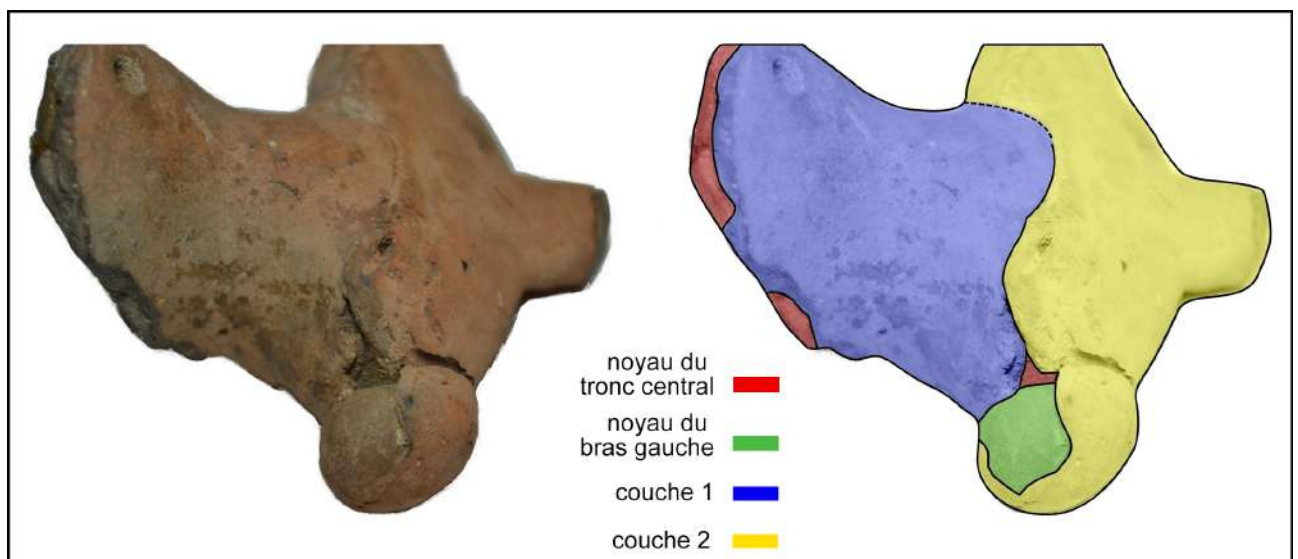


Figure 26 Succession des éléments constitutifs (PRO5)

### Observations macroscopiques (à l'œil nu)

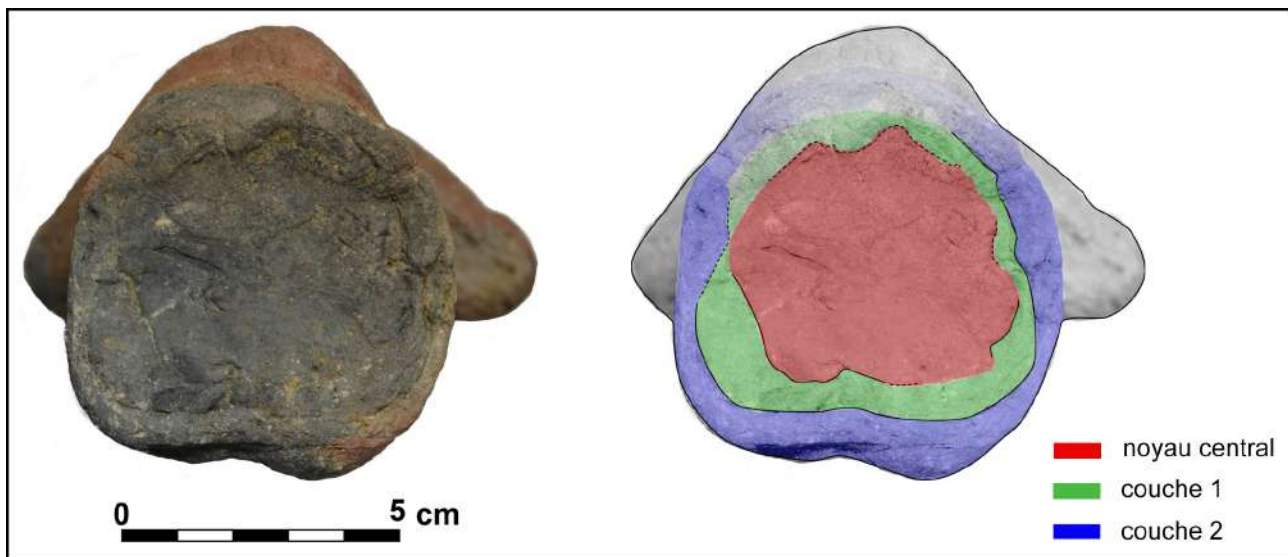
- Volume massif
- Relief discontinu
- Configuration discontinue de la pâte sur la section

### Observations par radiographie

- Fissures
- Différenciation brusque de l'opacité des plages claires

**Tableau 28** *Référentiel des traces diagnostiques du modelage sur noyau d'argile*

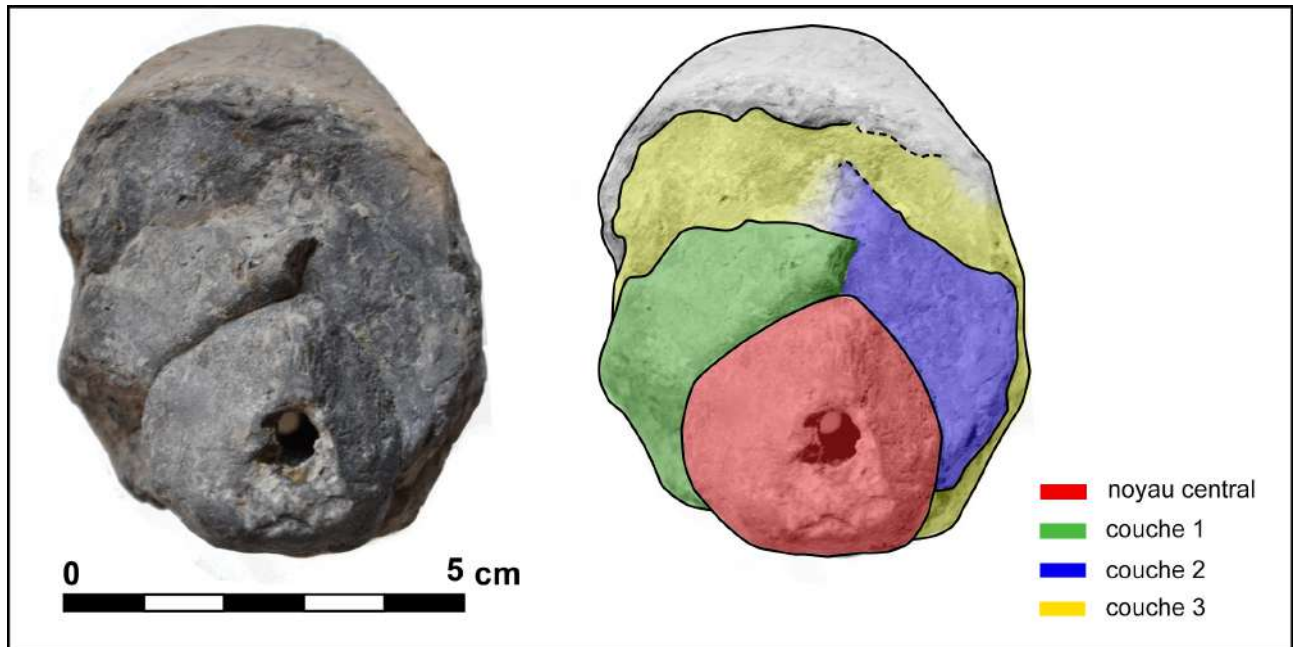
Le déroulement du modelage sur noyau d'argile se fait en phases rythmées par des séchages successifs (*cf. infra*), suivant une disposition centrifuge des éléments constitutifs. La fabrication du noyau, selon un modelage direct, correspond, toujours et sans exception, à la première phase du processus. Selon le cas, -et, surtout, selon la partie constitutive- la forme de ce noyau peut varier, présentant généralement une forme oblongue ou cylindrique. En ce qui concerne la partie moyenne, un noyau en forme de « T » peut aussi être observé (Figure 24). Toutefois, la découverte des noyaux isolés des figurines est plus que rare, comme le soulignait déjà M. Gimbutas en imputant ce manque à la négligence des archéologues (Gimbutas 1989 : 172).



**Figure 27** *Configuration discontinue de la pâte sur la section (PRO2).  
Succession d'éléments, organisés autour d'un noyau central.*

Si la fabrication des parties d'une figurine selon cette technique prévoit, de manière générale, un seul noyau par partie, l'utilisation de trois noyaux –correspondant au tronc central et aux deux bras- est aussi attestée, bien que très rarement, pour la partie moyenne des figurines tripartites. Plus précisément, seules les figurines PRO5 et PRO25 présentent des indices suggérant des

bras fabriqués par des noyaux différents (Figure 26), dont le mode de jonction de deux noyaux pose problème (*cf. infra*). En revanche, le modelage de la partie basse des certaines figurines tripartites à partir d'un noyau séparé pour chaque jambe, est assez courant (Figure 25 & Figure 32).



**Figure 28** Succession d'éléments, organisés autour d'un noyau central (PRO109)



Application d'élément argileu (en vert ■) sur le noyau central (en rouge ■).

**Figure 29** Expérience sur le modelage sur noyau d'argile



La technique du modelage sur noyau a été attestée sur 113 exemplaires. Cependant, pour aucune figurine entière ou légèrement abîmée nous ne pouvons certifier un modelage fait exclusivement selon cette technique. Étant donné les contraintes d'identification des techniques pour les pièces entières (*cf. supra*) cette absence ne peut pas être considérée comme significative. La technique est rarement employée pour la fabrication des têtes et cela seulement pour les figurines tripartites (5 pièces). Or, une seule tête isolée témoigne de l'utilisation de cette technique (MP8). À l'opposé des parties hautes, l'emploi du modelage sur noyau pour la confection des parties moyennes des figurines tripartites est très fréquent (80 pièces). Son utilisation est, également, observée sur les parties basses de 38 exemplaires, dont 13 appartiennent à des figurines bipartites et 21 à des figurines tripartites. Notons, en plus, que la mise en œuvre de la technique est aussi bien attestée sur 4 fragments des parties basses isolées, sans que la compartimentation des figurines initiales soit connue. À l'instar du modelage sur motte, la mise en œuvre du modelage sur noyau ne semble pas être relative aux dimensions de la figurine (Graphique 19). Elle est, toutefois, un peu plus courante pour les pièces de tailles moyenne et grande.

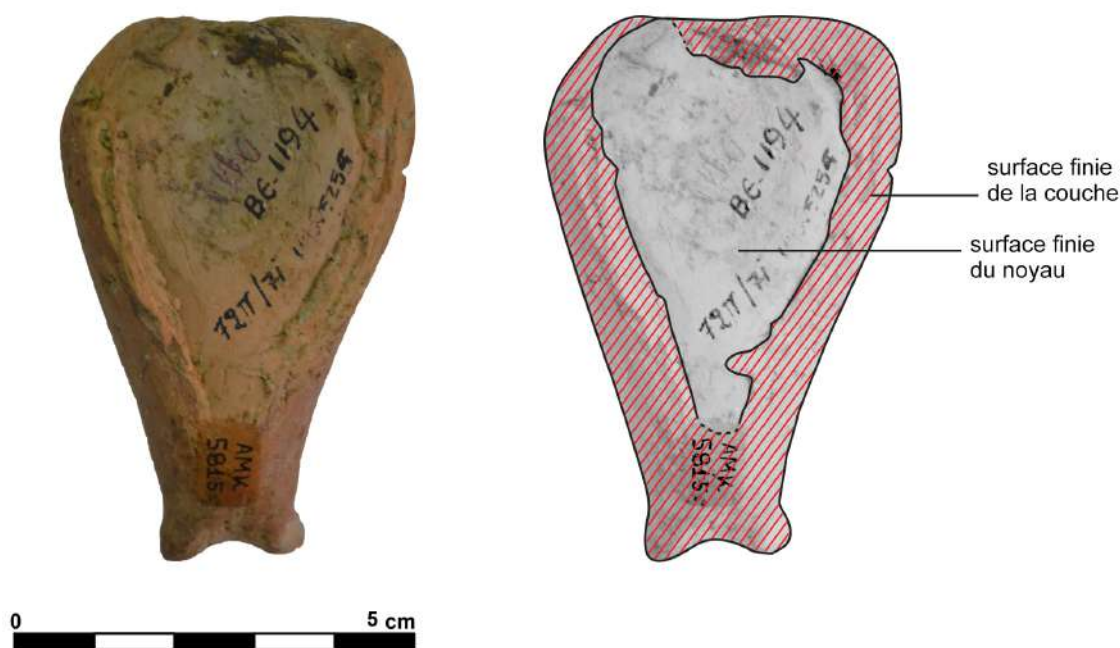


Figure 30 Anatomie interne (PRO55)

Comme pour la technique de modelage sur motte, tous les sites témoignent d'une utilisation fréquente du modelage sur noyau. Plus précisément, un grand ensemble de 82 pièces (49%)<sup>160</sup> des figurines de Prodomos témoignent de l'emploi de cette technique, 11 exemplaires de Sesklo (54%), 8 pièces de Megalo Pazaraki (55%) et 7 figurines de Makrychori (71%). Elle est attestée

<sup>160</sup> Les pourcentages concernent les figurines techniquement diagnostiques.

par 1 seul exemplaire à Dimini (78%), à Palioskala (93%) et à Kalogriana (84%), par 2 pièces à Rachmani (78%), alors que sur le site de Magoula Theofani, aucun indice ne permet d'attester son emploi (Graphique 18).



**Figure 31** Radiographies des figurines PRO104 et PRO102. Nous observons des fissures sombres et des différenciations brusques de l'opacité des plages claires. 45kV, 6 min, 3 mA.

La figurine DIM5, tout comme la pièce MA.ΘE.684 de la collection Theodoropoulos -qui ne fait pas pourtant partie de notre corpus (*cf. supra*)- soulèvent des questions importantes concernant l'ampleur et la variation de cette technique. Ces deux pièces ont été façonnées selon un modelage sur noyau, à la seule différence que ces noyaux ne sont pas en argile mais en pierre. Quant à la première, nous observons clairement qu'une couche fine d'argile blanche couvre un noyau précédemment élaboré (possiblement en forme de croix), recouvert, à son tour, par une deuxième couche d'argile *orangée* bien plus épaisse que la première (*cf. supra*). La deuxième témoigne d'un emploi légèrement différent de cette même technique. Dans ce cas, la partie basse de la figurine est façonnée autour d'un galet ovoïde partiellement couvert d'une couche d'argile relativement fine (*cf. supra*).



01. Modelage des noyaux des jambes



02. Enveloppement des noyaux avec une couche d'argile.



03. Assemblage de deux jambes.



04. Assemblages des elements constitutifs du corps

**Figure 32** *Expérience sur le modelage sur noyau d'argile*

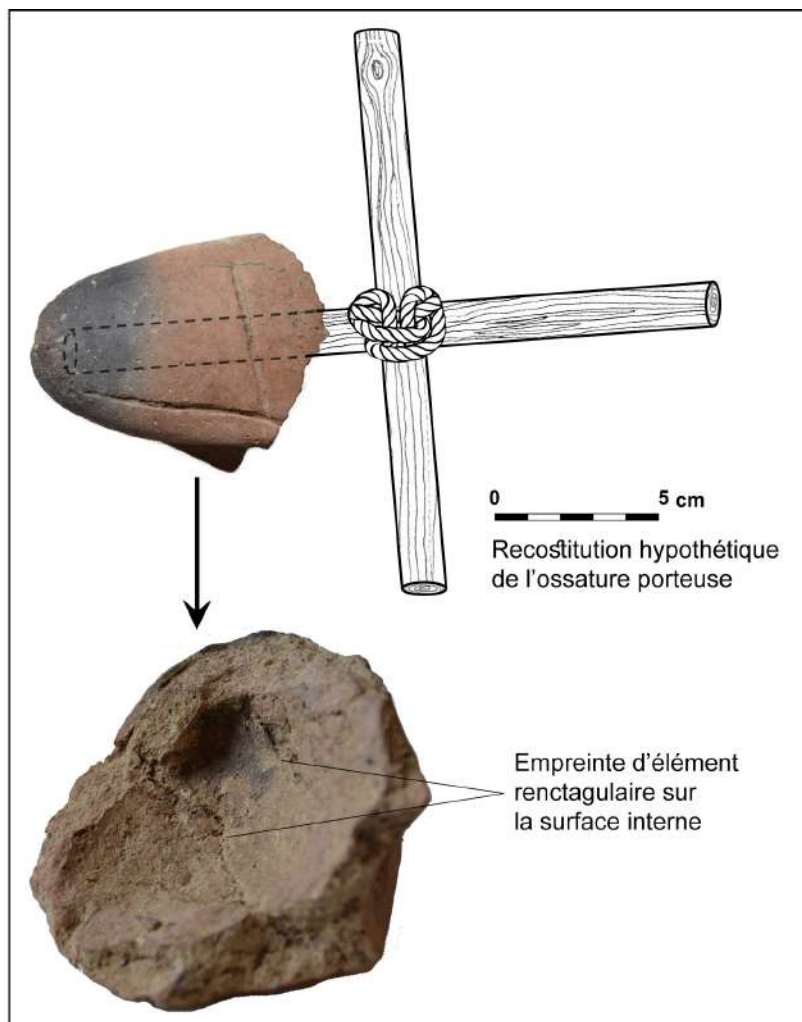
### 2.2.3 *Modelage en creux*

Pour cette technique, le procédé employé et par conséquent sa dénomination posent problème. La dénomination « modelage en creux » que nous avons adoptée, désigne plutôt le résultat que les modalités du façonnage. La principale caractéristique pour la reconnaissance de cette technique de façonnage est la morphologie creuse du corps qui possède -tout comme les récipients céramiques- une surface externe et une surface interne. Il faudrait, toutefois, être extrêmement attentif à ne pas confondre les fragments des figurines façonnés en creux avec les fragments des vases anthropomorphes ou zoomorphes<sup>161</sup>.

Or, l'hypothèse la plus probante et la plus couramment avancée envisage l'utilisation d'une ossature en matériaux périssables sur laquelle la figurine est bâtie. G. Hourmouziadis -jugant la taille de ce type de figurines trop importante- soutient qu'une âme en bois était utilisée

<sup>161</sup> Pour les vases anthropomorphes du Néolithique dans les Balkans *cf.* Pileidou 2006. Pour les vases néolithiques zoomorphes en Grèce du nord *cf.* Nanoglou 2009b. Toutefois, l'approche technologique de ces pièces qui pourrait bien aider à la reconstitution du modelage en creux, reste à faire.

(Hourmouziadis 1973 : 35), alors que S. Marinatos, à propos des bras de certaines figurines de Gortyne creuses à l'intérieur, propose qu'elles ont été modelées sur une structure en corde ou sur une ossature végétale, brûlée lors de la cuisson. Il s'appuie, d'ailleurs, sur des traces observées sur la surface intérieure du tronc (Rethemiotakis 1998 : 131). Toutes les deux options quoique techniquement possibles, présentent, pour autant, chacune ses propres difficultés.



**Figure 33** Exemple de modelage sur âme de bois

Un genre de clayonnage tel qu'on l'utilise pour la construction des maisons selon la technique du torchis dont l'emploi est attesté en Thessalie durant le Néolithique (Treuil 1983 : 272), pourrait effectivement constituer une solution plausible. Une ossature végétale, peut-être en paille ou bien aux brindilles liées ensemble sèches ou fraîches, constitue une alternative allant vers le même sens. Les statues anthropomorphes d'Ain Ghazal témoignent d'une fabrication analogue, leurs têtes, torses et jambes ayant été réalisés *sur une structure composée de cannes de roseaux et de joncs attachés en-*

*sembles avec de la corde* (Belting 2004 : 194, Rollefson 1983). L'emploi de la technique est, d'ailleurs, ethnographiquement observé pour la fabrication des figures en argile crue (Huyler 1996 : 98- 102). Or, des empreintes d'une ossature en branches souples ou en d'autres matières végétales sur les surfaces intérieures des pièces -telles que S. Marinatos les a observées- devraient témoigner de l'utilisation de ce type de modelage. Cependant, aucun de deux exemplaires qu'on a pu examiner ne porte ce type de traces. En outre, le séchage et la cuisson soulèvent, dans ce cas, quelques contraintes techniques considérables que nous allons examiner par la suite (*cf. infra*).

Or, G. Hourmouziadis envisage une cuisson de la figurine partie par partie, afin que le



fabricant puisse enlever les cendres et les bois carbonisés de l'intérieur de l'objet. Dans ce cas, le mode de jonction des parties déjà cuites nous semble assez problématique. Du reste, nulle trace correspondant à la jonction des éléments déjà cuits n'a été mentionnée par les auteurs ou bien observée par nous-mêmes dans le cadre de cette étude.

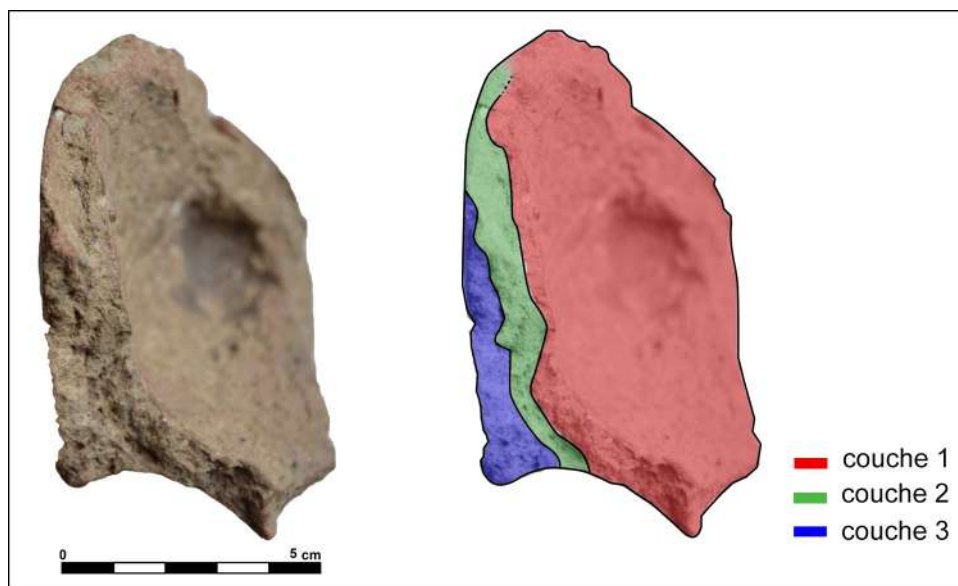


Figure 34 Assemblage de plusieurs éléments constitutifs (PRO115)

Une deuxième option qu'on peut envisager, consiste en l'utilisation non pas d'une ossature en branche souples mais d'une ébauche en bois massif<sup>162</sup>. Nous aurions affaire, dans ce cas, de l'emploi d'un moule positif. Les différentes parties de la pièce porteraient, ainsi, des empreintes des formes sculptées en bois, méthode dont le registre ethnographique témoigne, encore une fois, de son emploi pour la confection des certaines parties de statues<sup>163</sup>. Dans notre corpus, la figurine PRO115 porte à sa surface interne une trace, reflétant, probablement, l'emploi de cette technique. Nous observons, ainsi, l'empreinte d'un élément relativement rectangulaire et long qui se développe horizontalement tout au long de la surface interne, de l'extrémité du bras de la figurine jusqu'au point de cassure, pour autant qu'on puisse l'observer (Figure 33 & Tableau 29). S'agit-t-il de la poutrelle d'une ossature porteuse qui a servi de support pour le modelage du tronc ? C'est fort probable. De plus, la section de la figurine nous révèle une configuration dis-

<sup>162</sup> Notons qu'il n'est pas, en l'occurrence, clair dans quel sens G. Hourmouziadis emploie le terme « noyau en bois » (Hourmouziadis 1973 : 35).

<sup>163</sup> On se réfère à l'utilisation des rouleaux en bois pour la confection des jambes cylindriques des sculptures *kuthukuthurai* observée dans le village Gudithangichavadi au sud du Tamil Nadu (Inde du Sud), cf. Huyler 1996 : 128. L'emploi de cendres est, dans ce cas, requis, afin que l'argile humide ne colle pas sur la surface du rouleau, un problème auquel le modelleur néolithique, tout probablement, devait faire face.

continue de la pâte suggérant qu'elle ait été modelée par l'assemblage de plusieurs éléments constitutifs (Figure 34 & Tableau 29). Plus précisément, 3 couches distinctes ont pu être observées.

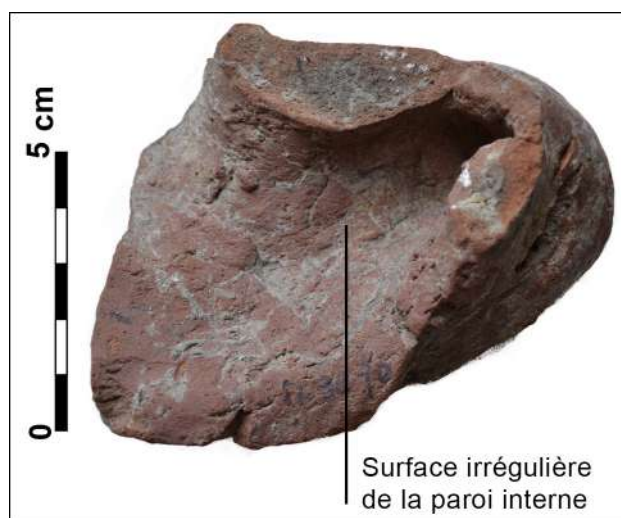


Figure 35 Exemple de modelage à la main

Mais, bien que les deux premières méthodes exposées jusqu'ici présentent des affinités manifestes avec le modelage sur âme en argile, une troisième option doit aussi être considérée. Selon cette dernière, la figurine est modelée à la main exactement comme un récipient céramique<sup>164</sup>. Dans ce cas, il faudrait envisager un modelage progressif et lent, probablement du bas vers le haut. Après chaque phase de construction, on doit laisser sécher la figurine,

afin qu'elle puisse supporter la charge des éléments qui vont être rajoutés par la suite<sup>165</sup>. La surface irrégulière observée sur la paroi interne de la figurine PRO95, pourrait, donc, éventuellement, refléter ce type de modelage (Figure 35 & Tableau 29). La configuration discontinue de la pâte observée sur la section où nous pouvons noter 2 couches superposées (Figure 36 & Tableau 29) suggère, d'ailleurs, que la figurine a été façonnée par plusieurs éléments d'argile progressivement assemblés.

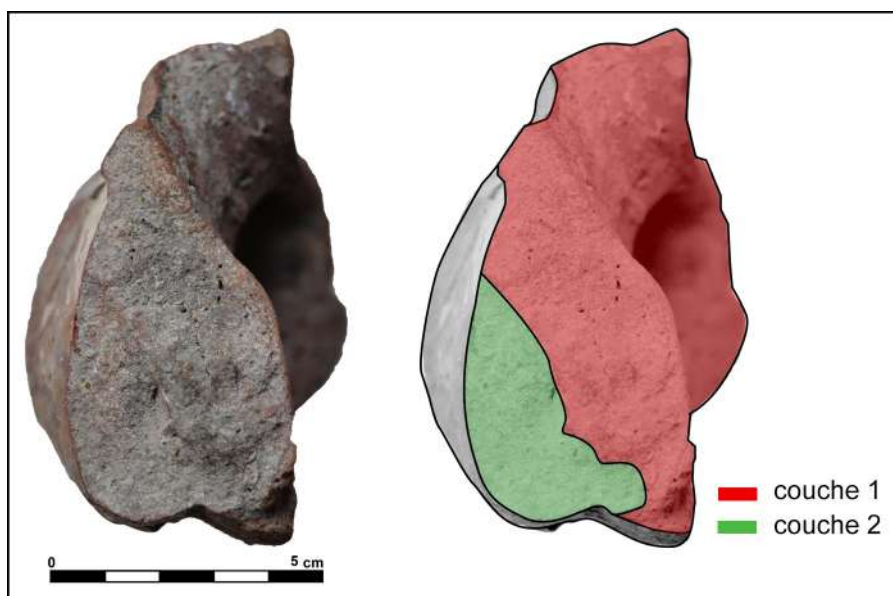


Figure 36 Assemblage de plusieurs éléments constitutifs (PRO95)

<sup>164</sup> G. Hourmouziadis mentionne cette option, sans pour autant que son positionnement par rapport à sa faisabilité soit précisé (Hourmouziadis 1973 : 35).

<sup>165</sup> Pour un exemple de cette technique de fabrication cf. Huyler 1996 : 128- 135.

Nous n'avons observé que deux figurines modelées en creux, dans notre corpus. Les deux pièces (PRO95 et PRO115) sont, toutes les deux, des fragments des parties moyennes des figurines provenant du site de Prodromos, alors qu'aucun fragment provenant des autres sites ne témoigne pas de cette technique. Tous les deux appartiennent à des pièces de très grandes dimensions (Graphique 19).

#### **Observations macroscopiques (à l'œil nu)**

- Volume creux
- Modelage sur âme de bois : Surface interne portant l'empreinte de l'ossature
- Modelage à la main : Surface interne irrégulière
- Configuration discontinue de la pâte sur la section

**Tableau 29** *Référentiel des traces diagnostiques du modelage en creux*

#### *2.2.4 Combinaison des techniques*

L'emploi des techniques différentes, afin de réaliser les différentes parties d'une figurine, est un phénomène assez répandu. Ainsi, nous avons identifié 43 figurines (18%)<sup>166</sup> qui témoignent de l'utilisation du modelage sur motte en combinaison avec le modelage sur noyau d'argile, dont 12 bipartites et 31 tripartites. Aucun exemplaire combinant le modelage en creux avec les deux autres techniques n'a été remarqué. Mais bien que ce type de combinaison n'ait jamais été attesté en Thessalie ou en Grèce continentale pendant le Néolithique, il est pratiqué pendant l'Âge du Bronze<sup>167</sup>. Le façonnage par combinaison du modelage sur motte et du modelage sur noyau ne semble pas être relatif aux dimensions de la figurine (Graphique 19). Or, il n'est pas attesté sur tous les sites de notre corpus. Il a été identifié sur 33 figurines provenant de Prodromos, 5 de Sesklo, 2 de Megalo Pazaraki et 3 de Makrychori.

#### *2.2.5 Outils*

Les figurines néolithiques de la Thessalie étaient réalisées, selon toute probabilité, exclusivement à la main. Le façonnage des figurines, indépendamment de la technique ou de la méthode utilisée, fait appel à une gestualité commune, surtout à de pressions inter-digitales dis-

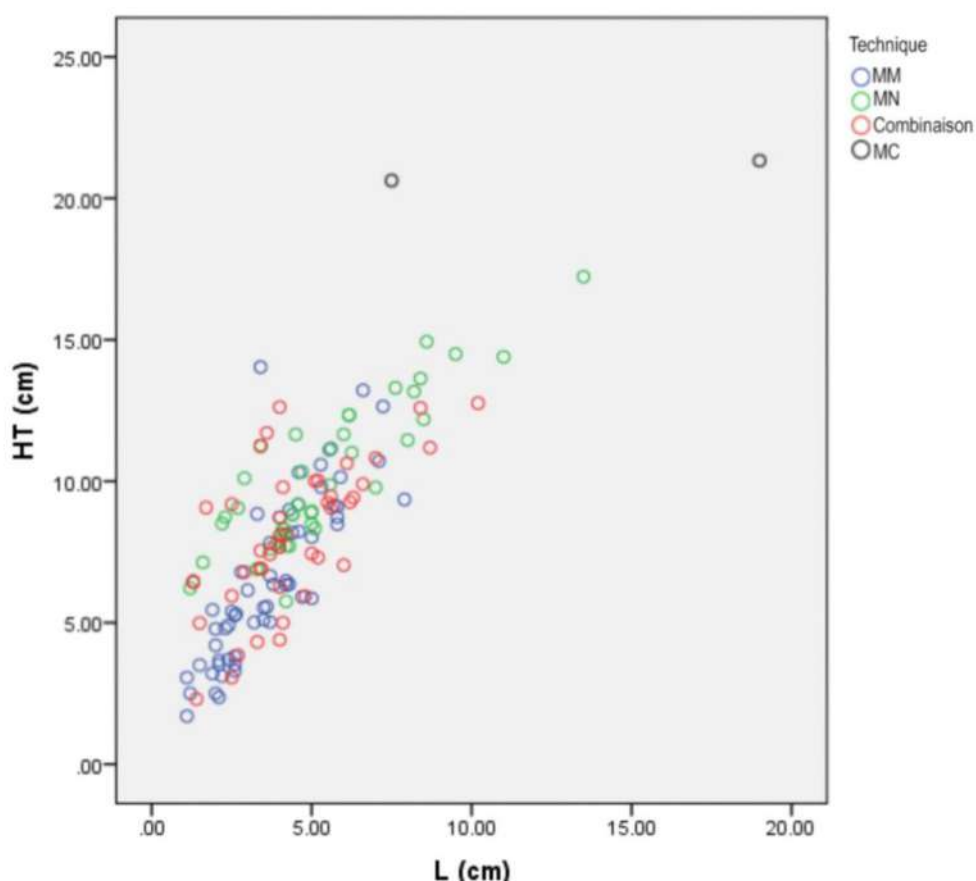
---

<sup>166</sup> Le pourcentage concerne les figurines techniquement diagnostiques (240 pièces parmi les 257 figurines examinées).

<sup>167</sup> Pour quelques exemples de figurines dont le modelage en creux a été utilisé en combinaison avec d'autres techniques, cf. Rethemiotakis 1998 : 129-130, 2001 : 84.



continues, exercées sur la masse d'argile (Figure 37). Les empreintes digitales, témoignant de ces processus, sont plus ou moins visibles selon le cas sur la surface des pièces, souvent effacées par les techniques secondaires du façonnage (*cf. infra*). Éventuellement, des pressions digito-palmaires et inter-palmaires correspondant d'habitude à des gestes manuels plus décisifs, sont employées au début du modelage, surtout pour l'ébauchage et la mise en forme élémentaire de la motte. Ces empreintes sont, pour autant, quasiment invisibles à cause des opérations de modelage subséquentes et des procédés de finition qui les effacent. Toutefois, l'implication de certains



Graphique 19 Les techniques de fabrication par rapport aux dimensions de figurines

outils utilisés dans la production céramique comme des spatules, des polissoirs, des estèques, en bois, en os ou bien en terre cuite, peut être envisagée, surtout lors du polissage, du lissage ou de la décoration dont on parlera ultérieurement<sup>168</sup>. En outre, il n'est pas improbable que le modelleur ait fait appel à certains outils fins, afin de pouvoir intervenir sur des zones de la pièce difficilement accessibles (entre les jambes, au-dessous des mains etc.). Or, O. Gosselain attire l'atten-

<sup>168</sup> Kotsakis 1983 : 125-129 et Rice 1987 : 124-141 ; pour quelques exemples ethnographiques et archéologiques, *cf.* van der Leeuw 1976, 1993, 1994, Huysecom 1994, Godon 2010, Gosselain 2010, Maigrot 2010, Mayor 2010, Torchy & Gassin 2010, Van Gijn & Lammers-Keijsers 2010 et Vieugué *et al.* 2010.

tion sur l'aspect souvent « circonstanciel et statutairement flou des outils » dans le cadre d'une considération contingente et dynamique de l'action technique (Gosselain 2010 : 668). Ainsi, le modelleur n'utilise pas seulement –et peut être, pas du tout- des instruments spécialisés, conçus

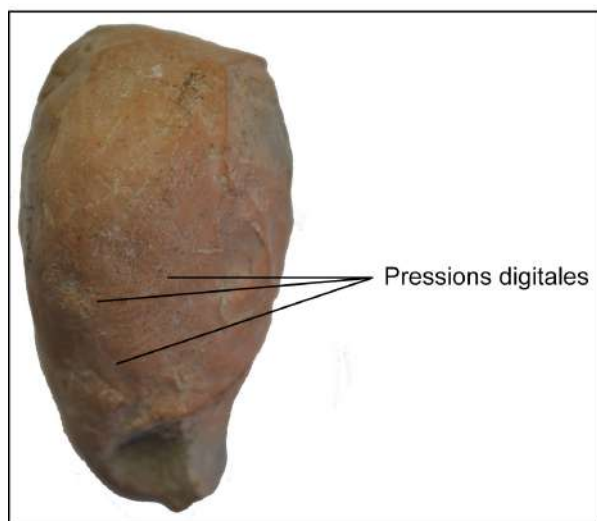


Figure 37 Empreintes digitales

pour des opérations déterminées et standardisées, mais aussi des outils simples et improvisés, des « déchets » et des fragments d'objets se transformant, provisoirement, en outils pour être de nouveau rejetés, juste après leur utilisation. Des fragments des récipients, des bouts de bois, de petites branchettes, des feuilles d'arbres, des tiges végétales, de simples cailloux ou des galets polis trouvés sur les berges des rivières, pourraient éventuellement constituer une « trousse à outils naturelle » de caractère éphémère et renouvelé<sup>169</sup>. Malheureusement, rares sont les indices directs sur l'utilisation de ce genre d'outils et une étude systématique des traces diagnostiques de ces outils sur les surfaces des figurines fait encore défaut.

Les petites branchettes, utilisées comme tenons pour l'assemblage des parties des figurines, de dimensions et de formes variables (*cf. infra*), suggèrent, toutefois, que cette éventualité n'a rien d'improbable.

### 2.3 L'assemblage des éléments constitutifs

Pour aborder l'assemblage des éléments constitutifs des figurines néolithiques, on doit considérer le rapport fondamental entre l'état hygrométrique des pièces à assembler et les types de jonction. En fonction de la consistance de la pâte argileuse des éléments à assembler (humide, consistance cuir, sèche, *cf. aussi infra*), les procédés qui peuvent être choisis, varient. Nous distinguons ainsi 3 types de jonction différents : l'*assemblage par adhésion*, l'*enfoncement* et, finalement, l'*assemblage par tenon*. Il s'agit de trois méthodes différentes mises en œuvre indépendamment pour assembler les différents éléments de l'objet. Parlant d'assemblage d'*éléments*,

<sup>169</sup> Des hypothèses analogues ont été émises par L. E. Talalay (1983 : 119).

on ne se réfère pas exclusivement à la jonction des parties constitutives des figurines (partie haute, moyenne et basse), mais à toute jonction entre deux éléments argileux, effectuée dans le cadre de la fabrication d'une figurine.

### 2.3.1 *Assemblage par adhésion*

L'assemblage par adhésion est, de loin, la méthode la plus couramment choisie (135 exemplaires; Graphique 20). Son emploi est attesté sur le site de Prodomos (86 pièces), Sesklo (16 pièces), Megalo Pazaraki (12 pièces), Dimini (4 pièces), Makrychori (10 pièces), Palioskala (1 pièce), Rachmani (2 pièces) et Kalogriana (4 pièces), alors que le site de Magoula Theofani n'a livré aucun exemplaire. Cet assemblage est fondé sur une propriété physique fondamentale de la pâte argileuse : l'association des forces de frottement apportées par les grains de la terre et des forces capillaires apportées par l'eau. L'eau comme une colle retient les grains ensemble et assure leur cohésion. Ainsi, pour ce faire, au moins l'une des deux parties à assembler, doit être suffisamment humide. Cependant, il faut éviter d'ajouter trop d'eau, sinon la pâte risque de se liquéfier perdant sa cohésion (Fontaine & Anger 2009 : 139-152). La mise en œuvre de cette méthode dépend, donc, fortement de l'état hygrométrique des pièces à joindre, mais aussi de leurs dimensions. L'opération est plus aisée pour les mottes d'argile ou pour les éléments ébauchés préservant encore une quantité d'eau élevée. Dans ce cas, les parties sont jointes directement par simple pression. L'emploi de barbotine afin d'améliorer l'adhésion des pièces n'est pas exclu. Souvent, une égalisation des points de jonction s'opère, afin d'effacer les traces de jonction, d'homogénéiser la surface et d'améliorer l'adhérence des pièces. Ainsi, les traces de cette

opération ne sont visibles que dans des cas où le fabricant ne se montre pas particulièrement intéressé à fusionner les pièces déjà assemblées (Figure 38).

Les conditions changent si l'un de deux éléments a perdu une partie ou l'intégralité de son eau ayant, donc, une consistance cuir ou bien étant complètement sec. Dans ce cas, nous distinguons une pièce passive et une pièce active en fonction de l'état d'hygrométrie des éléments à assembler. L'expérience du modelage suggère que l'élément actif est toujours la pièce plus humide, alors que l'élé-



**Figure 38** PRO104 (détail). Nous observons les chevauchement des couches au niveau du bras

ment plus sec constitue le support, pour des raisons de stabilité de la construction<sup>170</sup>. Si la pièce passive est de consistance cuir, sa pâte est déjà assez rigide pour ne pas se déformer à la pression,



**Figure 39** *Étalement de la couche sur un noyau pré-façonné (exemplaire expérimental)*



**Figure 40** *Exemple d'assemblage par adhésion raté (exemplaire expérimental)*

mais garde, en même temps, un certain taux d'humidité qui facilite l'adhésion. En revanche, si la pièce passive est sèche, l'élément humide n'adhère que très difficilement. Par conséquent, il faut d'abord l'humecter afin de reconstituer -au moins, en partie- ses propriétés adhésives. Il est particulièrement important que la pâte fraîche qu'on ajoute sur la pièce rigide, soit bien pétrie et bien ferme. Une ou plusieurs couches d'argile d'épaisseurs diverses s'appliquent, très souvent, à l'articulation des pièces afin de les renforcer ou bien d'envelopper les éléments assemblés. Ces couches, témoignent, à leur tour, d'une application à des surfaces partiellement ou totalement séchées. Des boulettes d'argile détachées de la pâte s'ajoutent directement sur les pièces jointes et s'étalent avec les doigts afin de former une couche (Figure 39). L'humidification de la surface d'application de la couche peut faciliter son adhésion, tandis que la pâte utilisée doit, dans ce cas aussi, être ferme et pas trop humide. Sinon, le risque de fissuration sur le point du collage ou sur la surface des couches est toujours présent (Figure 40). Les macrotraces associées à cette opération

sont les mêmes que celles témoignant de l'existence des noyaux (*cf. supra*). Les surfaces finies de ces noyaux sont tantôt couvertes partiellement ou intégralement par des couches ou des mottes d'argile sommairement ébauchées (*cf. supra*), tantôt elles portent les empreintes des éléments rigides sur lesquels elles s'appliquent, permettant, ainsi, d'aborder les modalités de l'as-

<sup>170</sup> L'assemblage par enfoncement constitue éventuellement la seule exception connue à cette règle (*cf. infra*).

semblage par adhésion. La localisation des couches visibles en section (*cf. supra*) est également un marqueur précieux de cette opération. C'est, toutefois, très difficile, sinon impossible, d'inférer l'état hygrométrique exact de la pièce passive pendant le moment de l'assemblage. Un élément de consistance cuir favorise, comme nous avons pu le voir, la cohésion de la jonction, sans que l'état sec soit, pour autant, prohibitif.

Concernant l'adhésion de deux noyaux, dont ne témoignent que très peu d'exemplaires, on se trouve face au même type de problème. Nous n'avons pu identifier qu'un faible nombre de pièces dont les noyaux sont agencés par adhésion et dans tous les cas il s'agit d'une jonction partie haute/partie moyenne. Or, les éléments à assembler sont très rigides et peu collants, qu'ils aient une consistance cuir ou bien qu'ils soient complètement secs. Nous pouvons, donc, admettre, d'emblée, que la jonction directe est absolument impossible. La ré-humidification des surfaces de contact des deux éléments préformés doit être envisagée comme une possibilité mais qui ne résout pas, elle seule, le problème d'adhésion. Des éléments humides ajoutés tant entre les points de contact des noyaux à assembler qu'autour d'eux, pourraient éventuellement assurer une liaison toujours faible. Cependant, comme les surfaces de jonction de la plupart des pièces le suggèrent, un contact direct entre les deux noyaux est assez probable. Faudrait-il imaginer un noyau façonné dans un matériau différent ? Cette possibilité mérite de faire l'objet d'une étude plus approfondie fondée sur un corpus plus significatif, étant donné que la pratique de fabrication des têtes en matériaux différents du tronc, n'est pas inconnue dans la petite plastique thessalienne. Néanmoins, à ce stade et à défaut de données expérimentales concluantes, la question reste, encore, ouverte.

### 2.3.2 *Enfoncement*

Pour assembler un noyau -c'est-à-dire un élément plus ou moins sec- avec un élément encore humide, la technique d'assemblage par adhésion n'est pas exclusive. L'*enfoncement* d'une pièce sur l'autre constitue une méthode moins couramment utilisée dans la fabrication des figurines néolithiques (25 exemplaires; Graphique 20). Son emploi a été identifié sur les sites de Prodromos (13 pièces), Sesklo (6), Makrychori (1), Dimini (2), Palioskala (2) et de Rachmani (1), alors que les sites de Megalo Pazaraki, de Magoula Theofani et de Kalogriana n'ont livré aucun témoignage de son utilisation. Cette technique est utilisée uniquement pour la jonction des parties constitutives de la pièce et plus précisément la tête avec le tronc ou bien la partie moyenne du corps avec la partie inférieure. Ainsi, le noyau -plus réduit en taille- est enfoncé sur le tronc



encore humide. Ici le rapport entre un élément passif (sec) et un élément actif (humide) est inversé, l'élément actif étant une pièce en consistance cuir sinon complètement séchée. Dans ce cas,



Figure 41 Exemple d'assemblage par enfoncement (PRO75)

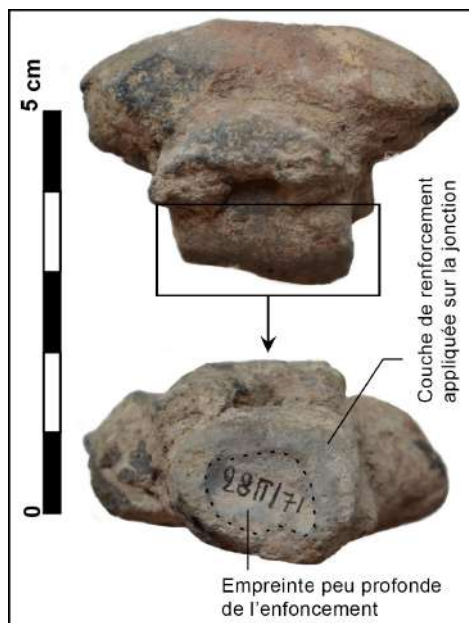


Figure 42 Exemple d'assemblage par adhésion/enfoncement (PRO93)

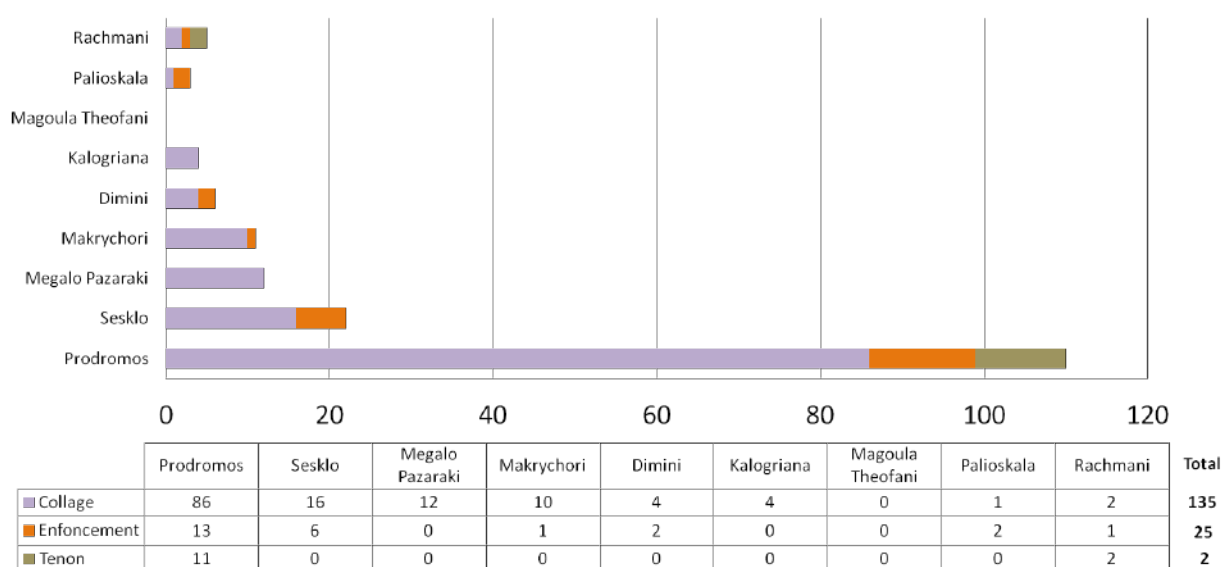
le noyau présente –souvent, mais pas toujours- une configuration particulière en forme de piston afin de faciliter son enfoncement dans l'argile humide. Les têtes des figurines acrolithes, dont la partie inférieure présente une configuration pointue, constituent éventuellement l'exemple le plus caractéristique, tout en montrant l'ampleur de l'application de la méthode en question<sup>171</sup>. Une couche de renforcement de la jonction peut être appliquée par la suite. La configuration spéciale des noyaux, l'empreinte de l'enfoncement dans le corps humide, ainsi que le sens des couches de renforcement, constituent des éléments diagnostiques de ce type d'assemblage (Figure 41).

Toutefois, il est assez difficile de définir où se place la ligne de démarcation entre un assemblage par adhésion et un assemblage par enfoncement. Souvent, surtout dans le cas des jonctions partie moyenne/partie basse, des traces observées sur les points de jonctions témoignent d'un rapport étroit entre les deux méthodes (Figure 42). Dans ce cas, l'empreinte peu profonde de la partie active sur le corps humide montre que c'était surtout les couches de renforcement et pas l'élément enfoncé qui assuraient l'adhésion des pièces assemblés. Nous préférons, donc, en l'occurrence, parler d'un assemblage par *adhésion/enfoncement* désignant, ainsi, le double caractère de la jonction (5 exemplaires). Son emploi a été attesté uniquement sur le site de Prodromos (4 pièces) et de Megalo Pazaraki (1 pièces).

<sup>171</sup> Le rapport entre la technique d'enfoncement de la tête argileuse dans le corps et les figurines acrolithes a été aussi souligné par G. Hourmouziadis (1973 : 184). Dans les deux cas les têtes des figurines sont des éléments rapportés.

### 2.3.3 Assemblage par tenon

L'assemblage par tenon est une technique plus rare que les autres (12 exemplaires; Graphique 20), attestée uniquement sur les sites de Prodrornos (11 pièces) et de Rachmani (2 pièces). Cette troisième méthode d'assemblage consiste à agencer deux éléments argileux à l'aide des tenons. Comme pour la méthode d'assemblage par enfoncement, l'emploi de cette méthode est observé uniquement pour la jonction des parties constitutives de la pièce. Elle est, pourtant, supposée pour la jonction des certaines pièces lorsque les deux autres méthodes ne semblent pas avoir été utilisées (Figure 43). Les tenons sont principalement des petits bouts en matériaux périssables -tout probablement en bois- dont la forme et le diamètre varient (Figure 44). De plus, les deux pièces doivent être encore humides ce qui permettra l'enfoncement du tenon dans leurs corps. Une fois les parties jointes par simple pression, le tenon s'enfonce sur ces dernières et les enfile. Une couche de renforcement ajoutée sur la joncture peut, parfois, assurer la cohésion des pièces de l'objet. Le rapport entre ce type de jonction et l'assemblage par adhésion est plus qu'évident, car l'assemblage par tenon peut être considéré comme une forme d'assemblage par adhésion « armée ». Toutefois, dans certains cas et plus précisément concernant la jonction PH/PM ou PB, les traces observées sur les points de jonction ne témoignent guère d'une bonne adhésion, mais juste d'un contact entre les deux parties (Figure 45). Ce qui nous invite à nous demander, dans un deuxième temps, si les parties assemblées étaient, finalement, confectionnées du même matériau ou, autrement dit, si elles appartenaient à la catégorie des figurines acrolithes.



Graphique 20 Les techniques de l'assemblage par site



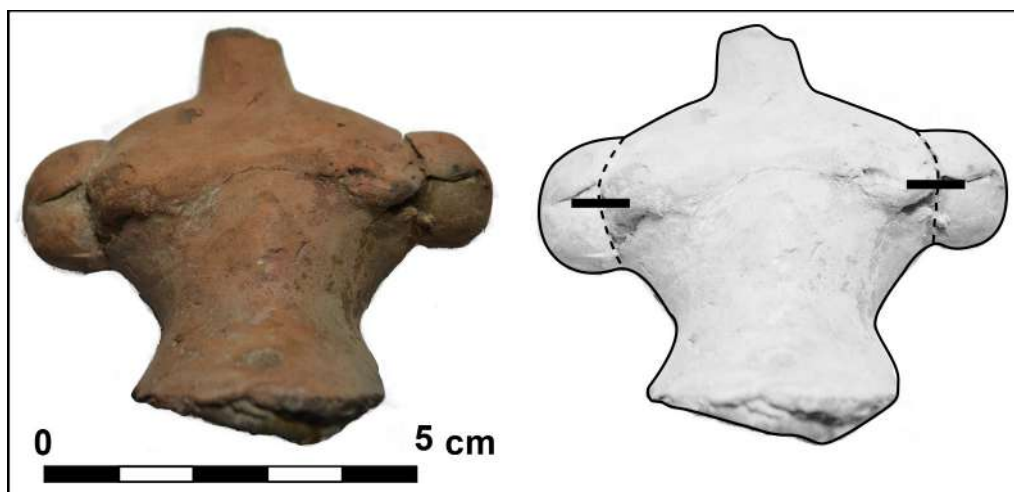


Figure 43 Reconstitution hypothétique d'assemblage par tenon (PRO5)

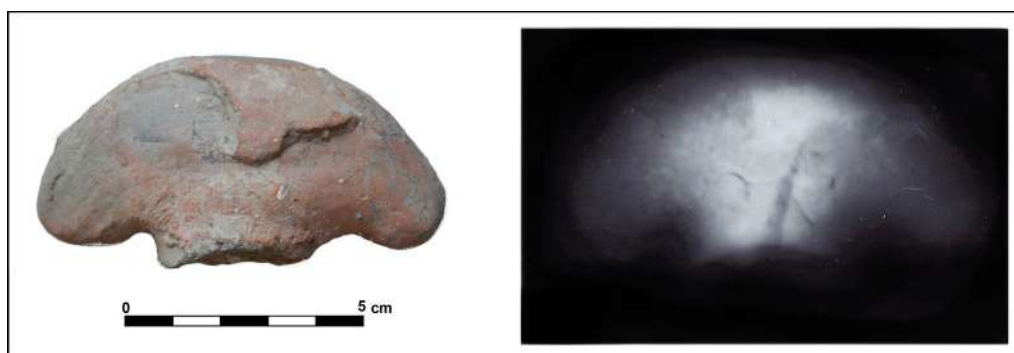


Figure 44 Empreinte de tenon (radiographie PRO94)

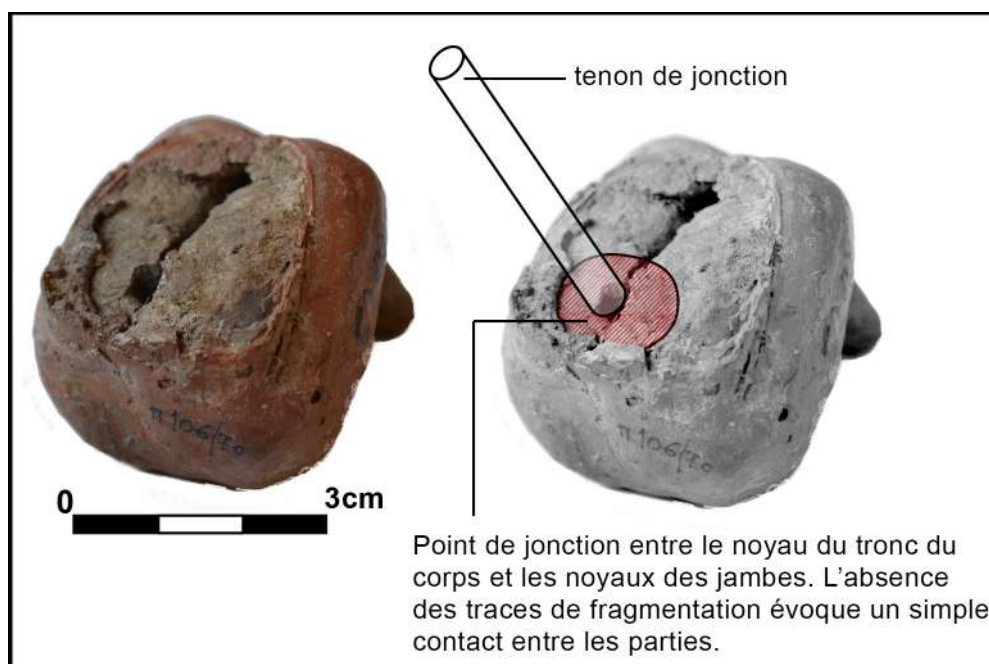


Figure 45 Exemple d'assemblage par tenon (PRO99)

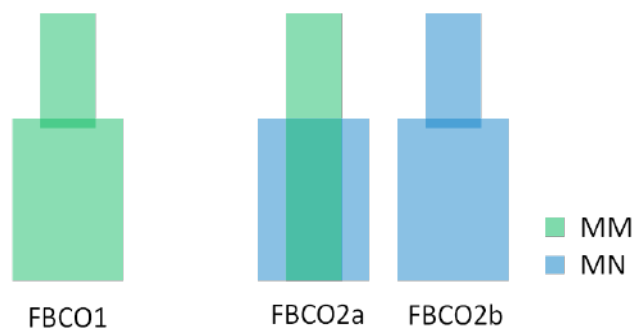
### 3. Les chaînes opératoires du façonnage

Chaque catégorie morphologique des figurines présente une ou plusieurs séquences d'opération, concernant le modelage et/ou l'assemblage des parties constitutives. Nous allons présenter, donc, les différentes chaînes opératoires que nous avons pu observer en fonction de la compartimentation de la forme des figurines qui constitue, d'ailleurs, un facteur déterminant du déroulement du modelage.

#### 3.1 *Figurines monopartites*

##### *Chaîne opératoire FMCO1*

Pour les figurines monopartites, la fabrication se révèle, ainsi, assez simple et parfaitement homogène suivant une seule chaîne opératoire (FMCO1). Celle-ci consiste à façonner progressivement le corps de la pièce, peu importe sa forme ou sa taille exacte, à partir d'une seule motte argileuse selon un modelage sur motte. En outre, les dimensions restreintes des figurines monopartites favorisent la mise en œuvre de ce processus opérationnel.



**Figure 46** *Les chaînes opératoires du façonnage des figurines bipartites*

#### 3.2 *Figurines bipartites*

Quant aux figurines bipartites, bien que la majorité ne nous fournisse aucune information sur la fabrication de leurs parties inférieures (24 exemplaires, voir 56%), nous arrivons, néanmoins, à repérer 2 séquences bien distinctes (Figure 46 & Graphique 21). Leur différence relève principalement des variances partonomiques, à savoir des conceptions de l'objet techniquement dissemblables<sup>172</sup>.

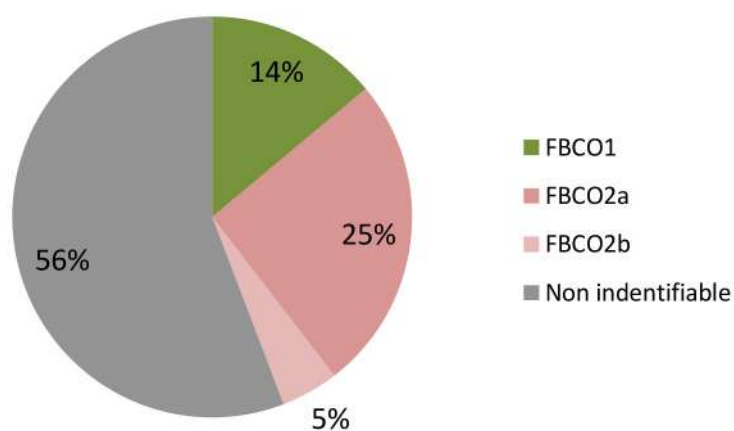
<sup>172</sup> Pour le concept de partonomie cf. van der Leeuw 1993

### *Chaîne opératoire FBCO1*

Selon la première chaîne opératoire (FBCO1), similaire à celle des pièces monopartites, la figurine est conçue comme une seule pièce, les deux parties constitutives étant réalisées ensemble, à partir d'une seule motte d'argile, selon un modelage sur motte.

### *Chaîne opératoire FBCO2*

La deuxième chaîne opératoire est fondée sur une considération discontinue de la pièce (van der Leeuw 1993 : 258), en y observant, pour autant, deux variantes (FBCO2a et FBCO2b). La première (FBCO2a) consiste à façonner tout d'abord un élément cylindrique. La partie haute de cet élément représente la partie haute de la figurine, alors que sa partie basse correspond au noyau central sur la base duquel sera façonnée selon la technique du noyau la partie basse de la figurine. Quant à la deuxième (FBCO2b), plus rare, elle consiste à façonner séparément la partie haute et la partie basse de la pièce, la première selon un modelage sur motte et la seconde selon la technique du noyau. La partie haute est ensuite assemblée par adhésion (A) ou à l'aide d'un tenon (T) sur la partie basse.



**Graphique 21** Chaînes opératoires du façonnage des figurines bipartites

L'état fragmentaire de notre échantillonnage contraint la mise en parallèle des chaînes opératoires avec des catégories morphologiques exactes. Toutefois certaines associations morpho-technologiques se dégagent. Ainsi, la majorité écrasante des parties basses en forme globulaire (GLO) dans toutes ses variantes (OV, P, S et SA) appartient à des figurines fabriquées selon la FBCO2 (13 pièces). Cette observation est renforcée, si on tient compte de l'éventualité que les parties basses globulaires (GLO) appartenaient à des figurines présentant la combinaison TS/GLO (*cf. supra*). Nous pouvons, ainsi, parler d'un groupe morpho-technologique présentant un

degré d'homogénéité assez élevé. Cependant, les pièces PRO18, PRO93 et PRO98 montrent que dans de rares cas, cette même morphologie a été aussi reproduite selon la séquence d'opération FBCO1. Ce mode de fabrication semble, pour autant, être plus couramment adopté pour la confection des figurines tripodes, comme la PRO37 (TS/TRE) et la MP18 (TB/TRE) le suggère (Tableau 30). Notons, enfin, que la MP19 à partie basse semi-circulaire (SC) est fabriquée selon la FBCO2a, alors que la PAL37 à partie basse en forme absidale (ABS), selon la FBCO1.

N°	Partie haute		Jonction	Partie basse		Chaîne opératoire
	Forme	Technique		Forme	Technique	
PRO9	TS	MM	-	GLO(S)	MN	FBCO2a
PRO16	Non conservée	MM	-	GLO(OV)	MN	FBCO2a
PRO18	Non conservée	MM*	-	GLO(OV)	MM	FBCO1
PRO36	Non conservée	MM	-	GLO(SA)	MN	FBCO2a
PRO37	TS	MM	Non diagnostique	TRE	MM	FBCO1
PRO39	Non conservée	MM	-	GLO(OV)	MN	FBCO2a
PRO43	Non conservée	MM*	T	GLO(OV)	MN	FBCO2b
PRO82	Non conservée	MM	-	GLO(OV)	MN	FBCO2a
PRO83	Non conservée	MM	-	GLO(OV)	MM	FBCO1
PRO84	Non conservée	MM	A	GLO(OV)	MN	FBCO2b
PRO98	Non conservée	MM	-	GLO(S)	MM	FBCO1
PRO102	Non conservée	MM	-	GLO(OV)	MN	FBCO2a
PRO106	Non conservée	MM	-	GLO(OV)	MN	FBCO2a
PRO136	Non conservée	MM	-	GLO(P)	MN	FBCO2a
PRO138	Non conservée	MM*	-	GLO(OV)	MN	FBCO2a
PRO140	Non conservée	MM	-	GLO(OV)	MN	FBCO2a
MP18	TB	MM	-	TRE	MM	FBCO1
MP19	Non conservée	MM*	Non diagnostique	SC	MN	FBCO2a
PAL37	Non conservée	MM*	Non diagnostique	ABS	MM	FBCO1

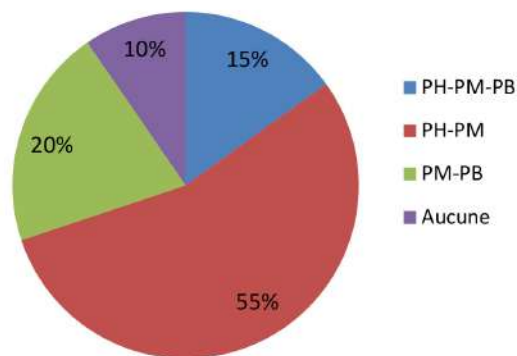
\* Technique présumée

**Tableau 30** Chaînes opératoires du façonnage des figurines bipartites (les pièces techniquement non-identifiables sont exclues)

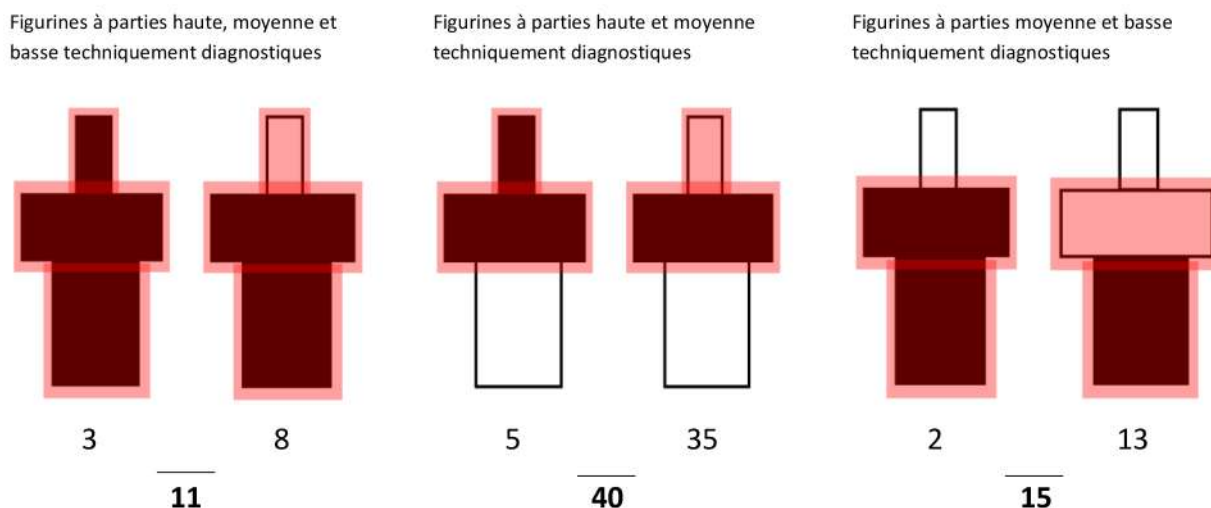
### 3.3 Figurines tripartites

Parmi les 144 figurines de cette catégorie l'état de conservation -trop bonne ou trop mauvaise- de 7 pièces (10%), nous empêche d'en tirer des renseignements sur leur mode de fabrication. Néanmoins, seules 11 figurines (15%) nous offrent des informations techniques sur les trois parties constitutives (Graphique 22).

Ainsi, pour la plupart des pièces qu'on a étudiées, on obtient des informations partielles concernant les modes de fabrication soit des parties hautes et moyennes (40 exemplaires, 55%), soit des parties moyennes et basses (15 exemplaires, 21%). Comme nous l'avons déjà noté, la présence d'une partie constitutive n'est pas le seul moyen pour tirer des renseignements sur son façonnage (*cf. supra*). Des parties absentes peuvent, éventuellement, être techniquement diagnostiques puisque les traces observées au niveau des cassures nous permettent à reconstituer les techniques de leur mise en œuvre (Figure 47).



**Graphique 22** Informations techniques fournies par les figurines tripartites



**Figure 47** Comparaison des parties techniquement diagnostiques avec les parties conservées des figurines tripartites



Parmi les 11 pièces fournissant des informations technologiques pour les 3 parties constitutives, nous identifions 2 chaînes opératoires distinctes : la FTCO1 et la FTCO2.

#### *Chaîne opératoire FTCO1*

La première (FTCO1)-7 fois attestée- repose sur une considération continue de la pièce, du point de vue partonomique, où les trois parties constitutives sont façonnées ensemble à partir d'une seule motte d'argile progressivement mise en forme. Ainsi, la tête, la partie moyenne et la partie basse sont façonnées selon un modelage sur motte (MM), technique également utilisée pour la confection des parties respectives des 3 autres pièces de ce groupe. Concernant ces der-

nières, bien que le type d'assemblage des pièces constitutives ne soit pas connu, nous pensons qu'elles ont pu être fabriquées selon le même procédé (FTCO1). Cette hypothèse est fondée sur l'homogénéité morphologique de ce groupe qui correspond à la combinaison T/CYL et à ses diverses variantes (Tableau 31). Seule exception par rapport à la morphologie, la figurine PRO92 présentant une partie basse quadrupède (TET). L'utilisation de la FTCO1 a été attestée sur les sites de Prodromos (3 exemplaires), de Sesklo (2 exemplaires), de Dimini (4 exemplaires) et de Palioskala (1 exemplaire ; Tableau 37).

### *Chaîne opératoire FTCO2*


La deuxième chaîne opératoire (FTCO2) est représentée par un seul exemplaire provenant du site de Sesklo (SES4). Celle-ci consiste à fabriquer les parties haute et basse selon un modelage sur motte (MM), alors que la partie moyenne suit un modelage sur noyau (MN). Le fait qu'il s'agisse de la seule occurrence de cette chaîne, en comparaison avec la particularité de la forme, elle-aussi unique dans la petite plastique thessalienne (*cf. supra*), nous invite à nous interroger sur la représentativité de ce procédé.

N°	Partie haute		Jonction	Partie moyenne		Jonction	Partie basse		Chaîne opératoire
	Forme	Technique		Forme	Technique		Forme	Technique	
PRO22	n.c.	MM	-	G(MP)	MM	-	CYL(CYLS)	MM	FTCO1
PRO50	n.c.	MM	-	T(PM)	MM	-	CYL(CYLS)	MM	FTCO1
PRO92	n.c.	MM	n.d.	n.d.	MM	n.d.	TET	MM	FTCO1
PAL5	TS	MM	-	T(PM)	MM	-	CYL(CYLS)	MM	FTCO1
SES4	n.c.	MM	n.d.	G(MG)	MN	n.d.	DPE	MM	FTCO2
SES20	n.c.	MM	-	T(GM)	MM	-	CYL(CYLS)	MM	FTCO1
SES22	n.c.	MM	-	T(PM)	MM	-	CYL(CYLB)	MM	FTCO1
DIM4	n.c.	MM	n.d.	T(PM)	MM	-	CYL(CYLB)	MM	FTCO1
DIM8	TA	MM	n.d.	T(GM)	MM	-	CYL(CYLS)	MM	FTCO1
DIM9	TS	MM	-	T(GM)	MM	-	CYL(CYLS)	MM	FTCO1
DIM11	n.c.	MM	-	T(GM)	MM	-	CYL(CYLB)	MM	FTCO1

n.c.= non conservée

n.d.= non diagnostique

**Tableau 31** Chaînes opératoires du façonnage des figurines tripartites avec toutes les trois parties techniquement diagnostiques

 Un grand ensemble de 40 pièces (28% des figurines tripartites), nous offre des renseignements techniques exclusivement sur les parties haute et moyenne. Les figurines de ce groupe sont issues de la mise en œuvre de trois chaînes opératoires différentes : la FTCO3, la FTCO4 et la FTCO5.

### Chaîne opératoire FTCO3

Cette chaîne opératoire -attestée sur 8 exemplaires- consiste à confectionner les deux parties selon un modelage sur motte (MM; Tableau 32). La MAK24 et la MAK41 se caractérisent par une forme continue au niveau partonomique, puisqu'aucune jonction entre les deux parties n'a été observée, fait qui suggère une éventuelle affiliation avec la FTCO1 (*cf. supra*). De même, les informations sont également infimes sur la jonction des parties moyennes et basses : une pièce (PRO108) témoigne d'une jonction par enfoncement (E) et une deuxième (PAL14) suggère que la partie moyenne et la partie basse aient été réalisées à partir d'une seule boulette d'argile. Nous ne possédons aucune information sur le type de jonction du reste des figurines, tandis que la morphologie des pièces de cet ensemble est assez hétérogène (Tableau 32). La FTCO3 a été attesté sur les sites de Prodromos (4 pièces), de Makrychori (2 pièces) et de Palioskala (2 pièces, Tableau 37).

N°	Partie haute		Jonction	Partie moyenne		Jonction	Chaîne opératoire
	Forme	Technique		Forme	Technique		
PRO23	n.c.	MM	n.d.	n.d.	MM	n.d.	FTCO3
PRO31	TVM	MM	n.d.	n.d.	MM	n.d.	FTCO3
PRO33	TB	MM	n.d.	n.d.	MM	n.d.	FTCO3
PRO108	n.c.	MM	n.d.	n.d.	MM	E	FTCO3
PAL12	n.c.	MM	n.d.	T(GM)	MM	n.c.	FTCO3
PAL14	n.c.	MM	n.d.	T(PM)	MM	-	FTCO3
MAK24	TS	MM	-	n.d.	MM	n.c.	FTCO3
MAK41	n.c.	MM	-	T(PM)	MM	n.c.	FTCO3

n.c.= non conservée

n.d.= non diagnostique

**Tableau 32** Figurines réalisées selon la FTCO3

### Chaîne opératoire FTCO4

Selon la deuxième chaîne opératoire que nous avons pu observer (FTCO4), la partie haute est issue d'un modelage sur motte (MM), alors que la partie moyenne est réalisée selon un modelage sur noyau argileux (MN). Il s'agit d'une des chaînes les plus répandue, représentée par 27 pièces (Tableau 33). Bien que les informations sur le mode des jonctions de la partie haute et moyenne soient rares, un ensemble de 9 figurines révèle l'absence de jonction entre les deux pièces, suggérant ainsi un procédé similaire à la FBCO2a décrite ci-dessus (*cf. supra*). Ainsi, la partie haute de la figurine représentée par un tronc cylindrique, constitue en même temps le noyau central de la partie moyenne. Mais quoique l'échantillon ne soit pas, pour autant, restreint (33%), il serait précaire de considérer, en généralisant, que les 18 pièces restantes sont issues de



ce processus. La grande variabilité au niveau des types de jonctions employés pour l'assemblage des parties moyenne et basse, nous invite, d'ailleurs, à reconsidérer l'éventuelle homogénéité technique de ces exemplaires. Ainsi, 6 pièces témoignent d'un assemblage par adhésion (A), 7 d'un assemblage par enfoncement (E), alors que sur 2 pièces la partie moyenne et basse ont été

N°	Partie haute		Jonction	Partie moyenne		Jonction	Chaîne opératoire
	Forme	Technique		Forme	Technique		
PRO2	n.c.	MM	-	G(MP)	MN	A	FTCO4
PRO5	n.c.	MM	n.d.	G(MP)	MN	E	FTCO4
PRO7	n.c.	MM	-	G(MV)	MN	E	FTCO4
PRO10	n.c.	MM	-	n.d.	MN	A	FTCO4
PRO17	n.c.	MM	n.d.	T(GM)	MN	T	FTCO4
PRO21	n.c.	MM	n.d.	G(MP)	MN	T	FTCO4
PRO24	n.c.	MM	n.d.	G(MP)	MN	n.d.	FTCO4
PRO26	n.c.	MM	-	n.d.	MN	n.d.	FTCO4
PRO27	TS	MM	-	G(MV)	MN	E	FTCO4
PRO72	n.c.	MM	n.d.	G(MP)	MN	n.d.	FTCO4
PRO75	n.c.	MM	n.d.	n.d.	MN	E	FTCO4
PRO76	n.c.	MM	n.d.	T(GM)	MN	A	FTCO4
PRO85	n.c.	MM	n.d.	n.d.	MN	A	FTCO4
PRO104	n.c.	MM	n.d.	T(GM)	MN	n.c.	FTCO4
PRO120	n.c.	MM	n.d.	G(MV)	MN	n.d.	FTCO4
PRO123	n.c.	MM	n.d.	n.d.	MN	E	FTCO4
PRO126	n.c.	MM	-	G(MV)	MN	n.c.	FTCO4
PRO132	n.c.	MM	n.d.	T(GM)	MN	n.c.	FTCO4
PRO133	n.c.	MM	n.d.	G(MV)	MN	A	FTCO4
PRO134	n.c.	MM	n.d.	T(GM)	MN	n.c.	FTCO4
PRO139	n.c.	MM	-	G(MP)	MN	n.c.	FTCO4
MAK2	TVM	MM	-	n.d.	MN	n.d.	FTCO4
MAK6	n.c.	MM	-	G(MP)	MN	n.c.	FTCO4
MAK10	n.c.	MM	n.d.	n.d.	MN	n.c.	FTCO4
SES6	n.c.	MM	n.d.	G(MV)	MN	E	FTCO4
SES16	n.c.	MM	n.d.	T(GM)	MN	A	FTCO4
SES18	n.c.	MM	n.d.	G(MP)	MN	E	FTCO4

n.c.= non conservée

n.d.= non diagnostique

**Tableau 33** *Figurines réalisées selon la FTCO4*

assemblées à l'aide d'un tenon (T). Cette chaîne opératoire est associée à un éventail des formes relativement restreint, dont l'état de conservation est cependant très fragmentaire. Les parties hautes sont, à deux exceptions près, absentes. Quant aux parties moyennes, 14 pièces représentent un geste explicite (G) dont 8 personnages ayant les mains appuyées sur la poitrine (MP) et 6 sur le ventre (V). Un ensemble de 6 pièces présente une partie moyenne en forme de T, de la

variante des grands moignons (GM). Un assez grand nombre de figurines témoigne de l'emploi de cette chaîne opératoire (27 exemplaires), la grande majorité provenant de Prodromos (21 pièces), alors que Sesklo et Makrychori nous ont livré respectivement 3 exemplaires (Tableau 37).

#### *Chaîne opératoire FTCO5*

Cette troisième chaîne opératoire qu'on a pu observer (FTCO5), consiste à confectionner les deux parties constitutives, haute et moyenne, selon un modelage sur noyau (MN). Nous n'observons, toutefois, pas plus que 5 pièces issues de ce procédé. Deux exemplaires témoignent d'un assemblage par enfoncement (E), alors que deux autres d'un assemblage par adhésion (A). Ainsi, dans le premier cas, le noyau de la tête est fabriqué avant le noyau du tronc qui devrait être dans un état hygrométrique plus humide afin que l'enfoncement du premier noyau, plus sec, soit possible<sup>173</sup>. Les parties assemblées sont ensuite revêtues par une couche argileuse aidant à renforcer la cohérence des éléments. En revanche, dans le deuxième cas, les noyaux de la tête et du corps sont fabriqués successivement et rapidement, aussitôt assemblés et revêtus d'une couche, couvrant au moins le niveau de la jonction. Cependant, seules deux pièces nous livrent des informations sur les types de jonction des parties moyennes et basses, qui s'avèrent différents (A-E et A). Étant donné le nombre limité des pièces issues de cette chaîne opératoire et l'absence des têtes, les rapports morpho-technologiques n'ont qu'une faible valeur interprétative. Notons, pour autant, que 3 pièces présentent des parties moyennes en forme MP et une seule en forme de T (Tableau 34). La FTCO5 est représentée seulement à Prodromos (4 exemplaires) et à Sesklo (1 exemplaire, Tableau 37).

No	Partie haute		Jonction	Partie moyenne		Jonction	Chaîne opératoire
	Forme	Technique		Forme	Technique		
PRO4	n.c.	MN	A	G(MP)	MN	n.d.	FTCO5
PRO20	n.c.	MN	A	G(MP)	MN	A-E	FTCO5
PRO29	n.c.	MN	n.d.	T(GM)	MN	A	FTCO5
PRO70	n.c.	MN	E	G(MP)	MN	n.d.	FTCO5
SES3	n.c.	MN	E	n.d.	MN	n.c.	FTCO5

n.c.= non conservée

n.d.= non diagnostique

**Tableau 34** *Figurines réalisées selon la FTCO5*

<sup>173</sup> Pour un traitement de la question de l'assemblage des éléments argileux par rapport à leur état hygrométrique cf. *supra*.

Parmi les 15 exemplaires qui livrent des renseignements techniques sur leurs parties moyennes et basses, nous repérons 3 chaînes opératoires distinctes : la FTCO6, la FTCO7 et la FTCO8.

#### *Chaîne opératoire FTCO6*

La première (FTCO6) qui consiste à modeler sur motte (MM) les deux parties, n'est que 2 fois attestée par un seul exemplaire sur les sites de Megalo Pazaraki et de Makrychori (Tableau 35 & Tableau 37). Les deux parties de la première sont modelées à partir d'un seul morceau d'argile, comme l'absence des traces d'assemblage le suggère, alors que la deuxième témoigne d'un assemblage par simple adhésion.

#### *Chaîne opératoire FTCO7*

Selon cette deuxième séquence (FTCO7), la partie moyenne est issue d'un modelage sur noyau (MN), tandis que la partie basse selon un modelage sur motte (MM). Or, une seule jonction a pu être observée suggérant un assemblage à l'aide de tenon (T). La FTCO7, aussi peu fréquente (3 exemplaires), n'est attestée qu'à Prodromos (1 pièce) et à Megalo Pazaraki (2 pièces, Tableau 35 & Tableau 37).

#### *Chaîne opératoire FTCO8*

Finalement, la dernière chaîne opératoire (FTCO8), bien plus fréquente (10 pièces), est fondée sur l'emploi de la technique du modelage sur noyau d'argile (MN) pour la réalisation de toutes les deux parties constitutives dont nous disposons des informations technologiques. L'assemblage de deux parties se fait majoritairement par adhésion (A), tandis qu'un seul exemplaire témoigne d'un assemblage par tenon (T). Bien que les deux premières chaînes opératoires (FTCO6 et FTCO7) soient très peu représentées pour qu'on puisse tirer des conclusions concernant leurs associations avec des formes précises, la FTCO8 est régie par une certaine homogénéité morphologique. Plus précisément, les figurines de cette chaîne opératoire représentent dans leur majorité écrasante des personnages debout (D) ou assis (AS) à plusieurs variantes, à la seule exception de la pièce MP7 représentant un personnage assis sur une chaise (CH). Les sites de Prodromos (5 pièces), de Megalo Pazaraki (1 pièce) et de Dimini (1 pièce) nous ont livré des figurines témoignant l'emploi de la chaîne opératoire en question (Tableau 35 & Tableau 37).

N°	Partie moyenne			Partie basse		Chaîne opératoire
	Forme	Technique	Jonction	Forme	Technique	
PRO45	n.c.	MN	n.d.	AS(AJD)	MN	FTCO8
PRO55	n.c.	MN	A	D	MN	FTCO8
PRO57	n.c.	MN	A	AS(AJD)	MN	FTCO8
PRO71	n.c.	MN	T	AS(AJP)	MM	FTCO7
PRO79	n.c.	MN	A	AS(AAC)	MN	FTCO8
PRO87	n.c.	MN	n.d.	AS(AJDO)	MN	FTCO8
PRO99	n.c.	MN	T	AS(AJD)	MN	FTCO8
PRO100	n.c.	MN	A	D	MN	FTCO8
PRO114	n.c.	MN	n.d.	AS	MN	FTCO8
PRO116	n.c.	MN	A	D	MN	FTCO8
MP1	n.c.	MN	n.d.	AS(AJD)	MM	FTCO7
MP7	MV	MN	A	CH	MN	FTCO8
MP14	n.c.	MN	n.d.	TET	MM	FTCO7
MP20	G	MM	-	CYLS	MM	FTCO6
MAK59	n.d.	MM	A	D	MM	FTCO6

n.c.= non conservée

n.d.= non diagnostique

**Tableau 35** Chaînes opératoires du façonnage des figurines tripartites aux parties moyenne et basse techniquement diagnostiques

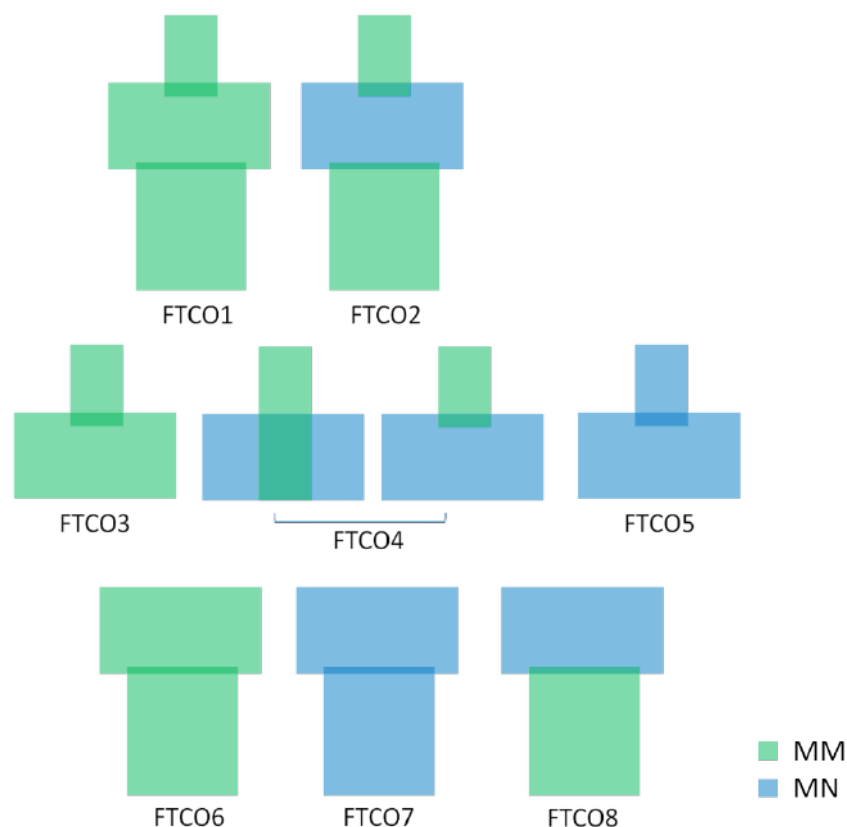
### 3.4 Reconstitution des chaînes opératoires complètes

Parmi les 8 chaînes opératoires qu'on a pu identifier lors de cette étude sur les figurines tripartites (Figure 48), seules 2 sont fondées sur le processus technique complet (FTCO1 et FTCO2). Les séquences FTCO3, FTCO4, FTCO5, FTCO6, FTCO7 et FTCO8 constituent, en réalité, des *chaînes opératoires partielles* dont les attributs techniques ne nous sont pas connus dans leur intégralité. Il faut, ainsi, souligner que le nombre de ces chaînes ne correspond pas forcément au nombre réel des procédés mis en œuvre pour la fabrication des figurines. Autrement dit, nous devons considérer l'éventualité que certains de ces processus puissent constituer des *aspects* d'une même chaîne opératoire. Leur mise en rapport s'avère, dans ce contexte, indispensable.

#### *Chaîne opératoire FTCOA*

Tout d'abord, rappelons l'affiliation déjà notée entre la FTCO1 et la FTCO3, surtout sa variante concernant des formes continues (*cf. supra*). L'absence d'exemplaires présentant une partie basse façonnée selon la technique de noyau (MN) quand les deux parties supérieures (haute et moyenne) sont réalisées selon un modelage sur motte (MM), renforce cette hypothèse. La

FTCO6 peut aussi s'y attacher étant donné que nous ne possédons aucun exemple témoignant de l'emploi du modelage sur noyau (MN) pour la fabrication de la tête, quand la partie moyenne est issue d'un modelage sur motte (MM). Le lien entre ces trois chaînes opératoires semble, d'ailleurs, se confirmer par l'homogénéité morphologique des figurines réalisées selon celles-ci. En effet, les formes modelées semblent se limiter -à une seule exception près (MAK54)- au type T/CYL, constituant ainsi une unité morpho-technologique assez cohérente. Nous pouvons, par conséquent, considérer les procédés FTCO3 et FTCO6 comme des « images partielles » de la FTCO1 et ainsi, parler d'une seule chaîne opératoire, la FTCOA incorporant les trois séquences partielles susmentionnées. La FTCOA -dont la FTCO1 représente, en fait, la version complète- consiste à façonner selon un modelage sur motte (MM) toutes les trois parties constitutives (Figure 49). Résumant les données des FTCO1, FTCO3 et FTCO6, la FTCOA dénombre 20 pièces et est attestée dans le site de Prodromos (7 pièces), Sesklo (2 pièces), Megalo Pazaraki (1 pièce), Makrychori (3 pièces), Dimini (4 pièces) et Palioskala (3 pièces). Les sites Magoula Theofani, de Rachmani et de Kalogriana n'ont livré aucune figurine témoignant de l'emploi de la FTCOA (Tableau 37).



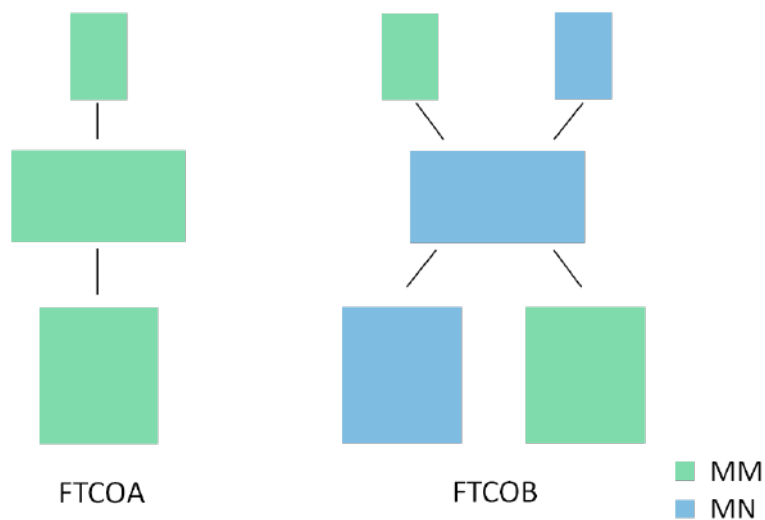
**Figure 48** Panorama des chaînes opératoires du façonnage distinguées (chaînes partielles incluses)

### *Chaîne opératoire FTCOB*

Les rapports entre les autres chaînes opératoires sont moins explicites. À part la FTCO2 qui nous offre une image intégrale de son mode de fabrication, les chaînes FTCO4, FTCO5, FTCO7 et FTCO8 sont partielles. Quant à la FTCO4, la possibilité d'avoir été complétée par une partie basse fabriquée selon un modelage sur noyau (MN) – et, donc, de s'approcher plutôt à la FTCO8- est bien envisageable. Elle ne représente pas, pour autant, la seule option possible, comme l'exemple de la FTCO7 nous laisse le déduire. Dans ce cas, la partie basse serait modelée sur motte (MM) et on aurait, ainsi, affaire à la FTCO2. De l'autre côté, l'exemple de la FTCO5 –bien que rare- nous invite à envisager qu'une tête modelée sur motte (MM) n'est pas la seule option possible en ce qui concerne les FTCO7 et FTCO8. Nous observons, toutefois, parmi ces 5 derniers procédés un facteur invariable et constant : La fabrication de la partie moyenne se fait toujours selon un modelage sur noyau. Il nous semble que la partie moyenne est, dans ces cas, l'*élément-clef* désignant une logique de construction de la figurine bien concrète. Le fait qu'aucun exemplaire, dont la partie moyenne est modelé sur motte (MM), n'est combiné avec une partie haute ou basse façonnée selon la technique du noyau (MN), est éloquent. Nous avons, ainsi, affaire, ici aussi, à une seule chaîne opératoire, la FTCOB (Figure 49) incluant les 5 séquences mentionnées ci-dessus. La FTCO4 est, dans ce cas, la seule « version » complète de la FTCOB. Les autres versions bien qu'avérées ne sont que partiellement connues et observées sur notre matériel.

La cohérence de la FTCOB semble se renforcer par certaines tendances observées au niveau morphologique. La partie moyenne des figurines modelées selon cette chaîne opératoire représente dans sa grande majorité (19 pièces) - et à l'opposé de celles fabriquées selon la FTCOA- un geste explicite (G), le plus souvent aux mains sur la poitrine (MP). Or, le fait qu'un ensemble de 7 figurines soit de type T, montre, cependant, que la corrélation morpho-technologique n'est pas absolue et que les finalités de la mise en œuvre de deux chaînes opératoires identifiées (FTCOA et FTCOB) peuvent, dans certains cas, être les mêmes. Quant à la partie basse, les figurines façonnées selon la FTCOB sont dans leur grande majorité (12 pièces) des figurines assises (AS) et des figurines debout (D) avec leurs différentes variantes. Pour les deux exemplaires qui restent, nous observons une figurine à partie basse en forme de chaise (CH) et une figurine tétrapode (TET). L'absence des figurines ayant une partie basse de type CYL révèle que les deux chaînes opératoires (FTCOA et FTCOB) sont mobilisées pour représenter différentes formes de la partie basse.

Résumant, donc, les données des FTCO2, FTCO4, FTCO5, FTCO7 et FTCO8, la FTCOB -beaucoup plus répandue que la FTCOA- dénombre 46 pièces. La plus grande partie des exemplaires provient du site de Prodromos (35 pièces), alors que son emploi est attesté à Megalo Pazaraki (3 pièces), à Makrychori (3 pièces) et à Sesklo (5 pièces). Enfin, les sites de Dimini, de Magoula Theofani, de Palioskala, de Rachmani et de Kalogriana n'ont livré aucun exemple relatif (Tableau 37).



**Figure 49** Les chaînes opératoires du façonnage

### 3.5 Acrolithes

La fabrication des figurines acrolithes semble régie par une grande homogénéité (Tableau 36). Une seule chaîne opératoire a pu être reconnue avec certitude (FACO1), qui consiste à fabriquer ensemble la partie moyenne et basse, à partir d'une seule motte d'argile, selon un modelage sur motte (MM). Elle a été attestée sur la moitié du corpus (5 pièces), c'est-à-dire la quasi-totalité des pièces dont toutes les parties constitutives sont techniquement diagnostiques (6 pièces). Les figurines issues de la mise en œuvre de ce procédé présentent, toutes, une combinaison T/CYL, le répertoire des acrolithes se résumant, de toute manière, à ce type (*cf. supra*). Ce qui est, toutefois, notable est que le seul tronc monopartite en forme cylindrique (PAL1) est réalisé selon la même chaîne opératoire que les troncs bipartites.

La figurine DIM5 à tronc en argile sur noyau de pierre (*cf. supra*) reste, du point de vue technique, un cas à part. Ainsi, les deux parties ont été faites selon une mise en œuvre particulière de la technique du noyau où l'élément constituant le noyau est commun pour les deux parties (moyenne et basse), et probablement pour la troisième (partie haute) comme le suggère la cassure au niveau du cou (*cf. supra*).



N <sup>o</sup>	Partie moyenne		Jonction	Partie basse	
	Forme	Technique		Forme	Technique
PRO128	T(PM)	MM	-	CYL(CYLS)	MM
PAL2	n.d.	MM	-	CYL(CYLS)	MM
MAK31	T(GM)	MM	n.c.	n.c.	inconnue
RACH6	T(MB)	MM	n.c.	n.c.	inconnue
SES17	T(MB)	MN	n.d.	n.c.	inconnue
SES21	T(PM)	MM	A	n.c.	inconnue
DIM3	T(MB)	MM	-	CYL(CYLB)	MM
DIM5	T(PM)	MN	-	CYL(CYLS)	MN
DIM10	T(PM)	MM	-	CYL(CYLS)	MM
PAL1*	Forme			Technique	
	cylindrique			MM	

\* Tronc monopartite

**Tableau 36** Chaînes opératoires des figurines acrolithes

Les pièces SES17 et SES21 suggèrent l'utilisation d'autres procédés. Plus précisément, la première témoigne de l'emploi de la technique du modelage sur noyau (MN) pour la confection de la partie moyenne, la partie basse n'étant pas préservée. La partie moyenne de la SES21, de son côté, bien que fabriquée selon un modelage sur motte (MM), témoigne d'un assemblage par adhésion (A) avec la partie basse, pour autant, absente. Dans les deux cas, les figurines ont une forme discontinue issue d'une considération partonomique différente de celle de la FACO1. Cependant, le manque des données nous empêche de reconstituer la chaîne opératoire dans son intégralité. Finalement, on devrait, toujours, se rappeler que la fabrication des acrolithes s'achève par l'enfoncement de la tête lithique -ou en autre type de matériau (*cf. supra*)- dans le corps argileux qui doit préserver un taux d'humidité permettant cet enfoncement.

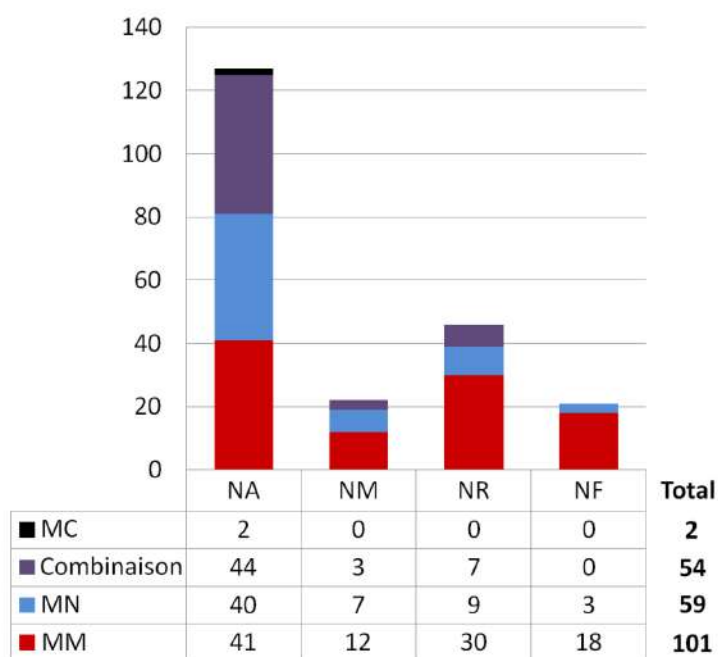
	Prodromos	Sesklo	Megalo Pazaraki	Makrychori	Dimini	Kalogriana	Magoula Theofani	Palioskala	Rachmani	TOTAL
FMCO1	6	1	-	1	-	-	-	-	-	8
FBCO1	4	-	1	-	-	-	-	1	-	6
FBCO2a	9	-	1	-	-	-	-	-	-	10
FBCO2b	2	-	-	-	-	-	-	-	-	2
FTCOA	FTCO1	3	2	-	-	4	-	1	-	10
	FTCO3	4	-	-	2	-	-	2	-	8
	FTCO6	-	-	1	1	-	-	-	-	2
FTCOB	FTCO2	-	1	-	-	-	-	-	-	1
	FTCO4	21	3	-	3	-	-	-	-	27
	FTCO5	4	1	-	-	-	-	-	-	5
	FTCO7	1	-	2	-	-	-	-	-	3
	FTCO8	9	-	1	-	-	-	-	-	10
FACO1	1	-	-	-	2	-	-	2	-	5
<b>TOTAL</b>	<b>64</b>	<b>8</b>	<b>6</b>	<b>7</b>	<b>6</b>	<b>-</b>	<b>-</b>	<b>6</b>	<b>-</b>	<b>97</b>

**Tableau 37** Chaînes opératoires des figurines acrolithes

#### 4. Le façonnage du corps dans le temps

À l'exception du modelage en creux observé seulement deux fois dans le matériel que nous avons examiné et cela uniquement au NA, les techniques de façonnage des représentations miniaturisées restent les mêmes pendant toute la période du Néolithique. Le modelage sur motte et le modelage sur noyau sont les deux manières de travailler la masse argileuse afin de lui donner la forme désirée, anthropomorphe, zoomorphe ou autre. Cela ne signifie pas, pourtant, que le façonnage des figurines soit un processus immuable tout au long du Néolithique. La fréquence de la mise en œuvre de ces deux techniques, ainsi que les modalités spécifiques de leur emploi se différencient selon la période.

Plus précisément, pendant le NA nous observons une utilisation très égale des deux techniques. Les figurines issues d'un modelage sur motte représentent le 31% du matériel alors qu'un taux analogue (32%) témoigne de l'utilisation du modelage sur noyau. De plus, la combinaison de deux techniques est également couramment répandue, représentée par plus de 44 pièces (33%). La prédominance des chaînes opératoires fondées sur la combinaison des techniques -comme la FBCO2 pour les figurines bipartites et la FTCOB avec ces plusieurs variantes pour les figurines tripartites- renforce cette constatation (Graphique 24).

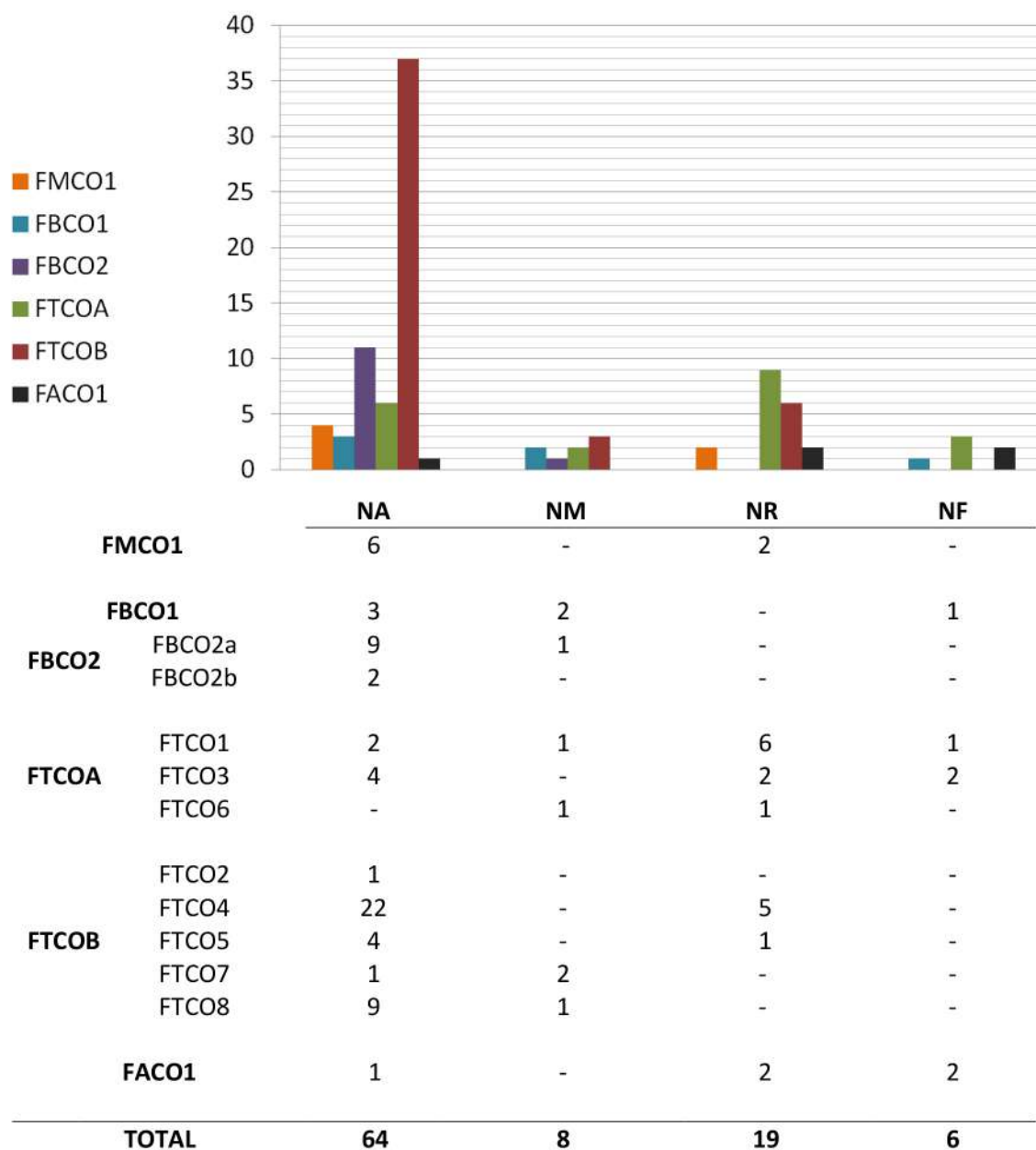


Graphique 23 Répartition chronologique des techniques de façonnage

L'image se modifie à partir du NM bien que la quantité restreinte des données limite la portée des conclusions. Néanmoins, une tendance claire se profile : la raréfaction progressive de la technique de noyau au profit de celle du modelage sur motte. L'emploi de ce dernier, couplé avec la diminution du taux des figurines réalisées avec un modelage sur noyau, ainsi que la combinaison de deux techniques, s'intensifie progressivement tout au long du Néolithique (Graphique 23). Cette

tendance aboutit à la disparition des figurines réalisées par combinaison des techniques pendant le NF, le modelage sur motte atteignant désormais 85% de la production. Les occurrences des

chaînes opératoires semblent également confirmer cette évolution. Si pendant le NM et le NR les chaînes FBCO2 et FTCOB ne sont pas privilégiées, elles ne sont guère employées durant le NF. Cette tendance n'est pas sans rapport avec l'évolution des formes des figurines ou des matériaux mis en œuvre pour leur confection. L'intensification de l'utilisation du modelage sur motte au détriment de la technique de noyaux -et, donc, aussi, de la combinaison des techniques- coïncide avec un essor de diversité au niveau des matériaux employés et un changement de préférence au niveau morphologique caractérisé par une augmentation des figurines à torse de type T et de partie basse en forme cylindrique (CYL) (*cf. supra*). Les liens très étroits entre le type T/CYL et la FTCOA aussi bien qu'entre les types G de partie moyenne et AS et D de la partie basse avec la FTCOB, semblent, ainsi, se renforcer davantage.



Graphique 24 Répartition chronologique des chaînes opératoires du façonnage

### III. Finitions : ornementation et traitement de surface

#### 1. Ornementation

Lorsque le façonnage du corps de la figurine est achevé, une série d'opérations visant à compléter la forme et à modifier l'apparence visuelle de la pièce, est généralement exécutée. Les différentes techniques mobilisées dans le cadre de ces opérations, peuvent être divisées en deux grandes catégories en fonction de leur finalité: *les techniques d'ornementation et les techniques de traitement de surface*. Concernant les premières, la recherche, depuis très tôt, s'est intéressée au décor des figurines néolithiques, les études des pionniers foisonnant en observations relatives (Tsountas 1908 : 286-306, Wace & Thomson 1912 : 41, 56, 68-70, 83, 122-125, 134 et 146-147, Mylonas 1928 : 20-21, 38-40, 57-58, Hansen 1933 :44-45 et 68-70, *cf.* aussi *infra*). G. Hourmouziadis vient à systématiser et à développer ces observations dans le cadre de son étude technologique, en distinguant trois types de décoration différents : le décor peint, le décor incisé ou imprimé et le décor plastique (Hourmouziadis 1973 : 44). Or son approche est fondée sur une considération de l'ornementation comme extérieure du façonnage, un « soin » secondaire et, de beaucoup, « superflu » (Hourmouziadis 1973 : 43, *cf.* aussi Skafida 1992 : 176, Skafida & Toufexis 1994 : 19). Cette logique -issue de la dichotomie entre fonction et style régissant, jusqu'à récemment, les études céramiques<sup>174</sup>- lui impose une division analogue des attributs peints, incisés et plastiques. La fonctionnalité dans ce cas s'identifie à la représentation du réel, les éléments de cette catégorie indiquant des détails anatomiques, des vêtements ou bien des éléments de parure<sup>175</sup>. Par conséquent, l'auteur a considéré que tout élément « ne représentant rien », était décoratif et que ces « motifs indistincts » ne jouaient aucun rôle concret (Hourmouziadis 1973 : 43-51). Sans mettre pratiquement en doute la division entre *fonctionnel-anatomique et décoratif*, C. Marangou et M. Mina s'opposent implicitement à la considération de motifs décoratifs comme dépourvus de sens (Marangou 1992 : 175-177, Mina 2008 : 26-27 et 40-43). Pour elles, les éléments ornementaux, chargés de connotations culturelles, représentent des peintures corporelles (*body painting*), des tatouages, des plaies ou des scarifications en rejoignant, ainsi,

---

<sup>174</sup> Pour une discussion sur le dualisme entre une dimension fonctionnelle et une dimension stylistique dans les études céramiques *cf.* Gosselain 1998, Paukerat 2001, Shennan & Wilkinson 2001, Choleva 2015 : 44-50.

<sup>175</sup> G. Hourmouziadis bien qu'il entrevoie le rôle constitutif de ces attributs dans la fabrication des figurines, en admettant que le décor peut avoir une certaine « fonctionnalité » (Hourmouziadis 1974 : 45), il maintient, en même temps, que ce dernier ne complète nullement la fabrication de l'objet (Hourmouziadis 1973 : 46).

des hypothèses émises, déjà, par Ch. Tsountas (1908 : 292-295)<sup>176</sup>. Mais bien que, dans le cadre d'une étude interprétative de ces attributs<sup>177</sup>, une distinction entre anatomique et décoratif puisse éventuellement être utile, il n'en est pas de même pour une approche technologique telle qu'on l'entreprend ici. Qu'ils soient « fonctionnels » ou bien « décoratifs » -bien que comme on le verra, la distinction même soit assez problématique- les éléments peints, incisés et plastiques sont issus des mêmes opérations et réalisés selon les mêmes techniques.

### 1.1 Garnissage et éléments plastiques

Le garnissage consiste à appliquer des éléments argileux préalablement modelés par simple pression sur la surface finie de la figurine (Blondel 2014 : 157, *cf.* aussi Balfet 1989 : 111). Ces éléments ont, dans la plupart des cas, la forme des petites pastilles discoïdes ou bien de boudins oblongs. L'identification de ces éléments plastiques est, pourtant, extrêmement difficile quand ils sont complètement intégrés au corps de la pièce. Comme on l'a vu pour l'assemblage par adhésion l'élément à coller, la surface de la pièce ou bien, idéalement, tous les deux, doivent préserver un taux d'humidité permettant leur cohésion, la ré-humidification des surfaces, étant, toujours, possible (*cf. supra*). Cette technique d'ornementation est plutôt marginale dans le cadre de la production céramique de la région. Sur la céramique du célèbre « Frühkeramikum » et celle de « Protosesklo » du Néolithique Ancien la présence d'apophyses et d'éléments plastiques est fréquente (Gallis 1992b : 40, Dimoula 2014 : 287), mais se raréfie sensiblement lors du Néolithique Moyen (Pentedeka 2008 : 63, Demoule et *al.* 1988 : 41). Au début du Néolithique Récent, la céramique noire polie dite « de Larissa » peut avoir un décor plastique/repoussé (type Γ1α3<sup>178</sup>) avec surtout des apophyses de différentes tailles (Gallis 1992b : 54-56, Pentedeka 2008 : 26-27), alors qu'elle est, également, attestée sur certains pots assez grossiers de la phase Rachmani du Néolithique Final (Gallis 1992b : 74).

Sur la petite plastique le garnissage est tout d'abord utilisé pour l'indication des traits du visage (Graphique 25). Les yeux en forme de *coffee-bean* (CB), attestés dans 11 pièces, sont, comme on l'a vu, des pastilles incisées, alors que 15 pièces témoignent d'un nez plastiquement ajouté<sup>179</sup>. Finalement, rare est l'emploi de ladite technique pour l'indication de la bouche (4

---

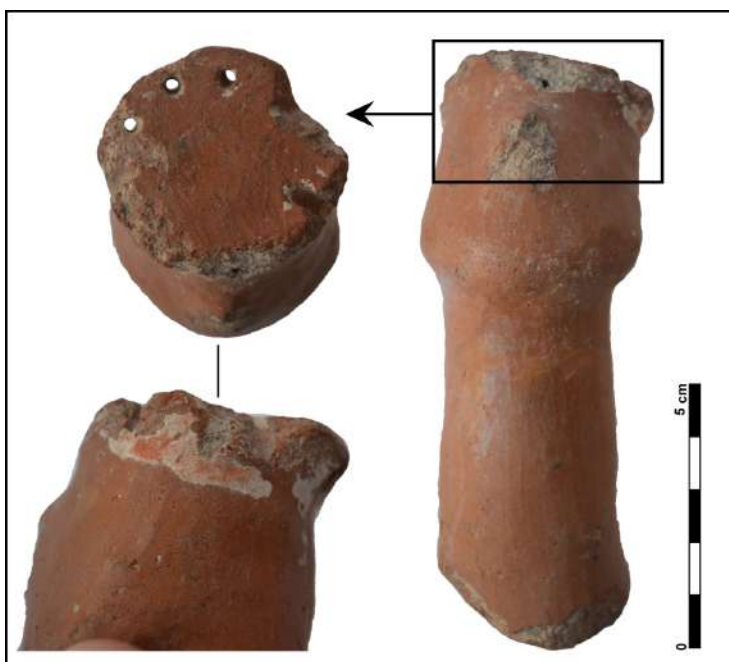
<sup>176</sup> *Cf.* aussi Bánffy 1990/1991 ou bien, pour les idoles cycladiques, Zervos 1957 : 44.

<sup>177</sup> *Cf.* par exemple les études d'A. Papaefthimiou- Papanthimou (1997) et de P. Chryssostomou (2000 : 35-74).

<sup>178</sup> *Cf.* Tsountas 1908 : 238- 239, fig. 138 et 139, Wace & Thomson 1912 : 17, 22, 102-102 et 111.

<sup>179</sup> Les figurines à tête en forme TB aussi bien que les têtes isolées du même type ne sont pas incluses, puisque leur nez n'a pas été plastiquement appliqué, mais, en revanche, il était fait par la même motte d'argile que le reste de la

exemplaires). La mise en œuvre du garnissage n'a pas été observée chez les figurines monopartites ou bipartites, à l'exception de la pièce bipartite MP5 qui présente des yeux « *coffee-bean* » et la PRO49 qu'on verra par la suite. En revanche, 16 figurines tripartites exprimant un geste explicite (G), ont les bras modelés séparément en forme de boudins, puis annexés sur le corps (p.ex. Pl.2.4). La technique est souvent combinée avec une série d'incisions qui visent à rendre plus précise la forme des bras et à souligner la délimitation des volumes (*cf.* aussi *infra*). Deux pastilles de petite taille (p.ex. Pl.2.4) ou bien des éléments askomorphes (p.ex. Pl. 56.3) appliqués au torse indiquent chez 8 exemplaires la poitrine. Le ventre -si représenté- est, de toute manière, plastiquement modelé. Ce modelage fait partie du façonnage du corps de la figurine, comme c'est souvent, d'ailleurs, le cas pour les bras. Cependant, pour 5 exemplaires le ventre représenté par un boudin oblong (p.ex. Pl.57.1) ou bien par une pastille (p.ex. Pl.24.3) est séparément ébauché et appliqué sur la surface finale de la figurine. Dans le deuxième cas, la pastille présente toujours un point au milieu indiquant probablement, comme on le verra par la suite, le nombril (*cf. infra*). De même, des pastilles « pointées » ornent la partie basse de la PRO49, mais la signification de ce décor nous échappe (Pl.11.1).



**Figure 50** DIM13 (détail). Décor plastique, imprimé et peint

L'indication de la chevelure en boudins d'argile arrangés depuis le sommet du crâne en différentes manières est attestée dans différents sites thessaliens (Tsountas 1908 : 293-294, Wace & Thompson 1912 : 146-147, 246, Mylonas 1928 : 21, Hourmouziadis 1973 : 215, Gallis & Orphanidis 1996 : 81-94). Dans notre corpus nous n'observons que 3 exemplaires avec des cheveux ainsi représentés (MP2, SES5 et SES9). Sur la SES9 la chevelure est indiquée par un boudin en forme de

couronne portant de petites incisions transversales (Pl.57.3). Or, une petite motte d'argile incisée de forme plutôt oblongue représente les cheveux de la figurine MAK2 (Pl.43.2). On pourrait,

---

tête (*cf. supra*).



probablement, ajouter aussi la tête isolée DIM13 dont le crâne est couronné par un décor plastique indiquant, éventuellement, une certaine coiffure ou bien un bandeau ou diadème (Figure 50). Des perforations (6 visibles) sur les bords de cet ornement qui suggèrent l'accrochage d'éléments décoratifs aujourd'hui disparus (*cf.* aussi *infra*), tout comme les traces de peinture rouge et blanche observées sur la même zone (*cf. infra*), nous invitent à envisager une ornementation élaborée, réalisée selon une combinaison des techniques. De son côté, la figurine PRO26 présente, autour du cou, un boudin avec de petites incisions transversales indiquant, probablement, un collier (Pl.7.3). Parmi les pièces qu'on a pu étudier, la figurine PRO20 nous offre le seul exemple d'un décor, pourtant, très répandu dans la petite plastique thessalienne et proche-orientale. Il s'agit de trois pastilles discoïdes appliquées sur l'épaule gauche de la pièce ; l'épaule droite était pourvue, tout probablement, d'un ornement du même genre, qui n'a pas été conservé (Pl.6.1)<sup>180</sup>. Selon G. Hourmouziadis ces éléments discoïdes ne représentent rien de concret, mais sont tout simplement décoratifs (Hourmouziadis 1973 : 51), alors que selon N. Kyparissi-Apostolika il s'agit d'une représentation de parures, éventuellement des « boutons » (Kyparissi-Apostolika 2001 : fig.40). Finalement, il faut noter le détail observé sur la partie haute de la figurine PAL30, préservée dans un état très fragmentaire. Il s'agit d'un boudin traversant diagonalement la poitrine portant trois incisions sur l'extrémité (Pl.41.2), qui représente, éventuellement, une partie de vêtement évoquant la peau d'un animal.



**Figure 51** Indication du nombril à l'aide d'un bâtonnet en bois

<sup>180</sup> Pour quelques parallèles de Thessalie *cf.* à titre indicatif Hourmouziadis 1973 : 49, ainsi que les pièces MA.ΠΠΟ.290 de Magoula Dragatsi (Gallis & Orphanidis 1996 : 264), MA.ΘΕ.657 de Vassili à Farsala (Gallis & Orphanidis 1996 : 184), MA.ΘΕ.697 de Magoula Paliambela (Gallis & Orphanidis 1996 :211), la figurine 48 d'Achilleion (Gimbutas 1989 : 191, fig.7.37.1), et les figurines ORF 64/64 et ORF 137/137 de provenance inconnue (Orphanidis & Malakasioti 2011 : 210 et 212). Pour quelques parallèles du Proche-Orient *cf.* à titre indicatif Ippolitoni Strika 1998 pour quelques figurines de Tell es- Sawwan et Parrot 1960 : 56-59, fig. 74-77 pour certaines pièces d'Ur et d'Eridu.



## 1.2 Éléments en creux

Nous rassemblons dans cette catégorie deux techniques décoratives différentes : l'incision et l'impression. Toutes les deux consistent à réaliser sur la surface de la figurine une trace en creux, plus ou moins profonde, par déplacement d'argile. Plus précisément, l'incision -technique la plus fréquemment choisie pour l'ornementation des figurines- consiste à entailler l'argile crue et à réaliser une trace linéaire au niveau de la surface de la figurine à l'aide d'un outil dur. L'emploi d'un poinçon, d'une pointe ou bien d'un *Modellirstäbchen* (ébauchoir) mentionné, déjà, par H. Blümner (1879 : 119 et 122) peut, effectivement, être envisagé, bien que les preuves archéologiques ne soient pas légion. Or, des outils simples ou improvisés, comme un bâtonnet en bois, pourraient aussi s'avérer extrêmement pratiques pour les fabricants, sans que des outils spécialisés soient nécessaires (Figure 51, *cf.* aussi *supra*). La surface doit être encore humide, la forme de l'incision dépendant de son état hygrométrique, tout comme la forme de l'outil, l'angle du geste et la pression exercée par le fabricant (Balfet 1989 : 87, Rye 1981 : 66-67 et 90-91). Nous distinguons, ainsi, premièrement, des *sillons* de section triangulaire dus à un instrument pointu, qui peuvent être plus ou moins profonds selon le cas (Figure 52). Si la pâte est encore très plastique et molle pendant l'incision, le sillon peut être bordé de bavures et la création d'un bourrelet est fréquente (Figure 53). Si, en revanche, la pâte est plus en condition cuir, nous observons un relief accusé à bords nets (Balfet 1989 : 87). Deuxièmement, des *cannelures*, c'est-à-dire des traces plus larges que profondes, de section arrondie, témoignent de l'emploi d'un outil à extrémité mousse (Figure 54; Balfet 1989 : 85-86).



Figure 52 PRO71 (détail). Décor en creux, sillons



Figure 53 PRO97 (détail). Sillon bordé de bavures

L'*impression* -beaucoup plus rarement adoptée dans la décoration des figurines- consiste à presser un outil dur sur la surface de la pièce encore plastique de façon à obtenir le négatif de sa forme (Balfet 1989 : 97, Rye 1981 : 92). Ainsi, la trace laissée sur la surface varie en fonction de la forme de l'outil employé. Des petits *trous* de diamètre souvent moins d'1mm témoignent de l'utilisation d'une aiguille ou d'un poinçon (Figure 55), alors que des *encoches* trahissent un enfoncement oblique et profond de l'outil (Figure 56). Parfois, une pression perpendiculaire assez forte et prolongée de l'outil sur la surface de la figurine peut provoquer une perforation, si -bien entendu- l'épaisseur de la pièce le permet.

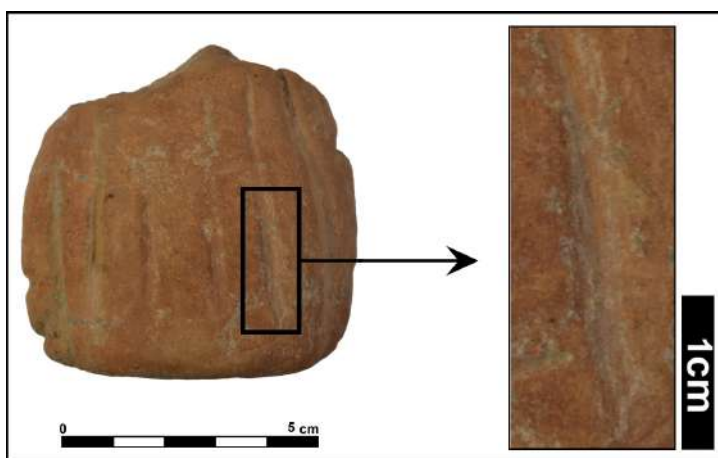


Figure 54 PRO74 (détail). Cannelures

Le décor incisé et imprimé est attesté sur la céramique néolithique thessalienne depuis les premières phases du Néolithique Ancien (Demoule et *al.* 1988 : 41, Gallis 1992b : 42) et se généralise vers la fin de cette période, lors de la phase de Présesklo (Gallis 1992b : 42, Dimoula 2014 : 288). Souvent en combinaison avec un décor peint, il est présent tout au long du Néolithique Moyen (Gallis 1992b : 48, Mottier 1981 : pl. D), alors que pendant le Néolithique Récent la céramique noire polie de Larissa (type Γ2<sup>181</sup>) ainsi que la céramique diminienne, comprennent

<sup>181</sup> Cf. Tsountas 1908 : 237- 243 et Wace & Thomson 1912 : 17, 22, 102-102 et 111.

des décors incisés (Demoule et *al.* 1988 : 41, Gallis 1992b : 54 et 68-69, Pentedeka 2008 : 26-27 et 62). Enfin, l'incision est assez couramment employée lors de la phase de Rachmani pour la réalisation d'une grande gamme de motifs (Gallis 1992b : 74).

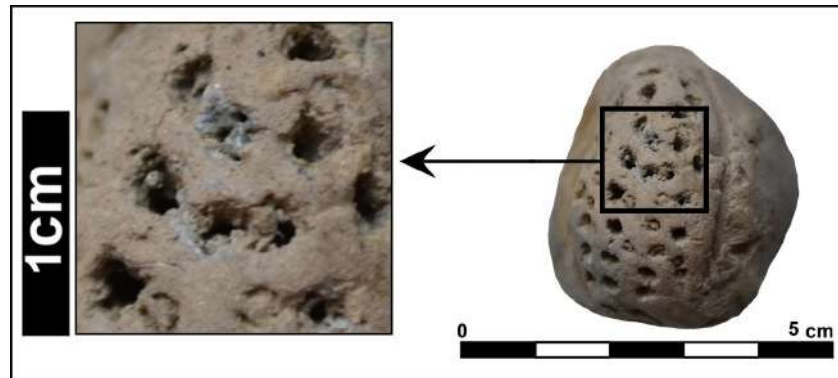


Figure 55 PRO82 (détail). Trous

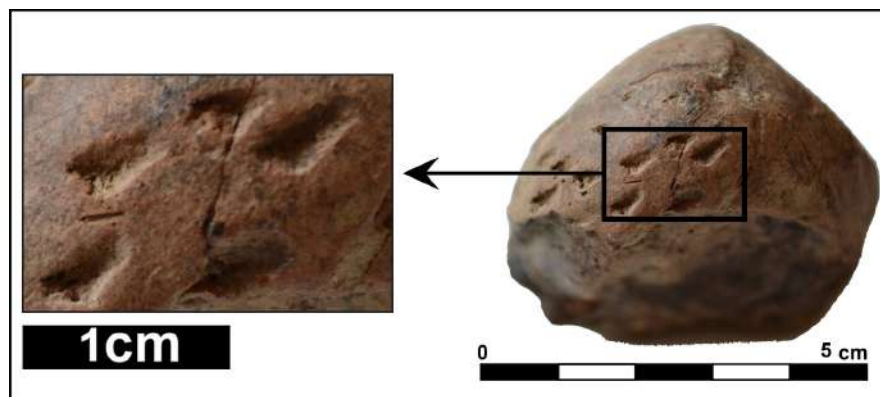


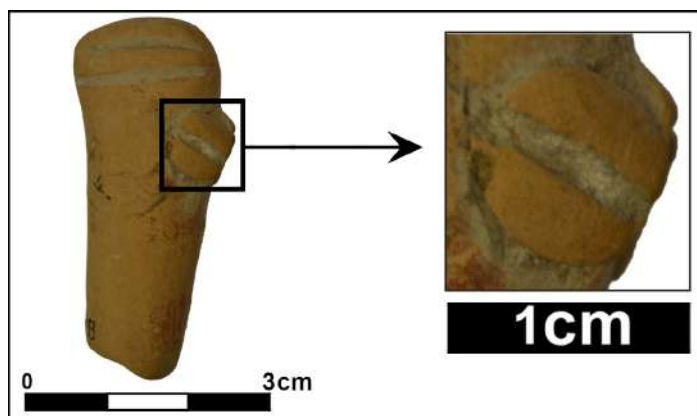
Figure 56 PRO102 (détail). Encoches

Sur tous les types des figurines l'indication des yeux se fait par incisions horizontales relativement courtes et peu profondes, alors que la bouche est indiquée par des incisions horizontales et verticales (*cf. supra*). Sur les figurines monopartites les yeux et la bouche peuvent être représentés également par des petits trous. L'utilisation de la technique d'incision est aussi mobilisée dans le cadre de la réalisation des yeux *coffee-bean* (CB) à la fois plastiques et incisés. Dans ce cas, les pastilles appliquées de part et l'autre de la tête sont horizontalement entaillées presque dans leur milieu (Figure 57). Toutefois, souvent, des sillons à bords très nets et de largeur égale du milieu de la pastille pourraient, éventuellement, être réalisés non par incision, mais par pression d'un instrument à extrémité rectangulaire et mousse (Figure 58). Les yeux CB ont été observés uniquement sur les figurines bipartites et tripartites (*cf. aussi supra*).



**Figure 57** Réalisation des yeux coffee-bean à l'aide d'un bâtonnet en bois

Bien que l'indication par incision de la chevelure soit assez fréquente dans l'idoloplastie thessalienne, dans notre corpus une seule figurine de compartimentation connue en dispose (PRO32, MAK2). Dans la première, la zone des cheveux est délimitée par une incision très fine et peu profonde au contour de la tête (Figure 59), alors que sur la deuxième des incisions entrecroisées sur une boulette d'argile appliquée au sommet de la tête, indiquent le volume de cheveux (Figure 60). La chevelure est également représentée sur quelques *têtes isolées* comme la tête MP8 où un sillon profond et large désigne le contour de la chevelure de la pièce (Pl.30.2). En plus, au sommet du crâne trois trous assez larges, probablement des trous d'enfoncement d'éléments périssables (*cf. supra*), complètent l'ornementation de la tête. La coiffure de la pièce SES23 est indiquée par des cannelures tracées le long du crâne (Figure 61). La tête PAL25, de son côté, présente -comme nous l'avons dit- deux perforations assez larges sur la partie supérieure sans qu'il soit clair s'il s'agit de perforations décoratives ou bien de trous de suspension (*cf. aussi supra*). Rappelons, enfin, les perforations sur les bords de l'ornement plastique de la figurine DIM13 (*cf. aussi supra*), réalisées avec un outil cylindrique à extrémité pointue.



**Figure 58** SES23 (détail). Yeux coffee-bean

Le nombril est toujours indiqué par un trou, alors que deux figurines tripartites témoignent d'un ventre en forme de pastille appliquée et dans ce cas, un trou peu profond est réalisé au milieu de la pastille (*cf. aussi supra*). La région pubienne, les doigts et les orteils des figurines bipartites et tripartites sont réalisés par des incisions plus ou moins profondes (Tableau 38).

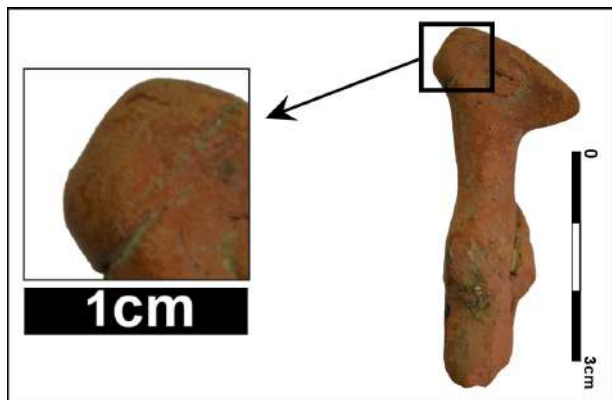


Figure 59 PRO32 (détail). Chevelure indiquée par incision

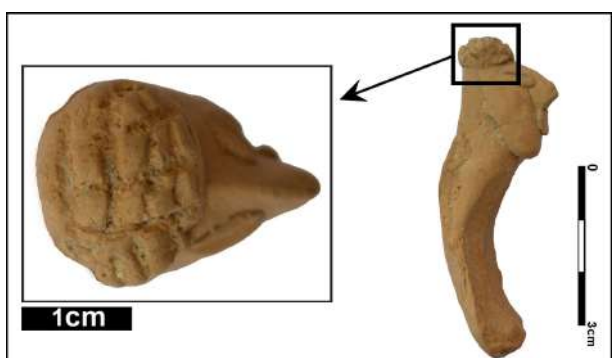


Figure 60 MAK2 (détail) Cheveux indiqués par incisions entrecroisées

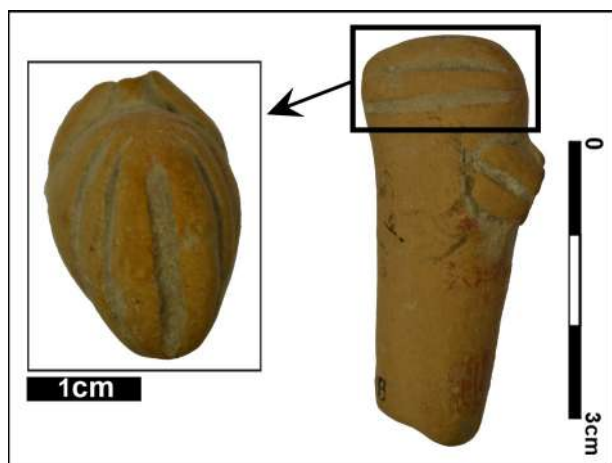


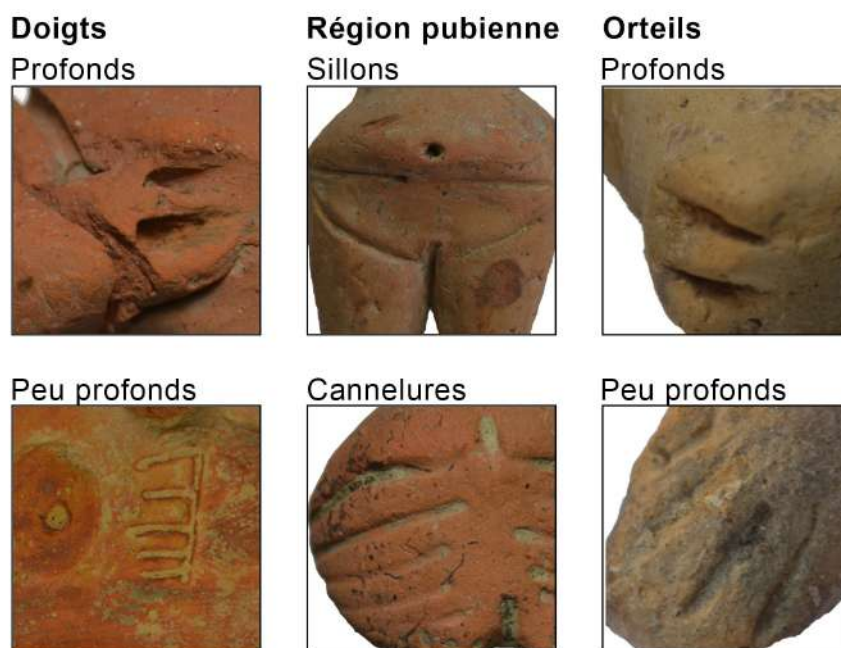
Figure 61 SES23(détail). Coiffure indiquée par des cannelures

Comme nous l'avons dit, sur plusieurs figurines bipartites et, plus précisément, des figurines à partie basse de forme sphérique (S), un cadre de forme amygdaloïde orne les deux côtés du corps. Ce cadre est rempli, selon le cas, par des petits trous ou des encoches (Pl.16.3 & 15.4), effectués avec un outil pointu. La PRO83 présente des empreintes circulaires qui témoignent de l'emploi d'un outil tubulaire, peut-être une tige de céréale, une plume ou un os d'oiseau (Pl.16.4)<sup>182</sup>. Sur les pièces tripartites les bras et les aisselles sont indiqués par des sillons horizontaux et verticaux, souvent en combinaison avec des boudins appliqués sur le corps (Pl.6.2 & 27.4, *cf. aussi supra*). Parfois, la section arrondie de ces incisions évoque plutôt l'utilisation d'un outil à pointe mousse (Pl.2.1). Sur la face arrière de la figurine PRO17 et PRO21 nous remarquons deux incisions verticales et profondes, de part et d'autre du dos (Pl.5.2 & 6.2). Leur ressemblance avec les traces similaires observées sur la face avant de certaines figurines tripartites, indiquant, tout probablement, des aisselles<sup>183</sup>, suggère une signification analogue.

<sup>182</sup> *Cf. aussi Hourmouziadis 1973 :48 et Gallis 1992b : 42.*

<sup>183</sup> *Cf. Tsountas 1908 : 290*





**Tableau 38** Différentes indications des doigts, région pubienne et orteils des figurines bipartites et tripartites

Sur les figurines bipartites, nous observons une grande gamme d'ornements réalisés par la technique d'incision. La PRO141, à partie basse en forme ovale (OV), présente une série de trous très fins faisant le tour du col, ainsi qu'une deuxième perpendiculaire à la première, qui commence à partir du col et descend verticalement vers la base de la pièce (Pl.27.6). Les figurines tripodes MP3 et MP15 présentent des décors incisés différents : la première porte des cannelures courbées sur chacune des deux jambes arrière ressemblant à la MA.KP.78 d'Agios Georgios à Farsala (Gallis & Orphanidis 1996 : 374), alors que la deuxième consiste en des sillons verticaux très fins et denses se rapprochant de la MA.ΘE.1098 de Psili Rachi (Gallis & Orphanidis 1996 : 371). Sur la face arrière des figurines PRO16 et MP19 nous observons un décor constitué d'incisions courtes (vers 1 cm) et profondes, obliques de direction haut gauche/bas droit chez la première, verticales et parallèles à la base de la pièce chez la deuxième (Pl.5.1 & 32.5). Sur la face avant de la PRO16, nous observons, sinon, trois incisions de même orientation, réalisées par le même type d'outil, mais plutôt disparates (Pl.5.1).

Sur la pièce PRO143 nous observons trois petits sillons peu profonds et étroits sur la zone autour du col. En plus, deux sillons verticaux similaires réalisés sur le dos de la même pièce désignent, éventuellement, le niveau de rencontre entre les bras et le tronc (Pl.27.8), motif, le plus souvent, observé chez les figurines tripartites à geste explicite (*cf.* aussi *infra*). La forme relativement quadrangulaire de ces 5 traces pourrait évoquer une réalisation non pas par incision, mais par impression. Finalement, une incision assez fine autour du cou de la figurine PRO137 combi-

née avec une petite pastille plastiquement appliquée sur le torse, représentent tout probablement un pendentif<sup>184</sup>. Sur le corps de la même pièce nous observons, aussi, l’empreinte d’un grain de céréale probablement délibérément encastré (*cf. supra*). Nous ne pouvons pas être, pour autant, sûrs que ces grains, plantés dans l’argile, faisaient partie du décor. Nous pouvons également envisager que dès le départ, c’était leur empreinte qui était recherchée.

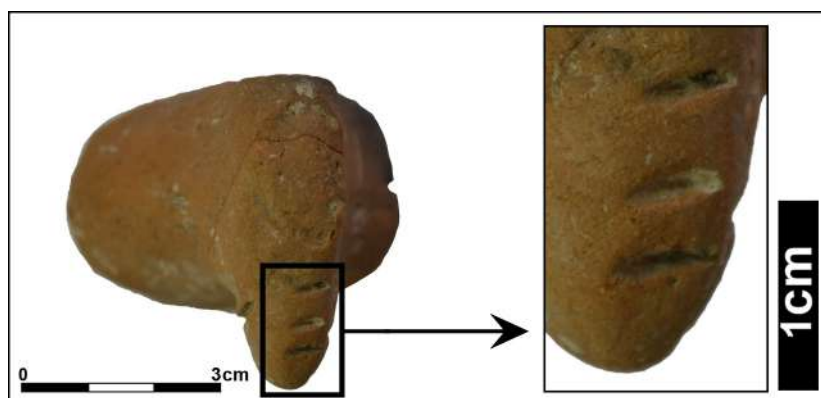


Figure 62 PRO51 (détail). Décor incisé

Comme on l’a déjà signalé, les fabricants des figurines tripartites ornent différentes parties du corps en traçant des motifs linéaires divers et l’incision est la technique la plus souvent mobilisée. Plus précisément, la pièce PRO51 présente trois petits sillons transversaux, plutôt larges mais peu profonds, sur le bras gauche, le bras droit portant éventuellement le même décor, étant, toutefois, absent (Figure 62). La figurine PRO50 dispose sur ses bras un décor analogue à celui déjà observé chez un grand ensemble des figurines bipartites à partie basse sphérique, qui consiste à inciser un cadre amygdaloïde souvent pointillé (*cf. supra*). Cette pièce porte, cependant, au lieu des points rapprochés, des encoches profondes (Figure 63).

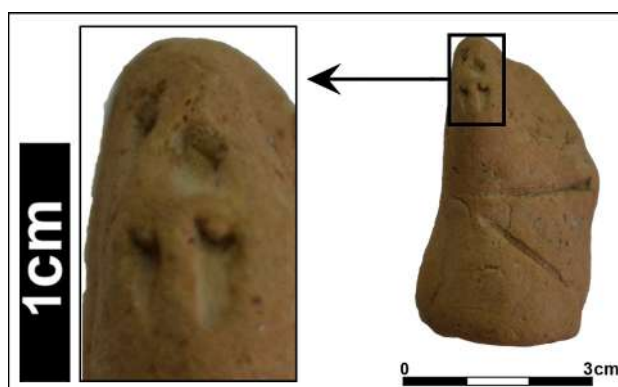


Figure 63 PRO50 (détail). Décor par encoches

<sup>184</sup> Pour un aperçu de la parure préhistorique de la Thessalie *cf.* Kyparissi- Apostolika 2001.



Certains exemplaires présentent, de leur côté, des ornements sur le tronc. Les figurines PRO86 et SES16 portent, symétriquement, de chaque côté du tronc un couple de longues incisions parallèles et horizontales. Les bords irréguliers et les bavures des traces évoquent, probablement, une réalisation alors que la pâte était encore en très plastique (Pl.17.1 & 58.5). Les incisions de la deuxième figurine, plus profondes et courtes, ont leurs bords colorés en rouge (Figure 64)<sup>185</sup>. La pièce PRO23 présente, de son côté, une ornementation assez originale. En dessous de chaque sein, plusieurs incisions horizontales, très courtes, se superposent et forment trois colonnes définies par des grands sillons perpendiculaires à bords assez irréguliers (Pl.6.4). La figurine PRO22 est un des rares exemplaires de notre corpus dont la face arrière est décorée. Ainsi, deux colonnes, de part et d'autre de l'épine dorsale, constituées chacune de trois incisions profondes, parallèles et légèrement obliques, décorent la face arrière (Pl.6.3).

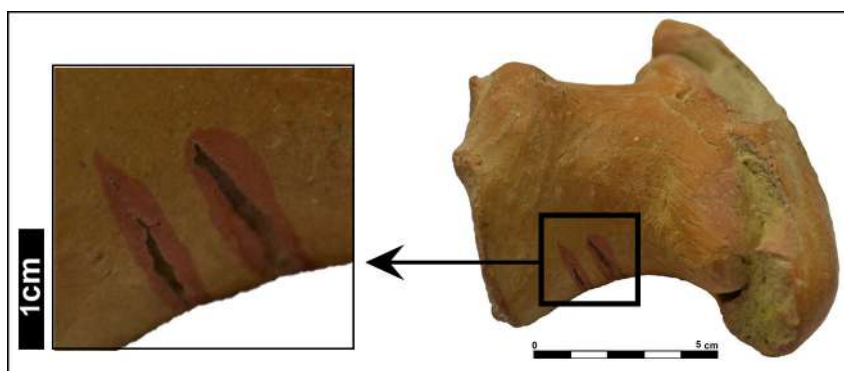


Figure 64 SES16 (détail). Décor incisé et peint

Nous n'avons repéré qu'une seule figurine tripartite portant une ornementation incisée sur les jambes ou les pieds, phénomène en général très rare dans la petite plastique de la Thessalie, les orteils et les traits de pubis exempts<sup>186</sup>. Il s'agit de la MAK 21 présentant une cannelure curviligne localisée sur la partie extérieure de la jambe droite (Pl.46.2). La jambe gauche – actuellement, très abimée – portait, tout probablement, un décor du même genre. Sinon, la présence d'une incision fine autour du col évoquant celle de la figurine bipartite PRO137 (*cf. supra*), est attestée sur les figurines MP4 et PRO133. Cette dernière porte, même, sur le torse une petite pastille plastiquement appliquée. Nous observons, aussi, cette même incision suggérant un pendentif sur la figurine SES14 dont chaque épaule est décorée d'un ensemble de trois trous profonds en organisation triangulaire (Pl.58.3).

<sup>185</sup> *Cf.* aussi Tsountas 1908 : 292, où le chercheur propose de considérer ces marques comme des scarifications décoratives.

<sup>186</sup> *Cf.* pour une exception la figurine ORF 66/66 de Karamoular (Orphanidis & Malakasioti 2011 : 175).

Enfin, certains fragments indéterminés livrent des informations sur la décoration de la pièce d'origine. Ainsi, la MP16 est décorée par incisions très fines (Pl.32.2), alors que la RACH1 porte des petites incisions verticales (Pl.51.1). Le fragment MAK62 représentant un pied de figurine (anthropomorphe, animale ou bien de miniature de meuble), porte 3 pastilles encochées (Pl.50.8), alors que la pièce PRO74, partie basse d'une pièce de compartimentation inconnue, présente, sur la face arrière, une série de 6 longues cannelures verticales (Pl.14.5). Enfin, les fragments RACH26 et RACH5 des figurines à formes inconnues, présentent un motif assez particulier, composé d'une strie horizontale entrecoupée par trois stries perpendiculaires (Pl.54.6 & 51.5). Ce motif, utilisé également pour la décoration des pots céramiques, serait issu, selon K. Gallis, de la production textile (Gallis 1992a : 206, 1992b : 69, *cf.* aussi Hourmouziadis 1977 : fig. 3-8, 10, 13-20, 22-24). Or, son emploi dans la petite plastique est très rarement attesté<sup>187</sup>. Nous pouvons, ainsi, déduire une certaine affiliation entre les pratiques décoratives de deux productions. Les motifs tracés –et, comme on le verra, aussi, « dessinés » - par les fabricants des figurines sont puisés dans un fond commun de motifs utilisés dans une grande gamme de productions différentes.

### 1.3 Peinture et éléments peints

L'ornementation peinte consiste à dessiner des motifs décoratifs à l'aide de solutions de couleurs minérales ou organiques (Balfet 1989 : 131). Le pigment est apposé sur la surface à l'aide d'un outil souple, probablement un pinceau ou une plume (Demoule et *al.* 1989 : 14, 27, Pentedeka 2008 : 73, 76). Technique la plus largement utilisée pour la décoration des pots céramiques à partir de la période de Protosesklo au Néolithique Ancien II (Gallis 1992b : 40, Dimoula 2014 : 287-288), elle est aussi attestée sur les figurines de la Thessalie. Depuis le début de la recherche, le décor peint des figurines a été mis en rapport avec le répertoire de différents styles de céramique peinte<sup>188</sup>. Ch. Tsountas note systématiquement les éventuelles traces de peinture et les motifs des couleurs préservées sur la surface des figurines, nous offrant, ainsi, une image assez claire de la variabilité ornementale. Il remarque, plus précisément, la présence de peintures rouge, blanche, brune et noire utilisées pour la décoration des figurines argileuses tout comme de celles en pierre (Tsountas 1908 : 286-306). A. J. B. Wace et M. S. Thomson affinant la typologie céramique de Ch. Tsountas, identifient les mêmes styles de décoration sur les figurines de

---

<sup>187</sup> *Cf.* le fameux exemplaire de Makrychori 2 (Gallis 1992b : 70-71).

<sup>188</sup> Pour un aperçu des styles décoratifs différents de la céramique néolithique de la Thessalie *cf.* Gallis 1992b, 1996.

plusieurs sites néolithiques. Plus précisément, certains exemplaires de Tsangli et de Zerelia présentent un décor rouge qui peut, parfois, prendre un teint brun, sur une surface qui varie de blanc à jaunâtre correspondant au style A3 $\beta$  (Wace & Thomson 1912 : 122-123 et 162). Des pièces peintes en blanc sur un fond rouge (A3 $\alpha$ ) ont été identifiées à Tsani (Wace & Thomson 1912 : 147), alors que les styles blanc sur rouge de Dimini (B3 $\alpha$ ) et polychrome aux motifs rouges et noirs (B3 $\gamma$ ) ont été attestés sur certaines figurines de Sesklo (Wace & Thomson 1912 : 69-70). Finalement, des figurines décorées avec de la peinture blanche et/ou rouge en croûte appliquée sur la surface des pièces après la cuisson ( $\Gamma$ 1 $\gamma$ ) sont attestés sur les sites de Rachmani, Dimini et Magoula Rini (Wace & Thomson 1912 : 41, 83 et 134). Les études postérieures viennent surtout à confirmer ces premières remarques, reconnaissant constamment les mêmes types d'ornements (Mylonas 1928 : 20-21, Hansen 1933 : 45, 69-70, Hourmouziadis 1973 : 44, Marangou 1992 : 144, Skafida 1992 : 176, Skafida & Toufexis 1994 : 14-15 et 19, Mina 2008 : 40, Kourtessi-Philippakis et al. 2008 : 187-190), auxquels on devrait ajouter certaines pièces à décor gris-sur-gris ( $\Gamma$ 1 $\beta$ , Demoule et al. 1989 : 22 et 45, fig.24).

Sinon, les motifs décoratifs surtout linéaires et parfois compacts, sont similaires à ceux des styles céramiques. Des bandes curvilignes, des motifs « flammés » ou triangulaires, parfois même spiralés, sont attestés, alors que sur certaines figurines en argile et en pierre et sur des têtes acrolithes, les traces peintes indiquent les traits de visage et la coiffure, complétant ainsi leur forme (Tsountas 1908 : 289 et 303-304, Hourmouziadis 1973 : 44, Gallis 1992b : 108, fig.21, Marangou 1992 : 144, Skafida & Toufexis 1994 : 19). L'utilisation de couleurs pour indiquer les traits de visage est, aussi, attestée sur les idoles cycladiques considérées jusqu'à relativement récemment comme les témoins d'un art sobre et sévère (Preziosi & Weinberg 1970, Hendrix 1997/1998, 2000 et 2003, Hoffman 2002). À ce propos, notons que plusieurs facteurs taphonomiques peuvent altérer considérablement la surface des pièces (Kourtessi-Philippakis et al. 2008 : 187-188). Dans ce cadre, l'étude d'E. Skafida et Ch. Topa sur les substances colorantes utilisées pour le décor des figurines néolithiques de Dimini, s'avère particulièrement intéressante. Suite à un examen microscopique, les chercheuses ont pu révéler que certaines pièces considérées comme non-décorées portaient, en fait, des ornements peints (Topa & Skafida 2008). Une analyse par *fluorescence* X (XRF) a permis, dans un deuxième temps, de déterminer la composition des pigments. Ainsi, en ce qui concerne les figurines en argile, la préparation des pigments bruns-noirâtres est fondée sur un mélange d'oxydes de manganèse et d'oxydes de fer, alors que le revêtement blanc sur lequel les motifs sombres étaient dessinés, était à la base

de carbonates de calcium. En revanche, pour la préparation de la couleur noire des figurines en pierre, des pigments d'origine organique sont, tout probablement, utilisés, alors que le moyen principal pour la production du rouge était constitué, principalement, des oxydes de fer (Topa & Skafida 2008). Ces résultats coïncident avec les premières analyses chimiques réalisées par A. Holt et A. Hutchinson sur la céramique de Rachmani et de Tsangli qui ont mis en évidence l'emploi des oxydes de fer pour le rouge et une combinaison des oxydes de fer et de manganèse pour le noir (Holt & Hutchinson 1912 : 259). L'étude de J. Letsch et W. Noll, soixante-dix ans plus tard, vient confirmer ces résultats (Letsch & Noll 1983 : 131-136). Cependant, une figurine témoigne, tout à fait exceptionnellement, de l'utilisation du cinabre (sulfure de mercure) pour la préparation du pigment rouge qui ornait sa surface (Topa & Skafida 2008). Ce minerai très rare, ses sources les plus proches se situant près de Belgrade dans le Balkans ou sur les côtes de l'Asie Mineure près d'Ephèse<sup>189</sup>, n'a jamais été attesté avant dans l'artisanat du néolithique et encore moins dans la décoration des représentations miniaturisées. Toutefois, son emploi semble plus commun au Bronze Ancien, en particulier dans le cadre de la décoration des idoles cycladiques (Hedrix 2003: 428, Hoffman 2002 : 530, Birtacha 2003, Carter 2008). Les modes de préparation des pigments durant le Néolithique dans la région thessalienne sont, pour autant, peu connus ; la découverte dans la grotte de Théopétra, en Thessalie, d'une meule et de son broyeur avec des traces de couleur rouge sur leurs surfaces usées, constituant une des rares indices archéologiques (Kyparissi- Apostolika 1996 : 215). Ces outils réalisés à partir des galets/blocs de rivière, ont été, tout probablement, utilisés pour le concassage et le broyage des colorants (ocre)<sup>190</sup>. Les sites néolithiques de Kryoneri dans la vallée du Strymon (Malamidou 2007 : 300-301) et de Franchthi (Stroulia 2010) ont livré des indices analogues.

Dans notre corpus, nous observons un petit ensemble de 12 pièces présentant une ornementation peinte (Graphique 25). Plus précisément, les figurines PRO95 et MP9 portent un décor blanc sur fond rouge. Sur la première –une des deux figurines modelées en creux- nous observons des traces de peinture blanche faisant le contour du col, tout en couvrant les cannelures indiquant les volumes des bras et les épaules (Pl.19.2). Des taches rouges claires sont localisées au niveau de la poitrine mais leur conservation très mauvaise ne nous permet pas de reconstituer leur éten-

---

<sup>189</sup> Pour cet aspect cf. E. Hendrix (1998 : 8) et T. Carter (2008 : 122). Une autre source de cinabre est située dans la région Almaden en Espagne.

<sup>190</sup> Pour l'utilisation de ce type d'outillage pour la préparation des colorants au Néolithique ainsi qu'à l'âge du Bronze et les périodes historiques cf. Runnels 1981 : 149-155, Sotiropoulou et al. 2010 : 1832-1835.

due initiale. Il est probable que l'ensemble de la figurine -ou au moins de la partie que nous avons entre les mains- était décoré en rouge clair et en blanc sans pouvoir, cependant, reconstituer la synthèse exacte des motifs. Quant au deuxième exemplaire correspondant au fragment d'un pied de figurine anthropomorphe, sa surface rouge foncée et très bien polie est décorée par des lignes blanches horizontales et parallèles entre elles (Pl.30.3). Finalement, sur la surface de la figurine PRO88 des traces de peinture blanche peuvent être distinguées (Pl.17.3), mais leur mauvais état de conservation ne permet pas de reconstituer le type de décor.

Les têtes KAL7 et SES23 toutes les deux en argile claire, présentent, de leur côté, des ornements en peinture rouge. La première en pâte crème porte des traces indistinctes de peinture rouge sur le visage à côté du nez (Pl.35.2), alors que sur la deuxième, mieux conservée et en argile de couleur saumon, des bandes horizontales rouges au niveau du visage et du cou sont visibles (Pl.59.6). La même pièce se caractérise, comme on l'a pu voir ci-dessus, par une coiffure cannelée. On observe une variante du même type de décor aux motifs linéaires de teint brun et brun clair sur une surface revêtue d'enduit crème sur le fragment non diagnostique MT2 (Pl.28.2). Rappelons, sinon, les bords peints en rouge des incisions de la pièce SES16 (*cf. supra*). Cette pièce présente, en plus, des traces rouges au niveau du bras droit (*cf. aussi* Tsountas 1908 : 292). La figurine DIM6 en pâte gris foncé porte, elle aussi, des traces indistinctes, très mal conservées, de peinture rouge sur différentes parties de son corps (Pl.61.2, *cf. aussi* Tsountas 1908 : 299). Enfin, la tête acrolithe PAL3 présente des bandes horizontales rouges relativement bien conservées (Pl.36.2), évoquant la pièce MA.KP.10 de Rachmani décorée de façon similaire (Gallis & Orphanidis 1996 : 170).

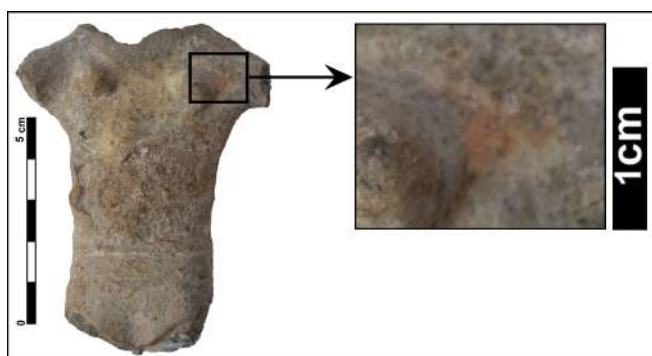
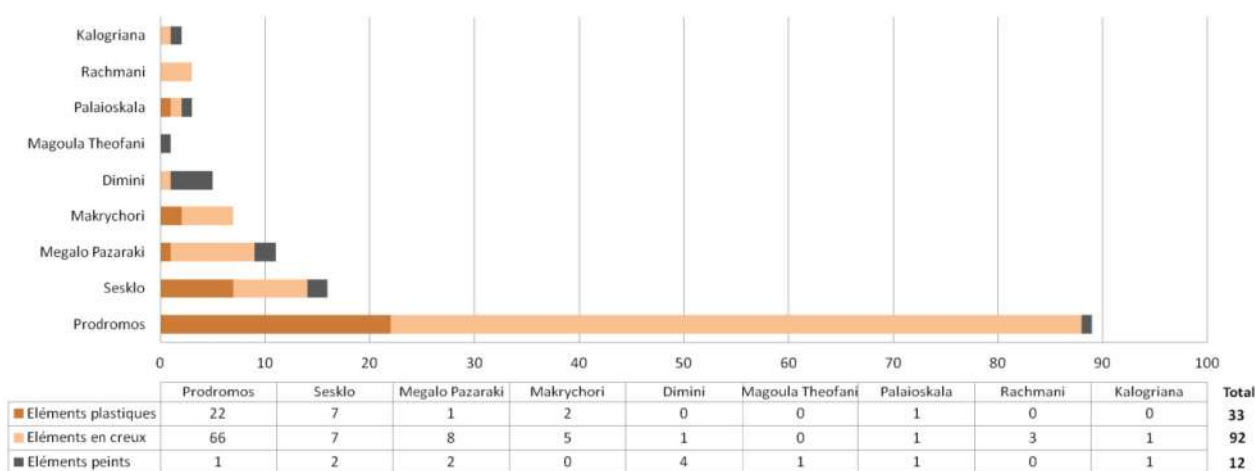


Figure 65 DIM12 (détail). Traces de peinture rouge

Parmi les figurines peintes, nous distinguons un ensemble de 5 exemplaires décorés avec de la peinture rouge ou blanche croûtée, renvoyant au style céramique Γ1γ (phase Rachmani, NF). Ainsi, les pièces DIM8, SES4 et DIM12 (Figure 65) présentent des traces de peinture blanche revêtant, probablement, l'ensemble de la pièce, la troisième ayant, de plus, quelques

traces de peinture rouge sur la poitrine<sup>191</sup>. Quant à la tête isolée DIM13 (*cf.* aussi *supra*) des traces de pigment blanc et rouge sont observées sur une zone autour du crâne, juste au niveau du décor plastique perforé. La couleur blanche était, donc, probablement, appliquée en croûte sur au moins une partie de la surface polie, des motifs y étant ensuite dessinés en rouge (*cf.* aussi Tsountas 1908 : 300-301). Finalement, notons le fragment inidentifiable MP11 où des traces de peinture en croûte de couleur rouge claire et blanche sont observées sur la surface (Pl.31.2). La conservation très mauvaise tant de la pièce que du décor peint, limite, toutefois, nos observations.



Graphique 25 Ornementation par site<sup>192</sup>

Si nous excluons l'indication des traits de visage, qui semble être une constante de la production idolo-plastique, nous pouvons, finalement, conclure que l'ornementation des figurines néolithiques constitue un phénomène plutôt marginal. À l'exception de Prodomos et de Sesklo où les figurines non-décorées sont moins représentées que leurs équivalentes décorées (57 exemplaires (39,5%) et 11 exemplaires (46%) respectivement), dans tous les autres sites elles sont majoritaires. Plus précisément, nous observons 13 exemplaires à Megalo Pazaraki (54%), 48 pièces à Makrychori (92%), 9 pièces à Dimini (69%), 4 figurines à Magoula Theofani (80%), 37 exemplaires à Palaioskala (92,5%), et enfin 23 pièces à Rachmani (88,4%). Certes, il faut toujours tenir au compte de la nature extrêmement fragmentaire de notre matériel et des altérations des surfaces liées à des facteurs taphonomiques. Néanmoins, ces observations peuvent rapprocher un

<sup>191</sup> Concernant ces deux pièces *cf.* aussi les remarques de Ch. Tsountas (1908 : 267 et 298).

<sup>192</sup> Nous avons jugé préférable de ne pas inclure dans ces statistiques les traits de visage en tant que décor incisé ou plastique. Ce choix est fondé sur le fait que la quasi-totalité des figurines préservant toujours leur tête (et alors un visage), auraient été, d'emblée, signalées comme ayant un décor incisé ou/et plastique



peu plus la petite plastique de la production des vases céramiques : les taux de pots décorés sont, également, restreints pendant le Néolithique, alors que les céramiques monochromes, non-décorées sont largement majoritaires (Demoule et *al.* 1988 : 41-49, Pentedeka 2008 : 60-64, Dimoula 2014 : 287-288). Ou bien peut-on, peut-être, imaginer que des éléments de parure en matériaux périssables ont existé et que des ocres crues ou des peintures préparées à base de fleurs et de plantes décoraient les surfaces des figurines néolithiques, produisant des résultats esthétiques totalement différents ?

## 2. Traitement de surface

À l'opposé du décor, le traitement de la surface, à part les quelques remarques sans doute importantes, n'a jamais fait l'objet d'études plus approfondies, attirant beaucoup moins l'intérêt des chercheurs. Des surfaces brutes, lisses, polies, engobées ou bien présentant une combinaison de traitements ont été observées de façon plus ou moins systématique, par la plupart des chercheurs (Tsountas 1908 : 286-306, Wace & Thomson 1912 : 69, 122, 146, 149 Mylonas 1928 : 20, 38 et 119, Hansen 1933 : 43, 45, 68, Hourmouziadis 1973 : 32-41, Skafida & Toufexis 1994 : 14-16). Or, le traitement de la surface semble, d'ailleurs, une pratique commune en ce qui concerne aussi la céramique néolithique de la région examinée, puisque les tessons à des surfaces brutes n'ayant subi aucun traitement, sont généralement rares (Demoule et *al.* 1989, Schneider et al. 1991, Gallis 1992b, Pentedeka 2008 : 62, Dimoula 2014 : 100 et 287).

L'aspect final d'une pièce céramique dépend de plusieurs facteurs. L'outil employé pour le traitement de la surface, la granulométrie de la pâte et sa teneur en dégraissant, tout comme l'état de séchage figurent parmi les plus importants (Shepard 1956 : 122-124 et 190, Rye 1981 : 24 et 89-90, Martineau 2010 : 15, Lepère 2014 : 148). Concernant ce dernier nous avons essayé de compléter les données des recherches archéologiques, ethnographiques et expérimentales par une série d'expérimentations, jugées indispensables à cause des différences morphologiques (surfaces moins larges, taille plus restreinte etc.) entre les représentations miniaturisées et les vases céramiques auxquels la totalité des études relatives est consacrée. Ainsi, deux séries de boudins de deux tailles différentes (grands : ~35g, petits : ~15g, Figure 66) ont été façonnées, avec et sans dégraissant<sup>193</sup>. La main mouillée ainsi qu'un galet émoussé et doux ont été employés

---

<sup>193</sup> L'argile et le dégraissant utilisés sont les mêmes avec ceux utilisés pour les expérimentations concernant le modelage (*cf. supra*).

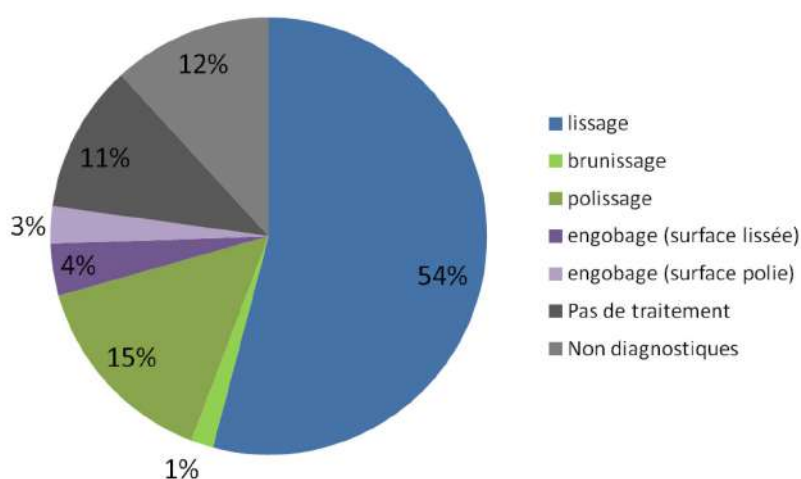


pour la finition des pièces à des états hygrométriques différentes, afin d'examiner le rapport entre les degrés du séchage et les différents traitements de surface (Tableau 39 & Tableau 40).



**Figure 66** *Boudins expérimentaux*

L'état de finition a pu être observé sur la majorité des figurines (297 exemplaires). L'écrasante majorité (257 exemplaires) témoigne d'une modification de la couche superficielle de la surface extérieure, alors que, en revanche, un ensemble de 41 figurines présente des surfaces non-diagnostiques. Ces dernières sont soit trop érodées ou bien couvertes de concrétions, soit trop restreintes pour qu'on puisse apercevoir leurs propriétés à cause de la fragmentation. Enfin, 40 exemplaires présentent des surfaces brutes, n'ayant pas subi, selon toute vraisemblance, un traitement quelconque (Graphique 26). Ainsi, nous avons identifié quatre techniques différentes de traitement des surfaces : le lissage, le polissage, le brunissage et l'engobage. Des différentes combinaisons de ces techniques sont également attestées<sup>194</sup>.



**Graphique 26** *Techniques de traitement de surfaces*

<sup>194</sup> Pour l'identification et la description des techniques d'aménagement de la surface on s'est fondé sur Rye 1981, Rice 1987, Balfet et al. 1989, Arnal 1989, Orton et al. 1993, Martineau 2010, aussi bien que sur les expériences de modelage des figurines que nous avons entreprises au fur et à mesure de notre étude (cf. aussi *supra*).

## 2.1 Lissage

Traitement le plus fréquemment répandu dans notre corpus (197 pièces<sup>195</sup>), le lissage consiste à égaliser la surface d'une figurine à consistance plus ou moins humide. L'opération se réalise à la main mouillée ou bien à l'aide d'un outil tendre et flexible (morceau de cuir, feuille, tissu etc.), les traces très discrètes dues à ces outils étant similaires (Shepard 1956 : 190). Des larges stries issues du passage des doigts témoignent de l'utilisation préférentielle de la main au moins dans le cas des figurines que nous avons examinées (Figure 67). La surface obtenue -généralement unie et mate (Balfet et *al.* 1989 : 77)- dépend, sinon, de l'état hygrométrique de la surface au moment du traitement. Selon nos données expérimentales, la régularisation de la surface et la modification de sa topographie sont plus prononcées lorsque le lissage est réalisé aux premiers stades du séchage quand la surface est encore assez plastique. Les stries très fines caractéristiques du lissage constituent les preuves matérielles de cette égalisation on dirait « précoce », alors que plus la surface lissée est sèche, moins les stries sont perceptibles (Figure 68, *cf.* aussi Lepère 2014 : 150). Respectivement, la capacité d'un aménagement en profondeur de la surface diminue considérablement et celle-ci devient progressivement plus ferme et moins susceptible d'être modifiée avec la main ou un outil tendre et flexible. En passant, ainsi, imperceptiblement de la consistance humide à la consistance cuir et puis presque sèche, la surface qui résulte du lissage est plus compacte et plus uniforme, les irrégularités s'émoussant bien qu'elles ne disparaissent pas complètement. Or, dans le cas d'un lissage continu et long, les petites stries générées lorsque la surface a une consistance humide, s'effacent totalement, laissant une surface douce et soigneusement égalisée (Figure 69, *cf.* aussi Lepère 2014 : 150).

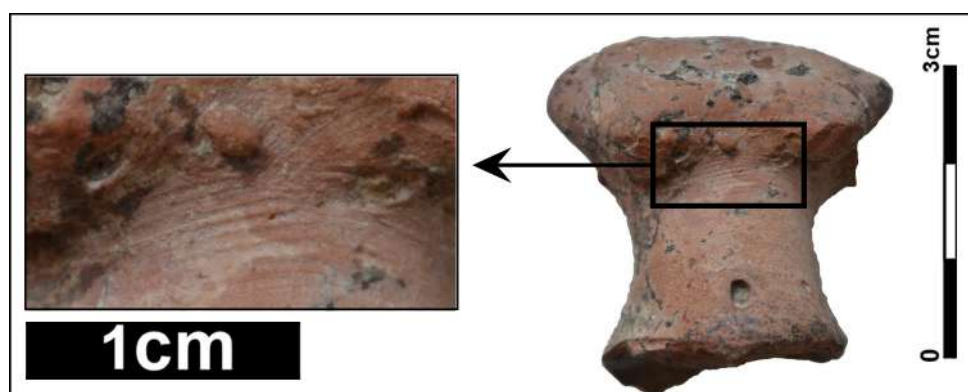


Figure 67 PRO103 (détail). Stries issues du passage des doigts

<sup>195</sup> Les figurines ayant subi un engobe sur une surface lissée sont également incluses.



**Figure 68** *Expérience de lissage « précoce »*



**Figure 69** *Expérience de lissage*

Parmi les pièces lissées nous n'observons que 27 exemplaires présentant toujours des stries dues au lissage. Un nombre si restreint nous invite à penser que les fabricants pratiquaient plutôt un lissage à consistance cuir ou bien, pourquoi pas, un lissage long depuis la fin du modelage jusqu'à ce que la surface soit trop rigide pour qu'un outil doux soit efficace ; un lissage comprenant, éventuellement, plusieurs phases, repris plusieurs fois dans la journée. Notons, enfin, que de telles traces ont été observées, même, sur certains noyaux argileux utilisés dans le cadre du modelage, phénomène assez intéressant étant donné que ces surfaces n'auraient pas été visibles une fois la figurine achevée. Au niveau de la texture, la surface résultant du lissage est généralement tendre et douce (121 pièces), 4 exemplaires présentant même une surface onctueuse. En revanche, un ensemble de 49 figurines possède une surface rugueuse. La nature de la pâte ne peut que partiellement expliquer le phénomène, une pâte trop sableuse pouvant avoir un effet tactile grossier. Toutefois, parmi ces pièces seules 23 sont modelées sur des pâtes grossières et moyennes-grossières ; pour les 26 figurines restant la rugosité peut être due à un lissage sommaire ou, dans certains cas, à l'altération de la surface par des facteurs taphonomiques. Le phénomène inverse est, également, attesté avec 11 figurines en pâtes très dégraissées présentant une surface douce et lisse. Les facteurs taphonomiques, mais aussi un lissage très soigné et, éventuellement, une manipulation longue (*cf. infra*), doivent, dans ce cas, être envisagés.

Des figurines lissées représentent une grande partie du matériel de tous les sites (Graphique 27). Ainsi, à Prodromos nous avons observé 105 pièces lissées (71,5%), à Sesklo 9 (37,5%), à Megalo Pazaraki 11 (46%), à Makrychori 25 (48%), à Dimini 5 (38,5%), à Magoula Theofani une seule (20%), à Palioskala 21 pièces (52,5%), à Rachmani 15 (57,5%) et à Kalogriana 5 (50%).

## 2.2 Polissage et brunissage



Figure 70 Brunissage expérimental



Figure 71 Polissage expérimental (cuir dur)



Figure 72 Polissage expérimental (sec)

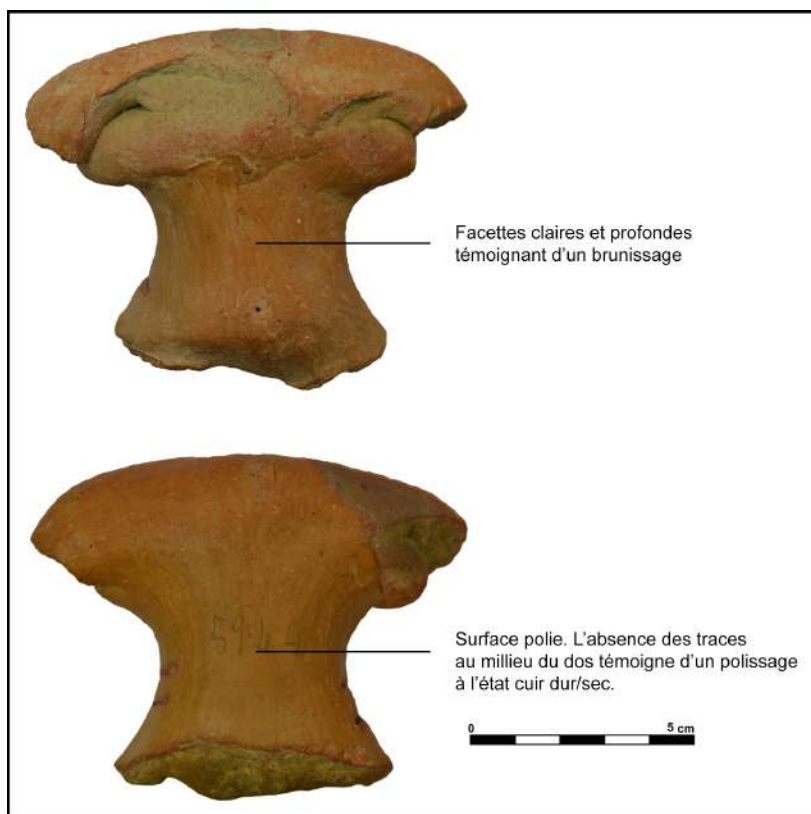
Techniques apparentées, le polissage et le brunissage consistent à égaliser et frotter la surface d'une figurine dans un état à consistance cuir à l'aide d'un outil mousse et dur<sup>196</sup>. Le degré de séchage et, par conséquent, les traces de l'opération laissées sur la surface de la pièce, permettent de différencier les deux techniques, sans que la limite entre les deux soit, pourtant, absolument claire. Si la surface est encore plastique ou à consistance cuir lors du traitement, nous avons affaire à un brunissage, alors que si la surface est plutôt sèche ou à consistance cuir dur, nous avons affaire à un polissage. Un ensemble de 60 figurines présente une surface polie (54 pièces) ou brunie (6 pièces), les facettes linéaires caractéristiques de l'opération en témoignent<sup>197</sup>. Celles-ci, beaucoup plus claires et profondes lorsque le traitement se réalise sur une surface à consistance cuir encore plastique (Figure 70), deviennent moins lisibles lorsque la surface de la figurine est à consistance cuir dur (Figure 71) et atteignant progressivement un séchage complet (Figure 72). Le frottement de la surface polie avec un agent souple (cuir, laine etc., cf. Lepère 2014), aussi bien que l'action des facteurs taphonomiques, peuvent adoucir et éventuellement effacer une grande partie des traces du polissage. Toutefois, les figu-

<sup>196</sup> Pour un historique des termes de « polissage » et « brunissage » cf. Martineau 2010 : 13-15.

<sup>197</sup> Les figurines ayant subies un engobage sur une surface polie sont également incluses.



rines néolithiques, à l'opposé de pots céramiques présentant régulièrement des surfaces larges et sans saillies, sont caractérisées par des surfaces bosselées, courbées, suivant les volumes du corps représenté. Ce relief particulier empêche le frottement répétitif et unidirectionnel de la



**Figure 73** Surface polie à des degrés différents (SES16)

surface, la main étant contrainte à modifier le positionnement de l'outil aussi bien que le sens du geste. Ainsi, nous obtenons, souvent, une surface polie à des degrés différents, portant des facettes d'orientation différente en fonction de l'accessibilité de la zone, aussi bien que de la configuration de la surface (Figure 73). Des zones comme le dos et les cuisses apparaissent, donc, beaucoup plus intensément polies, alors que les aisselles ou les divers plis du corps le sont moins,

voire même elles n'ont subi aucun traitement (Figure 74).

Au-delà, cependant, de l'accessibilité de la zone, l'indifférence de la part du fabricant pour le traitement des certaines parties de la surface de la figurine doit, aussi, être considérée. Tout comme pour les figurines lissées, les bases des figurines assises, les plantes des pieds des figurines debout et, parfois, la zones des aisselles, sont sommairement traitées ou bien, souvent, complètement négligées (Figure 75 & Figure 76). Dans ce cas, il est fort probable que ce désintérêt est dû au manque de visibilité des parties mentionnées. Sinon, le nombre faible des pièces brunies suggère que les fabricant optaient, le plus souvent, pour un polissage attentif opéré vers la fin du séchage, comme le constate aussi K. Kotsakis pour la céramique thessalienne (Kotsakis 1983: 128-130).



**Figure 74** Surface traitée à des degrés différents; zone des aisselles brute (PRO97)

La surface issue de ces deux types de traitements est généralement unie et comprimée, quoique la brillance caractéristique des surfaces polies (et brunies) ne soit observable que sur 20 exemplaires. Cela peut éventuellement témoigner d'un polissage réalisé avant que la pâte ne soit totalement sèche, ce qui peut occasionner une disparition du lustre à cause du retrait du corps (Martineau 2010 : 14). Or, la nature minéralogique de l'argile, la température de cuisson, aussi bien que les facteurs taphonomiques doivent aussi bien être considérés (Shepard 1956 : 122-124 et 190, Rice 1987:138, Vitelli 1994:144). Des études tracéologiques et expérimentales plus poussées restent, ainsi, à être menées afin d'approfondir sur ces questions. Les figurines polies et brunies, présentent toutes une surface douce et luisante peu importe la teneur en dégraissant de la pâte utilisée.



**Figure 75** Surface traitée à des degrés différents (PRO77)

La fréquence de ces deux techniques varie selon les sites. Des figurines brunies ont été attestées seulement sur le site de Prodromos (2 pièces, 1%), de Sesklo (2 pièces, 8%) et de Dimini (2 pièces, 15%) représentant une partie faible des assemblages (Graphique 27). En revanche, le polissage est une technique observée partout dans des pourcentages assez importants (Graphique 27). Ainsi, à Prodromos nous avons trouvé 19 pièces lissées (13%), à Sesklo 8 (33%), à Megalo Pazaraki 4 (16,5%), à Makrychori 10 (19%), à Dimini une seule (7,5%), à Magoula Theofani 2 (40%), à Palioskala 4 (10%), à Rachmani 5 (19%) et à Kalogriana une seule (10%).



**Figure 76** Surface traitée à des degrés différents (PROP99)

### 2.3 Engobage

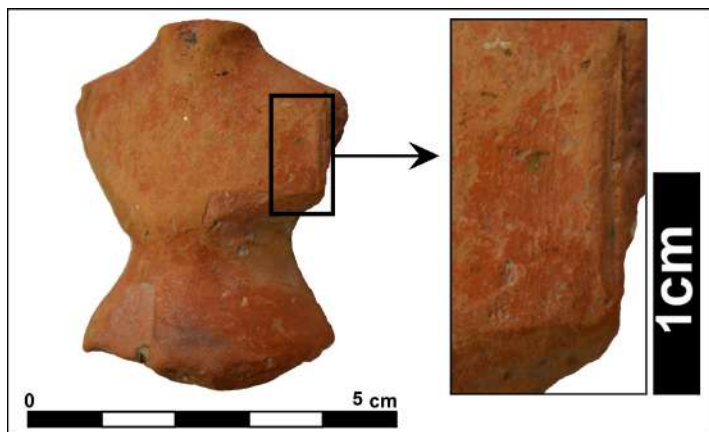
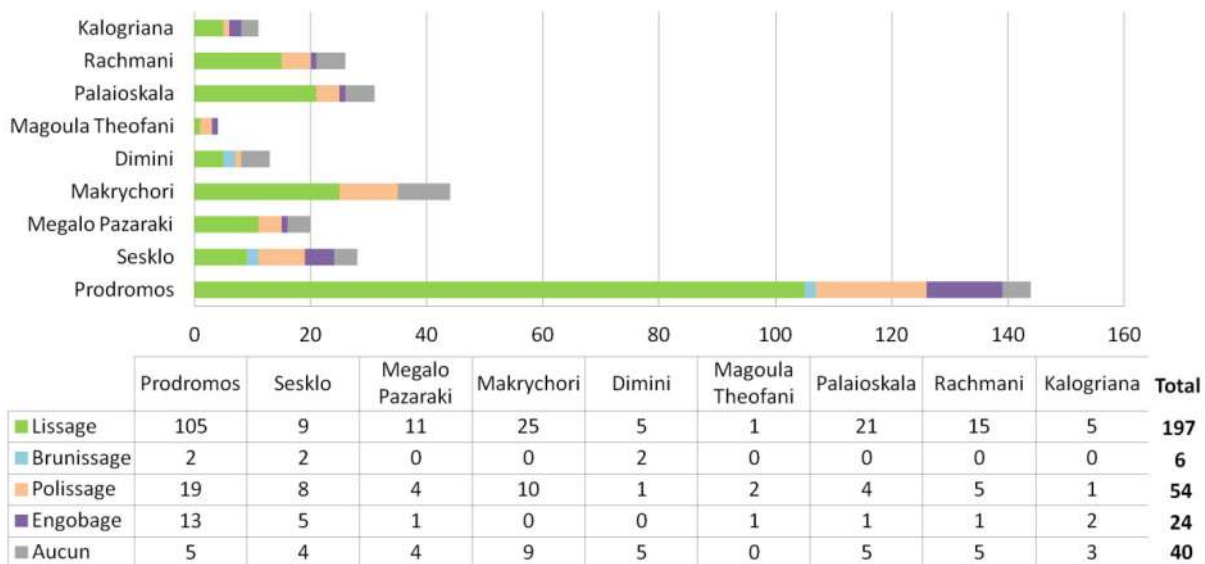


Figure 77 PRO14 (détail). Surface lissée et engobée

L'engobage consiste à l'application, avant la cuisson, d'un revêtement de nature argileuse sur la surface de la figurine. L'engobe constitue une solution argileuse à viscosité variée, dont l'application peut s'effectuer selon trois modes distincts : tremper la figurine dans un récipient contenant la dilution argileuse, « napper » la pièce en versant sur elle le

liquide ou bien l'appliquer sur la surface, à l'aide d'un outil approprié (pinceau, éponge, toison etc., cf. Rye 1981 : 41-43, Balfet 1989 : 121). Rares sont les figurines qui témoignent d'un engobage dans notre corpus, bien que la grande difficulté à distinguer un engobage de même couleur que la pâte doit être signalée (Shepard 1956 : 191-192, Balfet 1989 : 121). Plus précisément, parmi les 24 pièces attestant la présence d'un engobe, nous en observons 13 de teinte rougeâtre à brun clair, témoignant, ainsi, de leur teneur en fer, ainsi que 11 de couleur blanchâtre témoignant, à leur tour, de l'absence en minéraux ferreux (Rye 1981 : 41, Santacreu : 82-86). Afin qu'il adhère mieux sur la surface de la pièce, l'engobe doit s'appliquer sur une surface encore relativement humide provoquant, de plus, une ré-humidification de la surface, en prolongeant, par conséquent, le temps du séchage (Rye 1981 : 41, Santacreu : 82- 83). Quoique l'engobage améliore de beaucoup l'aspect final de la surface faisant disparaître des éventuelles bavures, les fabricants, souvent, complètent la finition de la pièce en prenant soin de polir ou lisser la surface engobée. Ainsi, 10 figurines présentent une surface engobée et polie (p.ex. Pl.20.8), tandis qu'un ensemble de 14 exemplaires possède une surface lissée comme la présence des stries de lissage sur le revêtement le suggère (Figure 77). La surface, finalement obtenue est luisante et très douce au toucher présentant un aspect uni et homogène. Le nombre des figurines engobées est assez faible et leur fréquence varie selon les sites: 13 pièces à Prodromos (9%), 5 à Sesklo (21%), seulement une pièce à Megalo Pazaraki (4%), à Magoula Theofani (20%), à Palioskala (2,5%) et à Rachmani (4%), 2 exemplaires à Kalogriana (20%), alors que sur le site de Makrychori et de Dimini aucune figurine engobée n'a été découverte (Graphique 27).





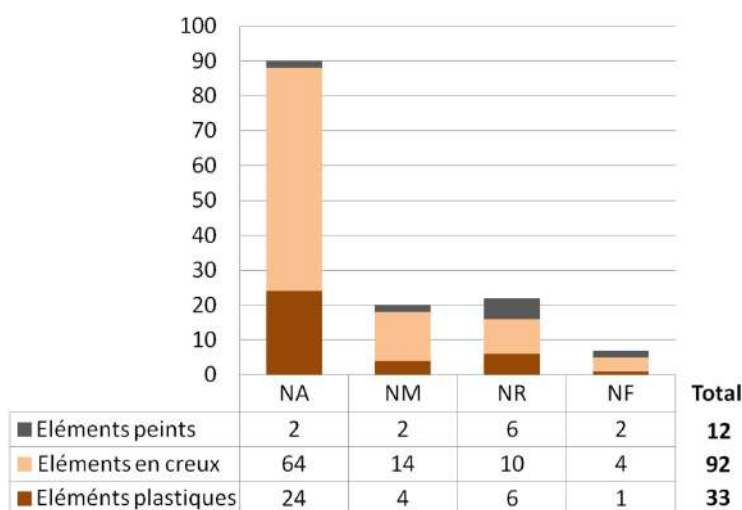
**Graphique 27** Traitement de surface par site

À l'instar de la production des vases céramiques, il y a là une tendance claire à traiter et régulariser les surfaces des figurines créées. Le fabricant cherchait d'une manière ou d'une autre une surface bien soignée, sans anomalies et bosselures, agréable à la vue et au toucher. Et si concernant la poterie, ce soin peut avoir, aussi, un aspect fonctionnel (Shepard 1956 : 191, Echallier 1984 : 18, Schiffer 1990, Schiffer et al. 1994, Diallo et al. 1995, Gibson & Woods 1997 : 114-115, Santacreu 2014 : 82 et 171) en ce qui concerne les représentations miniaturisées, il ne peut être considéré que comme une volonté d'embellissement de la pièce. Qu'est-ce que cet intérêt manifeste pour l'apparence aussi bien que pour la texture des figurines, peut indiquer ? Un tel investissement montre que des effets haptiques et optiques spécifiques ont été, tout probablement, délibérément recherchés. Est-ce à cause d'une manipulation quotidienne, d'un rapport intime avec ces pièces ? C'est probable. On pourrait, même, se demander si l'aspect onctueux, très doux de certaines figurines, ainsi que celui des zones préférentiellement polies, ne sont pas, finalement, dus à cette manipulation. Mais comment peut-on expliquer le fait qu'un ensemble important de 40 figurines ne semble pas avoir été traité ? Un manque d'expérience, une indifférence liée à un goût personnel, une utilisation différente ? Ou bien –comme on l'a envisagé pour les pratiques ornementales- y avait-il une série d'éléments que nous échappent comme des vêtements, des enrobages actuellement disparus, comme des lustrages éphémères avec des produits laitieux, de la graisse animale et des substances végétales (cf. aussi *infra*) qui donnaient, finalement, aux surfaces argileuses une allure très différente de ce qu'on est en mesure d'observer aujourd'hui ? Des analyses chimiques visant à mettre en évidence des dépôts de ces substances organiques ou bien des altérations de la surface provoquées par des réactions tribochimiques,

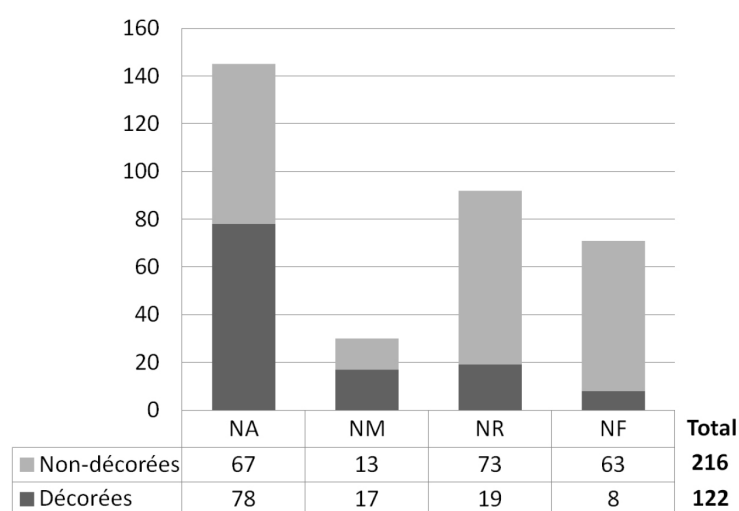
pourraient, éventuellement, aider à aborder la question de façon plus systématique.

### 3. Les techniques de finition dans le temps

La finition des figurines se caractérise par une relative stabilité tout au long du Néolithique. Tant les techniques d'ornementation que les différents modes de traitement de surface perdurent pendant toute la période examinée. Cela ne veut pas dire, pour autant, que l'emploi des différentes techniques de la finition est immuable et régi exactement par les mêmes modalités. Au contraire, une évolution au niveau de l'intensité de l'application de telle ou telle technique peut être détectée, au niveau aussi bien de l'ornementation que du traitement de surface.



**Graphique 28** Répartition chronologique des types d'ornementation<sup>198</sup>



**Graphique 29** Répartition chronologique des figurines décorées et non-décorées<sup>199</sup>

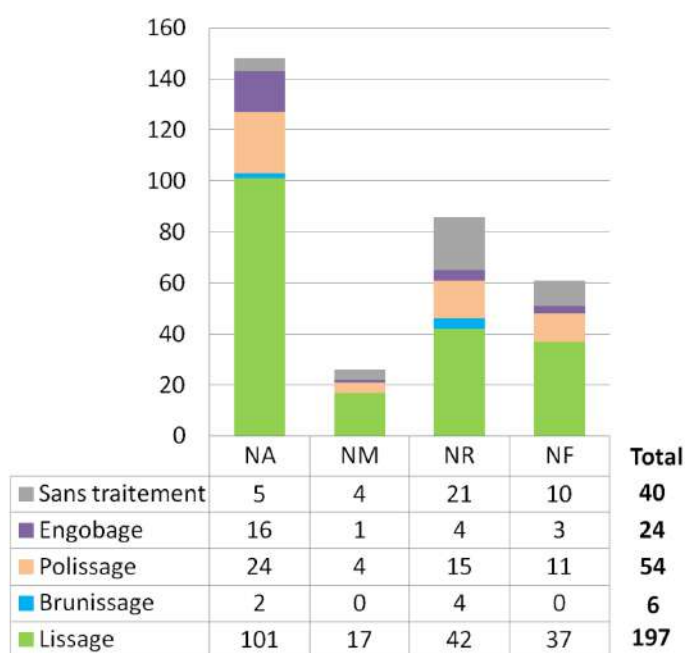
Pour les techniques d'ornementation, nous observons que l'incision/impression représente à toutes les périodes du Néolithique les techniques les plus fréquemment choisies afin d'indiquer les détails ou de décorer le corps de la figurine. Le taux des figurines incisées/imprimées oscille entre 48 et 70% de la production, sans changements majeurs (Graphique 28). Bien au contraire, l'évolution de la décoration plastique est caractérisée par une tendance décadente. Représentant au début du Néolithique plus de 25% de la production les figurines aux éléments plastiques se raréfient légèrement vers la fin de la période (Graphique 28). Ces données doivent, toutefois, être considérées avec atten-

<sup>198</sup> Cf. note 192

<sup>199</sup> Les figurines ayant juste des traits de visage incisés ou/et plastiques sans autres traits décoratifs n'ont pas été incluses

tion, l'échantillon du NF étant restreint.

Or, l'image inverse d'une évolution croissante –plus clairement attestée- ressort de l'observation des figurines peintes. Correspondant à une part infime de la production pendant le NA (3%), la technique atteint au NR 28% (Graphique 28). Les combinaisons des trois techniques est rare et aucune tendance nette ne se dégage. Nous pouvons distinguer un ensemble de 12 exemplaires pendant le NA concernant surtout des combinaisons des éléments incisés et plastiques. Pendant le NR la combinaison des techniques est attestée dans 6 pièces, alors que ce nombre est nul pour les deux autres périodes (NM et NF).



**Graphique 30** Répartition chronologique des traitements de surface

Par contre, une évolution marquée par un changement clair peut être observée sur un autre niveau de l'ornementation des figurines. Les pièces sans décoration manifeste<sup>200</sup> augmentent au fur et à mesure du Néolithique. S'élevant à un 45% de la production au NA, elles atteignent 43% au NM, le 79% au NR, pour finir à représenter 89% de la production pendant le NF. Cela va sans dire qu'au même moment, la part des figurines décorées diminue pour devenir, progressivement, clairement minoritaire (Graphique 29). S'agit-il d'un désintérêt progressif pour la décoration ? Cette évolution pourrait être aussi le fruit d'un changement du type de décoration et des matériaux utilisés. Dans ce cadre, l'augmentation considérable des figurines peintes, couplée avec l'emploi d'une peinture en croûte -moins résistante et plus facilement écaillable- pourrait être

<sup>200</sup> À propos des problèmes qui se rapportent à la question de l'absence de décor *cf. supra*

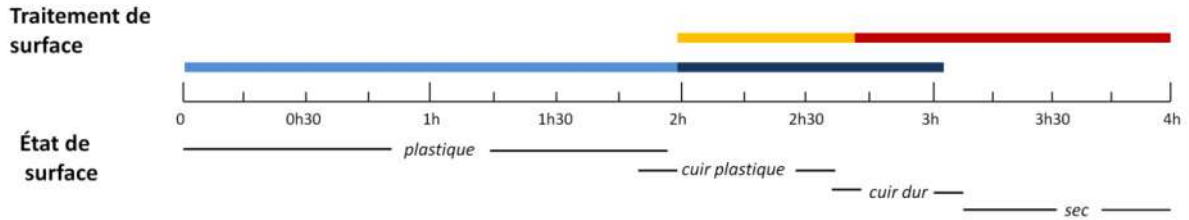
une parmi les raisons de cette absence. Il faut, de plus, toujours envisager la possibilité d'un décor en matériaux périssables qui n'ont pas résisté à l'agression des siècles.

Les différents traitements de surface semblent suivre une évolution différente malgré quelques convergences sur certains points. Pendant tout le Néolithique le lissage est la technique la plus fréquemment choisie pour la finition de la surface, les figurines lissées représentant toujours plus de 60% de la production (Graphique 30). Seule exception le NM où bien que le lissage demeure largement majoritaire, il représente un peu moins de la moitié de la production (49%). Sinon, nous observons généralement une faible diminution du lissage pendant le Néolithique.

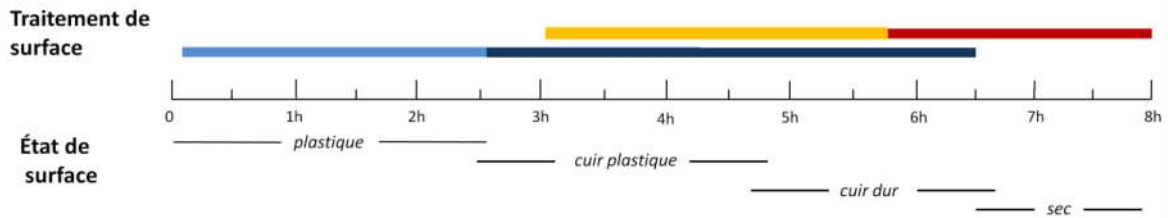
Le polissage représente la deuxième technique la plus utilisée tout au long du Néolithique. Sans changements majeurs, la part des figurines polies oscille entre 15 et 18,5% de la production totale (Graphique 30). Le brunissage, de son côté, a une présence sporadique et infime. Totalement absent pendant le NM et le NF, il est adopté de manière marginale par les fabricants du NA et NR. Finalement, les figurines engobées sont présentes tout au long du Néolithique à des taux faibles, suivant une évolution légèrement décroissante (Graphique 30). De plus, les figurines sans aucun traitement deviennent de plus en plus nombreuses pendant le Néolithique, sans pour autant devenir majoritaires, comme fut le cas des figurines non décorées (*cf. supra*).

**PREMIERE SERIE**

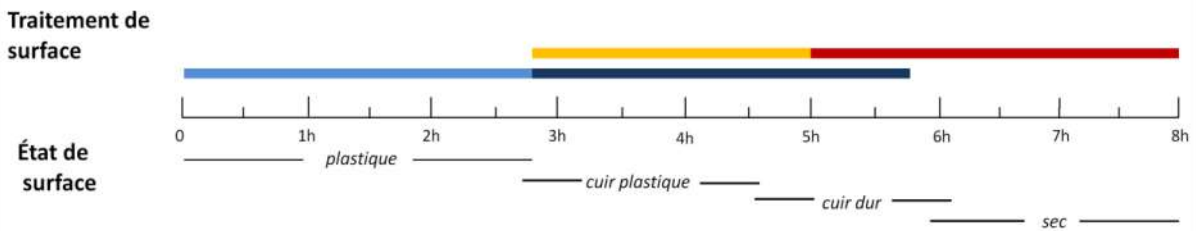
**A. Petit avec dégraissant**



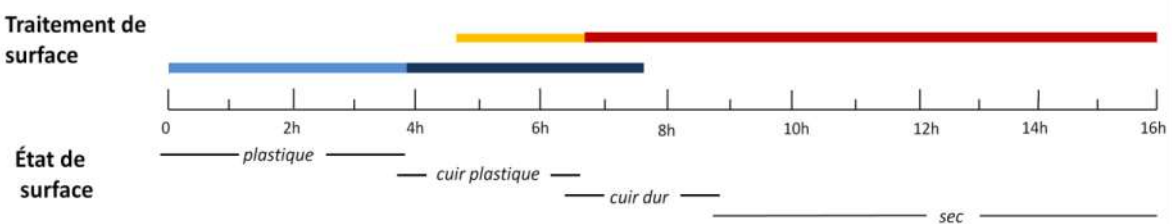
**B. Petit sans dégraissant**



**C. Grand avec dégraissant**



**D. Grand sans dégraissant**



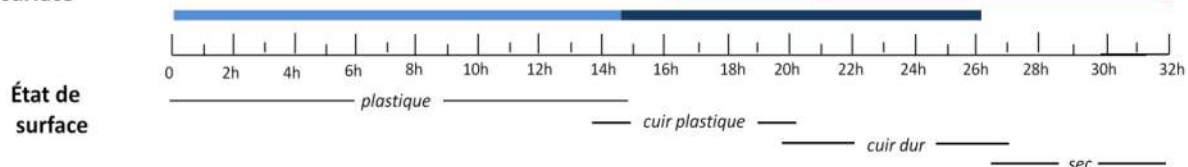
- Lissage « précoce »
- Lissage
- Brunissage
- Polissage

**Tableau 39** Expérience sur le traitement de surface (première série)

## DEUXIEME SERIE

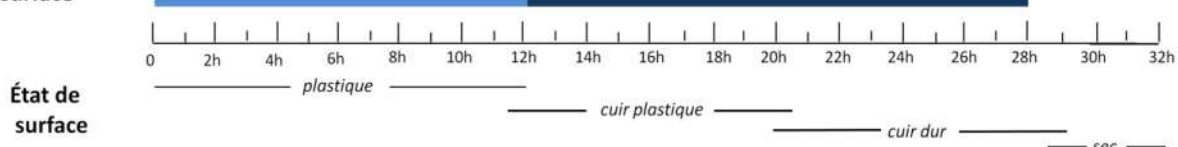
### A. Petit avec dégraissant

Traitement de surface



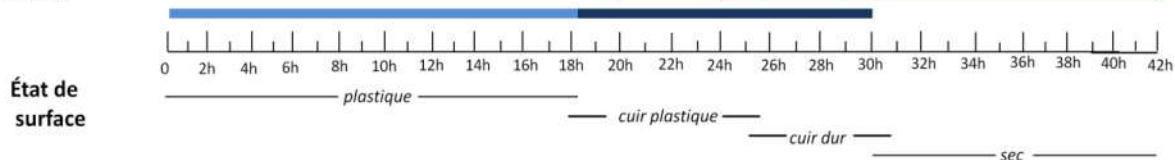
### B. Petit sans dégraissant

Traitement de surface



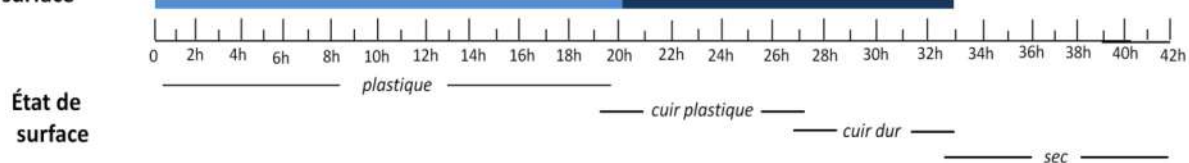
### C. Grand avec dégraissant

Traitement de surface



### D. Grand sans dégraissant

Traitement de surface



- Lissage « précoce »
- Lissage
- Brunissage
- Polissage

Tableau 40 Expérience sur le traitement de surface (deuxième série)



#### IV. Le séchage : Durée et rythmes

Nous avons souvent tendance à considérer le séchage comme une étape totalement autonome, déconnectée du façonnage et démarrant une fois ce dernier achevé. Pourtant, le séchage commence à partir du moment où le fabricant cesse de verser de l'eau sur la masse d'argile et en détache la première motte. Au cours du travail, la motte se raffermi et à force de la travailler en la tirant, en la roulant ou en la pressant, la déperdition progressive de son humidité est facilitée. La fabrication d'une figurine en argile consiste en un équilibre fragile, mais indispensable, entre l'état humide et l'état sec en accentuant, selon le cas et le stade de la fabrication, ce qu'on juge plus utile. Lorsque le façonnage commence la pâte doit être dans un état d'humidité approprié. Il nous faut une pâte délayée, pas trop dure, pas trop molle non plus. La main du fabricant génère, rythme mais, en même temps, suit le séchage, dans un rapport dialectique avec la matière. Le modelleur humecte la pièce, pour faciliter le façonnage ou bien l'assemblage d'une pièce sur un autre (*cf. supra*), tandis que quand il arrête de tremper ses doigts dans l'eau, il permet l'endurcissement de la pâte. Ainsi, chaque instant du modelage correspond à un équilibre hygrométrique spécifique.

Nous avons déjà vu que le lissage, le brunissage et le polissage de la surface ne peuvent pas commencer à n'importe quel moment et plus spécifiquement les deux premiers, après un moment donné, ils ne sont plus possibles (*cf. supra*, aussi Tableau 39 & Tableau 40). Le séchage consiste, donc, surtout, en une *pause*, en une « trêve » dans l'action technique. À l'opposé du modelage, du traitement de la surface ou de la décoration, on n'a pas affaire à une action concrète du fabricant sur la matière. Nous pouvons, ainsi, le considérer comme une *non-opération*, puisque l'argile sèche, en quelque sorte, *par elle-même*. Car, le séchage n'est dû, en réalité, qu'au transfert d'énergie thermique de l'environnement aux molécules d'eau piégées entre les particules d'argile. Ce processus se fait de l'extérieur -c'est-à-dire de la surface de la pièce - vers l'intérieur, à une vitesse qui diminue progressivement, plus on avance vers l'intérieur de la pièce (Shepard 1956 : 73-75, Itaya et al. 1992 : 729-742). Mais l'eau ne s'évapore jamais complètement. Une partie reste condensée dans les espaces capillaires, enrobant les plaquettes d'argile d'un film très mince de liquide, jusqu'au moment où l'objet céramique va subir une cuisson (Shepard 1956 : 73-75, Arnold 1985 : 61-62, Rice 1987 : 63, Gibson & Woods 1997 : 47, Fontaine & Anger 2009:152).

Le modelleur se trouve, donc, dans une situation paradoxale, en permanente coopération

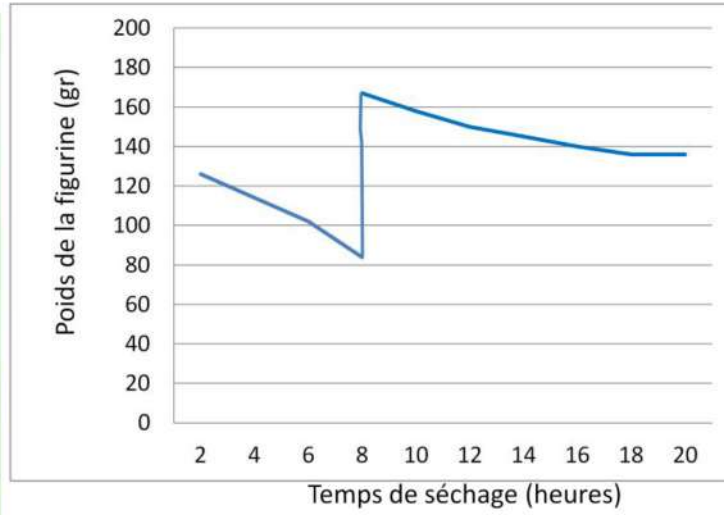
et concurrence avec les gaz atmosphériques. Dans tous les cas, les conditions environnementales et micro-environnementales pèsent fortement sur le rythme de séchage. Comme les études céramiques ont pu le montrer à plusieurs reprises, la température, l'humidité atmosphérique et la vélocité du vent, constituent des paramètres qui peuvent ralentir ou accélérer l'évaporation de l'eau et l'endurcissement de la pâte (Shepard 1956 : 72-74, Rye 1981 : 21-24, Arnold 1985 : 61-77, Vitelli 1987 : 123, Rice 1987 : 70-71)<sup>201</sup>. Nos données expérimentales vont, d'ailleurs, dans le même sens et ont ainsi montré que le temps de séchage varie en fonction de la température et l'humidité environnantes (Tableau 41 & Tableau 42).

Le lien intime entre le milieu et de déroulement de la poterie –tout comme d'autres activités- a déjà fait l'objet des plusieurs études ethnologiques. Comme les pêcheurs qui sont en mesure d'apprécier si le temps est propice pour prendre la mer (vent, lune, etc.), les fabricants règlent leurs activités et choisissent leurs techniques non pas *en dépit* des conditions climatiques et environnementales mais *en fonction* de celles-ci, dans un rapport relationnel avec le milieu. Le fait que le façonnage d'une figurine se réalise le jour ou la nuit, tôt ou tard dans la journée, pendant une journée pluvieuse ou ensoleillée, pendant l'hiver, le printemps, l'automne ou l'été, que cette figurine soit ensuite posée à côté du feu, au bord de la rivière, sous l'ombre d'un arbre ou peut-être à un endroit bien confiné dans un coin sombre de la maison couverte d'un tissu, sont des options qui forment une trame de fond active dans laquelle le façonnage et le séchage se déroulent. Or, si les artisans suivent, effectivement, les fluctuations saisonnières du milieu environnemental, tenant toujours au compte les conditions climatiques, bien d'autres facteurs « essentiellement culturels » (Sillar 2009 : 4), comme des événements sociaux divers et la dépendance ou la complémentarité avec d'autres activités, peuvent imposer la saisonnalité d'une activité.

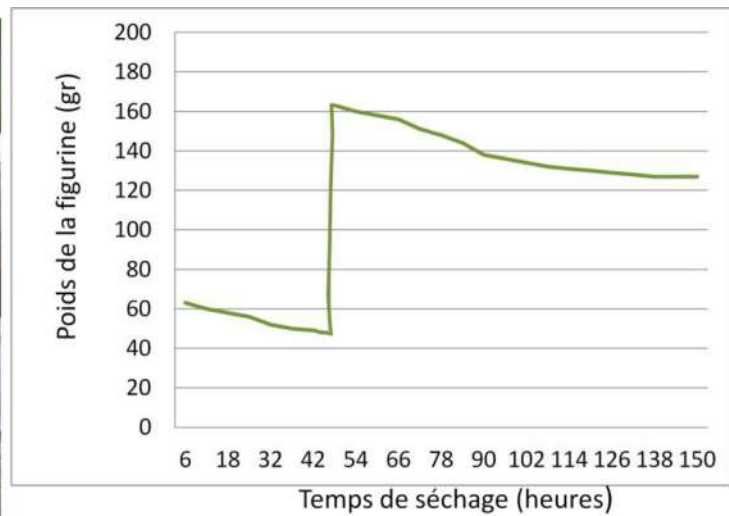
Enfin, au-delà de l'impact du milieu naturel sur l'objet, on devrait, aussi bien, tourner son attention sur les propriétés physiques de l'objet modelé. Les dimensions d'un objet céramique, sa structuration, ainsi que la consistance de la pâte utilisée pour sa fabrication, conditionnent la durée du séchage (Shepard 1956 : 74, Rice 1987 : 65-70, Rye 1981 : 21-24, Arnold 1985 : 62, Santacreu 2014 : 80). De manière générale, les pièces plus volumineuses sèchent plus lentement que les pièces de taille réduite, ce que nos expériences semblent également confirmer (Tableau 39 & Tableau 40). Dire, donc, qu'une figurine de taille restreinte nécessite beaucoup moins de temps pour sécher qu'une pièce plus grande, constitue sans doute un truisme. L'implication de

---

<sup>201</sup> Pour une étude qui relativise l'importance du rôle du climat dans la production céramique cf. Gibson & Woods 1997 : 46-47.

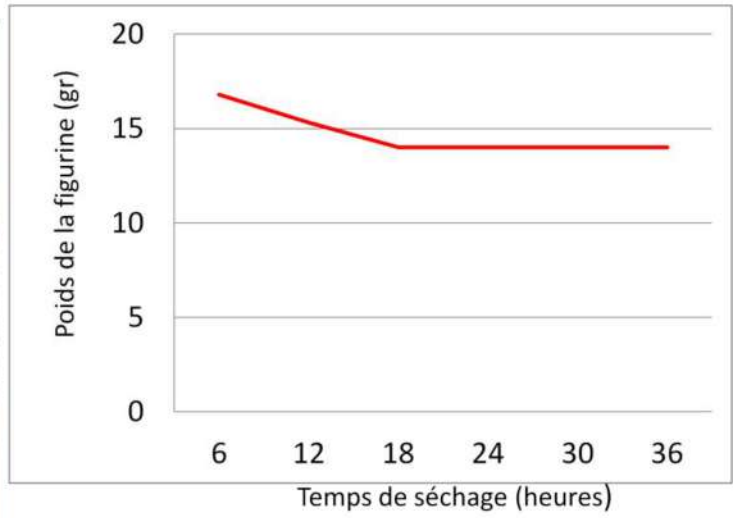


Dimensions de la figurine  
 Hauteur: 10cm  
 Largeur: 5,4cm  
 Epaisseur: 3,8cm  
 Modelage sur noyau d'argile  
 Conditions climatiques: 34°C / 88% humidité



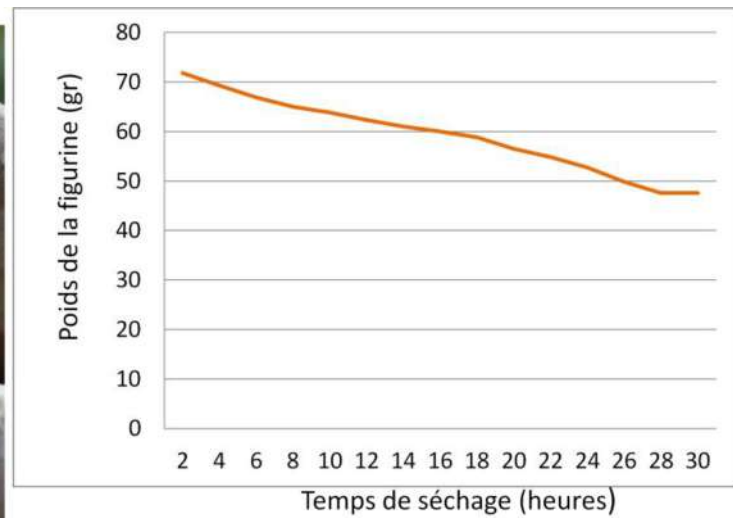
Dimensions de la figurine  
 Hauteur: 11,3cm  
 Largeur: 5,6cm  
 Epaisseur: 3,8cm  
 Modelage sur noyau d'argile  
 Conditions climatiques: 11°C / 75% humidité

Tableau 41 Modelage et séchage expérimentaux des figurines tripartites



Dimensions de la figurine  
 Hauteur: 4,8cm  
 Largeur: 2,8cm  
 Epaisseur: 2,1cm

Modelage sur motte  
 Conditions climatiques: 11°C / 75% humidité



Dimensions de la figurine  
 Hauteur: 5,9cm  
 Largeur: 3,4cm  
 Epaisseur: 3,3cm

Modelage sur motte  
 Conditions climatiques: 34°C / 88% humidité

**Tableau 42** Modelage et séchage expérimentaux des figurines bipartites

bien d'autres facteurs rend, toutefois, la question beaucoup plus complexe. Ainsi, le pourcentage des inclusions contenues dans la pâte a également une influence sur le rythme de séchage. L'ajout du dégraissant dans une pâte ou bien l'emploi des pâtes naturellement dégraissées, à part d'assurer le raffermissement du corps de l'objet, contribue de manière décisive à la rapidité du séchage tout en diminuant les risques d'une cassure (Shepard 1956 : 25, Rye 1981 : 31-32, Rice 1987 : 74, Orton et al. 1993 : 115, cf. aussi Tableau 41 & Tableau 42). Toutefois, comme nous l'avons déjà vu, l'utilisation des pâtes fortement dégraissées n'est pas courante durant le Néolithique, quoiqu'une intensification puisse être observée à la fin de la période (NR et NF). En outre, aucun lien entre la taille de la pièce et la quantité d'inclusions n'a pu être montré (cf. *supra*).

Souvent les études -déjà rares- qui portent sur le séchage, se focalisent sur les facteurs jusqu'ici mentionnés, à savoir les conditions environnementales et les propriétés physiques de l'objet. Dans ce cadre, la technique du façonnage est très rarement évoquée. Nous remarquons, toutefois, que le déroulement du séchage se modifie selon la technique de façonnage employée. Dans le cas des figurines modelées sur motte, nous avons plutôt affaire à un séchage « monophasé » : la figurine est laissée à sécher après l'achèvement du façonnage. En revanche, le modelage sur noyau d'argile se fait, comme on l'a dit, en plusieurs phases, rythmées par des séchages successifs. Le séchage est effectué, dans ce cas, *graduellement*, chaque phase séparée de la suivante par un temps de pause. Le registre ethnographique témoigne de la pratique des séchages distincts tant pour les différentes parties du corps des récipients céramiques (Dobbs 1897 : 4, Rye & Evans 1976 : 53, Voyatzoglou 1974 : 20, cités par Arnold 1985 : 65-66, Delneuf 1991 : 73, van der Leeuw 1993 : 244-256) que pour les représentations figurées en argile (Huyler 1996 : 128-135, cf. aussi *supra*). Entre différentes phases de la procédure du façonnage de ces objets en terre argileuse, un temps de séchage est requis durant parfois plus qu'une journée. Dans le cas des figurines néolithiques confectionnées selon la technique du noyau, la différence est essentielle : L'alternance successive des ajouts de matière et de séchage suit une structuration centripète de la pièce modelée et non pas verticale selon laquelle les éléments de chaque phase se superposent ou encore enveloppent ceux de la phase précédente. Ainsi, la jonction des éléments plus secs avec des éléments plus humides peut provoquer l'endommagement de l'objet lors du séchage. Ce danger est encore plus prononcé concernant les couches d'argile appliquées sur les noyaux (cf. *supra*). Car la terre en séchant se rétracte et les éléments ayant un taux d'humidité différent, rétrécissent aussi à des rythmes différents. Cela entraîne des risques de fissuration qu'on pourrait, éventuellement, compenser par l'ajout de dégraissants minéraux et végétaux. Cependant, l'utili-



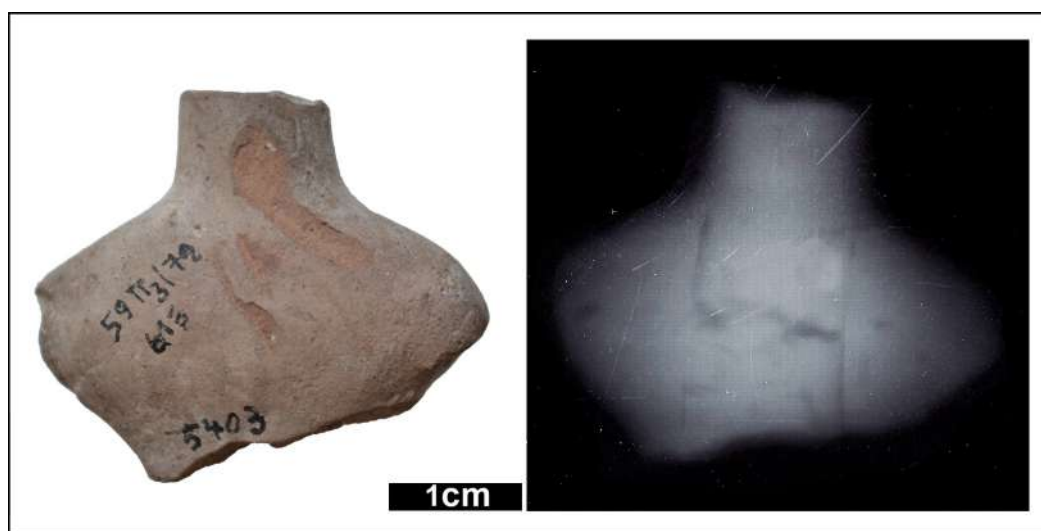
sation des pâtes fines faiblement dégraissées rend le séchage de ces figurines un processus très risqué. Les craquelures fréquentes de nos échantillons expérimentaux suggèrent qu'une pâte méticuleusement pétrie et à humidité faible, ainsi qu'un séchage très lent et stable, sans variations de température importantes, ne garantissent pas, toujours, à eux-seuls un séchage réussi (*cf. supra*, Figure 40). Ainsi, ces types de dégâts n'ont pas comme résultat l'obsolescence de la figurine,



**Figure 78** Fissure verticale sur le corps de la PRO140

comme c'est le cas des pots céramiques. En revanche, les craquelures et les petites fissurations peuvent éventuellement être réparées par l'application d'une dilution argileuse très fine ou de la barbotine au niveau de fractures. Cette application secondée d'un lissage au doigt peut rendre la surface de nouveau homogène. La figurine PRO132 offre un exemple bien parlant. La prise radiographique a révélé que l'élément cylindrique constituant le noyau de la partie moyenne, a, tout probablement,

cassé lors du façonnage, comme en témoigne la fissure horizontale observée au milieu de la pièce (Figure 79). Ce dégât a été superficiellement réparé, alors que l'ajout d'une couche d'argile revêtant le tronc, a mieux consolidé la construction.



**Figure 79** Radiographie de la figurine PRO132. Nous observons la fissure horizontale au milieu du noyau cylindrique central. 45kV, 6 min, 3 mA

Enfin, le fait que les deux plus grandes pièces de notre corpus (PRO95 et PRO115) sont évidées, montre que les fabricants étaient conscients des contraintes techniques posées par leur taille imposante. Mais bien que leur corps creux facilite indéniablement le séchage permettant la circulation d'air, les fissurations observées sur la surface de la PRO95 (Pl.19.2), suggèrent



que ces contraintes techniques n'étaient pas, toujours, surmontées avec succès. Elles suggèrent, aussi, que des pièces légèrement endommagées lors du séchage pourraient continuer à être utilisées, si le type de fissuration ne provoquait pas un sérieux déséquilibre de la structure ou bien son écroulement définitif. La figurine bipartite PRO140 présentant une fissure verticale sur son corps qui a ensuite été enduite, constitue un autre exemple de ce phénomène (Figure 78).

Mais combien de temps est-il, finalement, nécessaire pour qu'une figurine sèche ? Force est de constater que la durée exacte du séchage d'une pièce, n'est pas une question facile à aborder. L. E. Talalay maintient que le modelage des pièces les plus « simples » dure 10 à 15 min, alors que pour les pièces les plus « complexes » au moins une heure, durée prolongée par les traitements de surface, la décoration et le séchage (Talalay 1983 : 116). Or, nos données expérimentales suggèrent des temps différents de séchage en fonction de la taille, la constitution de la pâte et la température environnante. Sur le Tableau 39 et le Tableau 40 le temps de séchage des échantillons fluctue de 2h40 à 6h30 pour la première série (33-37°C / 68% humidité) et de 20h30 à 27h00 pour la deuxième (13-19°C / 88% humidité). La divergence du temps nécessaire pour arriver à un degré de séchage propre au lissage, au brunissage ou au polissage confirme, de son côté, le déroulement varié du séchage. Sur le Tableau 41 et le Tableau 42 nous pouvons suivre l'évolution du séchage pour 4 figurines expérimentales entières de dimensions et de modelages différents, fabriquées à des moments différents de l'année. Étant donné qu'un séchage trop violent n'est dans aucun cas désiré (Shepard 1956 : 72, Arnold 1985 : 61), nous avons privilégié un environnement protégé et loin du soleil. Nous remarquons que dans ce cas aussi le temps de séchage varie, en l'occurrence de ~12 heures à 5 jours. Cette variabilité impressionnante trouve son parallèle au séchage de la poterie fluctuant entre une demi journée et plusieurs mois, comme le montrent différentes études, ethnographiques et expérimentales (Lawrence & West 1982, Arnold 1985 : 66- 70, Rice 1987 : 152-153, Martineau 2010). Si, en plus, on tient compte du fait que nos expériences réalisées ici se sont focalisées sur des figurines de taille plus ou moins restreinte (Tableau 41 & Tableau 42), nous pouvons imaginer l'ampleur éventuelle des temps de séchage des figurines néolithiques. Des expériences complémentaires restent ainsi à faire, qui testeront le séchage de pièces de plus grandes dimensions.

## V. Cuisson

Après le séchage, les figurines néolithiques de la Thessalie étaient cuites. Bien que G. Hourmouziadis évoque l'éventualité d'une fabrication sans cuisson (Hourmouziadis 1973 : 41-42), celle-ci n'a pas été attestée dans les figurines de notre corpus. La mise en évidence d'une cuisson accidentelle est difficile à mettre en évidence. Mais la remarque de G. Hourmouziadis pose, implicitement, une question encore plus importante : pourquoi les figurines néolithiques ont été cuites? Il n'y a effectivement aucune raison fonctionnelle -au moins évidente à nos yeux- qui imposerait, comme dans le cas de la poterie, une déshydratation complète ou une dureté si poussée de l'objet. En effet, un séchage prolongé en combinaison avec une exposition longue au soleil suffirait pour conférer à la figurine une solidité et une dureté qui garantiraient la stabilité ferme de la forme et même la résistance à une manipulation prolongée<sup>202</sup>. Un échauffement dans un four domestique ou dans les braises à une température qui ne dépassait pas les 300 C°, pourrait, aussi bien, accroître considérablement la résistance et assurer le durcissement de la figurine, sans pour autant que les transformations physico-chimiques dues à une cuisson complète soient effectuées<sup>203</sup>.

Afin d'évaluer le poids de ces hypothèses, nous avons eu recours à l'expérimentation. Deux cuissons expérimentales à températures basses ont été entreprises, la première dans une construction thermique ouverte très simple et la deuxième dans un four domestique électrique moderne. Nous avons cuit des boudins d'argile simples de forme oblongue<sup>204</sup>. Concernant la première cuisson<sup>205</sup>, une préparation de la structure thermique est requise au préalable. Dans une opération qui a duré 2h30, nous avons utilisé des matériaux trouvés dans un rayon de moins de 50m autour du point de construction de la structure. Des pierres de taille petite/moyenne (20-35x 15-25cm) plutôt plates, mais aussi quelques moellons plus angulaires ont été ramassés. Pour la préparation de la terre à bâtir, nous avons utilisé la terre environnante naturelle en la débarrassant légèrement des éléments les plus grossiers (grands galets). Comme combustibles, nous nous sommes servi de petites branches disponibles à proximité (surtout des pruniers, des tilleuls et des

---

<sup>202</sup> Pour quelques exemples ethnographiques *cf.* aussi Talalay 1993 : 130, note 51).

<sup>203</sup> Pour une description très détaillée des stades de cuisson et la transformation de la pâte argileuse en terre cuite *cf.* Shepard 1956 : 77-91, Rice 1987 : 80- 109, Santacreu 2014 : 87-101.

<sup>204</sup> Pour la provenance et la constitution de l'argile utilisée *cf. supra.*

<sup>205</sup> Cette première cuisson expérimentale a été effectuée sur le site de Dikili Tash en Macédoine, avec la collaboration de Sandra Prévost-Dermarkar que nous remercions vivement.

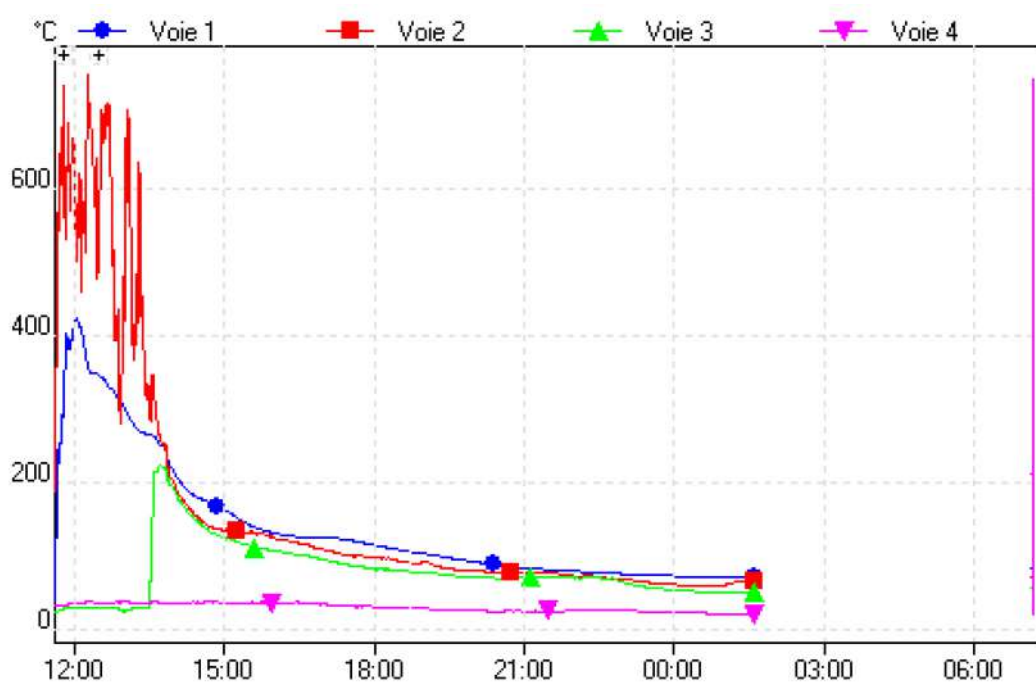
ormes [*karagatsia*]) ainsi que des petites bûches de figuier et de laurier (25-35cm de longueur, 7-10cm de diamètre). La structure de forme circulaire a été montée par assises horizontales, en ajustant les pierres entre elles à l'aide de mortier (terre à bâtir) qui a ensuite été utilisé pour le recouvrement total de la construction. Celle-ci d'un diamètre total de 75cm et d'une hauteur de 35cm, possédait une sole dont le diamètre était de 56cm N-S et 45cm E-O (Figure 80)<sup>206</sup>. Une fois le combustible transformé en braise à l'intérieur de la structure, nous avons posé les pièces en argile sur la braise. Nous avons fermé la structure avec un carton mouillé en construisant ensuite une chape en terre argileuse et en scellant ensuite les ouvertures et les fissures. Après une



**Figure 80** *Structure expérimentale de cuisson*

<sup>206</sup> La construction est une copie exacte d'une construction thermique utilisée actuellement au Maroc dans la fabrication des jouets en argile connue sous le nom *taghouni*. Pour une description *cf. infra*.

première phase de baisse de température assez brusque (13h34 ~ 15h, baisse de 0,5 °C / 1min; Graphique 31) nous avons observé une longue phase de stabilisation progressive (15h – 21h, baisse de 1°C/3min) et remarqué que plus la température tombe plus le rythme de chute ralentit. Enfin, nous avons enlevé les pièces après 18h de cuisson à température en baisse permanente (Graphique 31). Les exemplaires sortis des braises ont une couleur grisâtre due tout probablement à la combustion des matériaux organiques naturellement présents dans les argiles qui n'ont pas subi un traitement industriel spécifique (Rye 1981 :108)<sup>207</sup>. Ensuite, nous avons trempé dans l'eau un boudin juste séché au soleil pendant 2-3 jours et un parmi les exemplaires passé sur la braise. Alors que le premier s'est dissout en quelques minutes, le deuxième non seulement ne s'est pas désagrégé immédiatement (Martineau & Pétrequin 2000 : 346), mais au contraire s'est maintenu plus de trois semaines dans l'eau, en se décomposant très lentement. De plus, les boudins cuits dans le four électrique pendant 3h15, en augmentant la température de 50°C (50-300°C) tous les quarts d'heure (Graphique 32), présentent la même couleur grisâtre et la même grande résistance à l'eau.

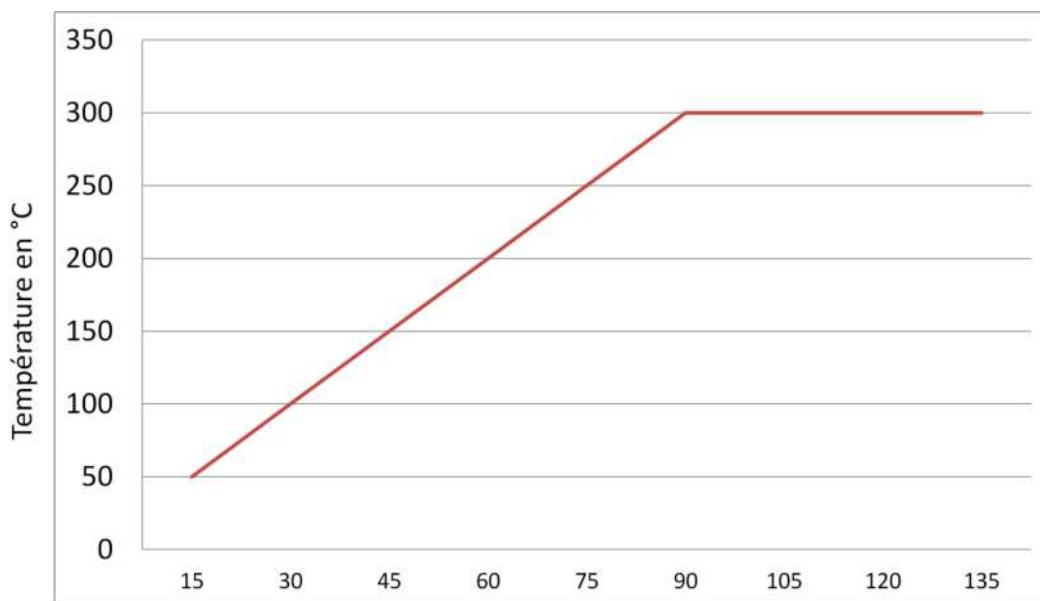


**Graphique 31** Cuisson expérimentale 1

<sup>207</sup> C'est, éventuellement, intéressant de mettre en rapport ces données avec les résultats de l'expérience de R. Martineau et P. Pétrequin (2000 : 344) soutenant qu'à la première phase de cuisson, la couleur de l'argile ne se modifie guère.



Afin d'éclairer les facteurs qui ont présidé à la mise en place de la cuisson il faudrait probablement chercher, encore, du côté de l'esthétique et de l'appréciation sensible des pièces. Car à part l'amélioration de l'imperméabilité et de la dureté de la pâte argileuse par sa transformation physico-chimique irréversible, la cuisson modifie la couleur de la pâte ainsi que des pigments constituant les engobes et les motifs peints des pièces (Shepard 1956 : 213, Balfet et *al.* 1989 : 65, Rye 1981 : 96 et 119-122, Santacreu 2014: 95). Comme Z. Tsirtsoni le note à propos des vases néolithiques de Macédoine (1998 :149), les fabricants cherchaient à obtenir une apparence plus ou moins précise des figurines modelées et pour ce faire l'exposition des pièces au feu s'avérait indispensable. Or, il faut toujours tenir compte que la coloration des surfaces des exemplaires examinés ne témoigne pas forcément de la surface d'origine obtenue lors de la cuisson par ses fabricants. Une cuisson secondaire et accidentelle et des nombreux facteurs taphonomiques ont peut-être modifié ou bien complètement altéré l'apparence originale de la pièce (Shepard 1956 : 103, Rye 1981 : 119). Cependant, à partir du moment où aucune déformation majeure n'est observée (Shepard 1956 : 91-93, Rye 1981 : 110-114), nous tendons à considérer que ces surfaces préservent plus ou moins l'effet initialement recherché.



**Graphique 32** Cuisson expérimentale 2

La coloration de la surface des figurines dépend d'une multitude des facteurs comme la température et l'atmosphère de cuisson, la couleur et la composition de la pâte argileuse, l'épaisseur de la pièce, le traitement de la surface et la composition des éventuels engobes (Shepard 1956 : 103-107, Rye 1981 : 119, Santacreu 2014 : 96). Malgré les limites imposées par une approche macroscopique fondée sur l'observation de la couleur et des nucleus des pièces, quelques inférences simples mais utiles concernant les conditions de la cuisson peuvent être effectuées

(Shepard 1956 : 104-107, 213-224, Rye 1981 : 110-122)<sup>208</sup>. Ainsi, l'énorme majorité des figurines de notre corpus (215 pièces) présente une surface claire et homogène, de teintes orange,



Figure 81 *Nucleus cendré (PRO4)*

rouge, saumon, beige et brun témoignant d'une atmosphère de cuisson oxydante au moins à la dernière phase de la cuisson (Shepard 1956 : 103-104). Parmi celles-ci 112 exemplaires (54 %) présentent un nucleus homogène clair, de la même couleur que la surface (Type

1, Tableau 43) témoignant d'une atmosphère oxydante stable. Or, 75 exemplaires (36 %) possèdent un nucleus cendré à marges claires plus ou moins larges (Types 2 et 3, Tableau 43)<sup>209</sup>. Ces différences colorimétriques observées au niveau des sections, peuvent être dues soit à une cuisson de courte durée insuffisante pour l'oxydation complète de l'objet sur toute son épaisseur, soit à une cuisson à atmosphère réductrice suivie d'une exposition brève à une atmosphère oxydante à la dernière phase de la cuisson, soit encore à un refroidissement à l'air libre (Shepard 1956 : 106-107, Rye 1981 : 114-118). Il faudrait, néanmoins, tenir toujours au compte qu'à l'opposé des pots céramiques dont les parois ont une épaisseur plus ou moins régulière, les représentations miniaturisées ont des épaisseurs très variables. Ainsi, souvent, sur une même pièce, les parties minces présentent une oxydation complète, alors que les plus épaisses un nucleus cendré (Figure 81). Les informations, donc, tirées par une seule section –et surtout par une section peu épaisse– doivent être considérées avec prudence et, si possible, être corrélées avec d'autres indices (abrasions, entailles profondes, éclats de surface etc.). Des figurines à surfaces claires se trouvent dans des pourcentages particulièrement élevés dans tous les sites : 73% à Prodromos (105 pièces), 75% à Sesklo (18 pièces), 62,5% à Megalo Pazaraki (15 pièces), 57,5% à Makrychori (30 pièces), 38,5% à Dimini (5 pièces), 40% à Magoula Theofani (2 pièces), 52,5% à Palioskala (21 pièces), 50% à Rachmani (13 pièces) et 60% à Kalogriana (6 pièces, Graphique 33).

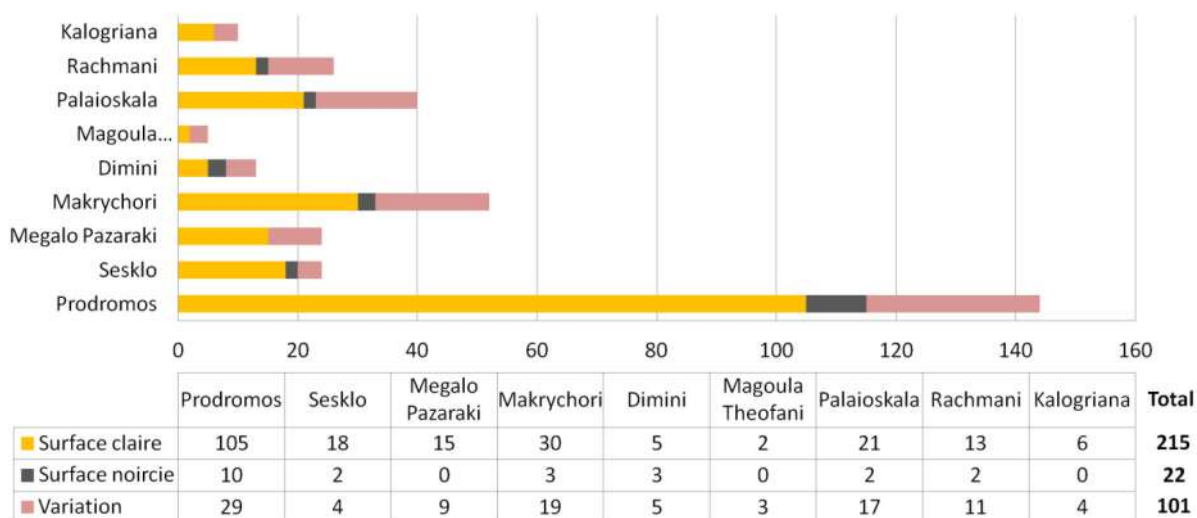
Un groupe assez restreint de 22 pièces présente en surface une coloration cendrée de teinte grise blafarde à noircie. Bien que généralement cette couleur soit considérée comme un

<sup>208</sup> Pour un aperçu critique de l'histoire des recherches sur la cuisson de la céramique cf. Livingstone Smith 2007 : 147-156). L'auteur, dans le même ouvrage, distingue, très clairement, les *conditions de cuisson* concernant certains paramètres comme la température ou l'atmosphère, des *techniques de cuisson* proprement dites correspondant aux procédés mis en œuvre par le fabricant (Livingstone Smith 2007 : 148).

<sup>209</sup> Pour un groupe de 11 pièces à surfaces claires, il est impossible à déterminer la couleur du nucleus.



indice explicite d'une cuisson réductrice accompagnée d'une perte d'oxygène par les constituants de l'argile, cela n'est guère certain. Selon le cas, la couleur grise ou noircie de la surface, peut également être due à une insuffisance d'oxygène lors de la combustion et donc à une non-oxydation des éléments carbonnés naturellement présents dans la pâte ou encore à l'enfumage volontaire de l'objet résultant de l'introduction du noir de fumée dans sa couche superficielle (Shepard 1956 : 105-106 et 216-217, Rice 1987 : 335, Balfet et *al.* 1989 : 66-67, 127, Tsirtsoni 1998 : 150-151, Youni 1996 : 142-143, Santacreu 2014 : 98-100). Le nucleus gris clair homogène de la MAK62 qui présentant, une surface noire, suggère l'enfumage de l'objet à la fin d'une cuisson qui avait déjà causé une combustion partielle des éléments charbonneux de l'argile (Figure 82). Toutefois, le nombre réduit des figurines possédant une telle surface est indicatif de la rareté de cette pratique, alors que le caractère accidentel du phénomène n'est aucunement exclu. Des telles figurines ont été attestées sur le site de Prodomos (10 pièces, 7%), de Sesklo (2 pièces, 8%), de Makrychori (3 pièces, 6%), de Dimini (3 pièces, 23%), de Palaioskala (2 pièces, 5%) et de Rachmani (2 pièces, 7,5%; Graphique 33).



**Graphique 33** Cuisson par site

Finalement, la surface d'un ensemble de 101 exemplaires est caractérisée par une variation colorimétrique. Tantôt présentant des teintes différentes de la même couleur (p.ex. Pl.14.5) allant du beige à l'orange ou au brun foncé, tantôt des taches noirâtres (Pl.11.3), cette coloration hétérogène suggère une atmosphère de cuisson peu contrôlée, bien que l'éventualité d'une « brûlure » postérieure ne soit pas exclue. Des figurines dont les surfaces présentent une variation colorimétrique sont attestées dans tous les sites : 29 pièces à Prodomos (20%), 4 pièces à Sesklo (16,5%), 9 pièces à Megalo Pazaraki (37,5%), 19 pièces à Makrychori (36,5%), 5 pièces à Dimini (38,5%), 4 pièces à Kalogriana (40%), 3 pièces à Magoula Theofani (60%), 17 pièces

à Palioskala (42,5%) et 11 pièces à Rachmani (42%; Graphique 33).

Toutefois, le nombre significatif des figurines appartenant à cette catégorie soulève la question de leur mode de cuisson. G. Hourmouziadis associait cette cuisson incontrôlée et hétérogène à une cuisson accidentelle. Il soutenait, précisément, qu'il était impossible d'avoir dans le même niveau stratigraphique –c'est-à-dire pendant la même période- et au sein d'une même maison, des tessons d'une poterie admirablement cuite et des figurines qui font preuve d'une ignorance de la technique de la bonne cuisson (Hourmouziadis 1973 : 41-42). Il est vrai que les potiers néolithiques de Thessalie font preuve –à travers leurs productions- d'une grande maîtrise des arts de poterie et de la pyrotechnologie. Des productions du Néolithique Récent comme celle de la céramique *gris-sur-gris* ou de la *noire polie*, ont maintes fois suscité l'intérêt des chercheurs par leur caractère exceptionnel, témoignant d'une cuisson à des conditions très bien contrôlées et donc d'un haut niveau de connaissances techniques (Demoule et al. 1989 : 19-22, Schneider et al. 1991 : 22-26, Pentedeka 2008 : 184). L'utilisation des constructions thermiques spéciales a été également envisagée, dans ce cadre<sup>210</sup>, et bien que les preuves archéologiques relatives soient toujours maigres, de nouvelles données ont été mises en lumière au cours de ces dernières années. Plus précisément, à part les deux structures découvertes respectivement à Dimini et à Olynthe identifiées comme des fours céramiques - pour lesquels des réserves ont, d'ailleurs, déjà été exprimées (Hourmouziadis 1977 :207-213, Mylonas 1929 : 12-19, Renfrew 1972 : 309-310, Treuil 1983 :196-197, Kotsakis 1983:136-137)-, les sites de Magoula Imvrou Pigadi (NM), de Makrychori (NF) et de Kryoneri dans la vallée de Strymon en Macédoine (NR) ont livré chacun une construction thermique, dont la fonction est encore sujette à débat (Kyparissi-Apostolika 2012, Toufexis, *communication personnelle*, Malamidou 2007 :301 et 303).

Cependant, la cuisson à l'air libre, c'est-à-dire à feu ouvert ou en fosse, est toujours considéré comme le mode de cuisson prédominant tout au long du Néolithique. Des études des collections céramiques de différents sites néolithiques thessaliens témoignent, en effet, d'une cuisson à des températures entre 700 et 950°C et à des conditions de cuisson pas particulièrement bien contrôlées (Kotsakis 1983:138-140, Maniatis & Perdikatsis 1983, Maniatis et al. 1988, Maniatis & Tite : 69, Tableau 2, Schneider et al. 1991, Pentedeka 2004 : 123-124, 131, 141, 150, 159-160, 172 et 176, Dimoula 2014 : 285-286). Dans ce type de cuisson les objets céramiques sont toujours en contact avec le combustible, alors que le contrôle de l'atmosphère est quasiment

---

<sup>210</sup> Cf. note 157.

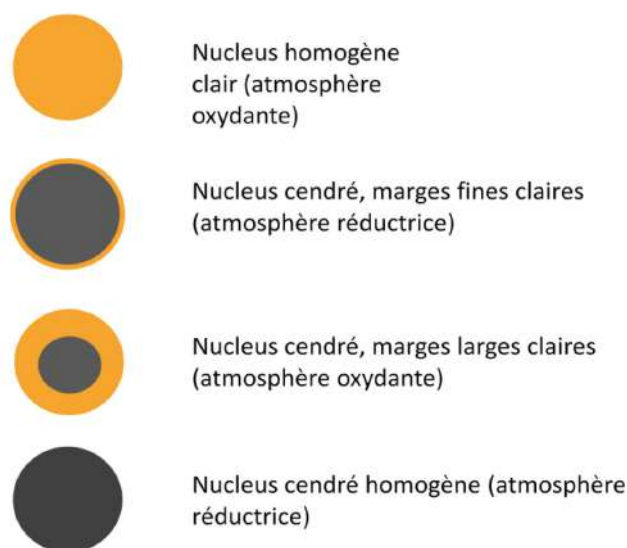
impossible (Rye 1981 : 96-97). Ainsi, la variation colorimétrique de la surface de plusieurs figurines néolithiques, ainsi que les taches noires fréquemment observées, au lieu d'être traduites



**Figure 82** *Nucleus gris clair homogène (MAK62)*

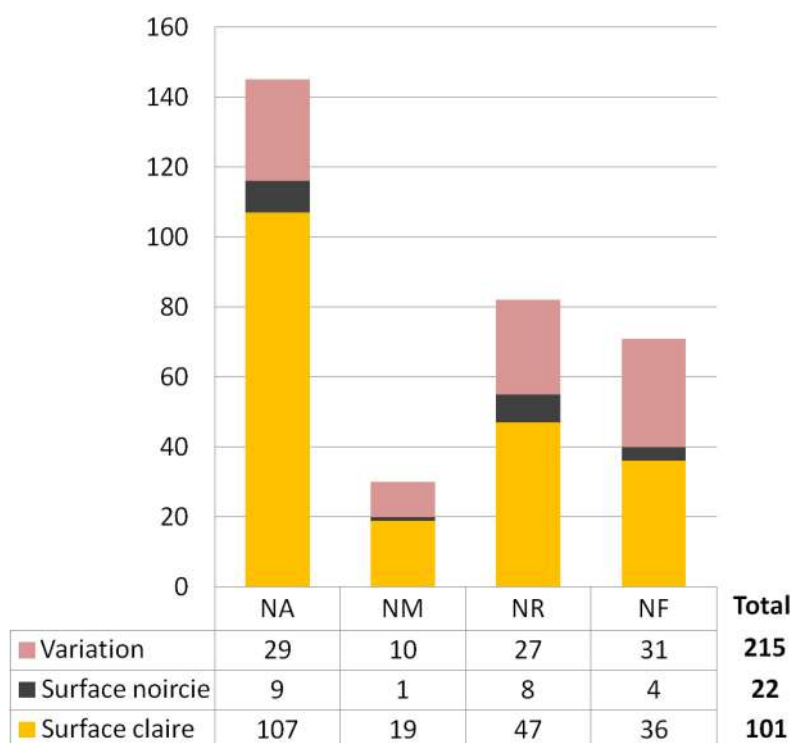
comme des traces d'une combustion accidentelle ou d'un manque de maîtrise inexplicable, pourraient, en revanche, être les indices de ce mode de cuisson (*cf.* aussi Vitelli 1984 : 121). D'autant plus que ces figurines à surfaces hétérogènes ne se différencient du reste des pièces de notre corpus ni au niveau morphologique, ni à la consistance des pâtes employées, ni à la maîtrise du façonnage plus généralement.

Or, G. Hourmouziadis reconnaît encore deux types de cuisson : la *cuisson progressive* et celle des figurines façonnées selon un modelage en creux nécessitant un mode de cuisson particulier (Hourmouziadis 1973 : 42-43). La première, concernant exclusivement les figurines réalisées selon la technique des noyaux, consiste à cuire chaque noyau constitutif de la pièce séparément ; puis, une fois les éléments assemblés et la figurine ayant pris sa forme finale, la figurine est recuite toute entière. Les traces diagnostiques d'un tel mode de cuisson n'ont, toutefois, pas été définies par l'auteur, alors que même sa faisabilité reste à être expérimentalement prouvée. Notons, de plus, qu'au niveau technique, la stabilité et la dureté nécessaire pour la mise en œuvre de la technique des noyaux peuvent être suffisamment assurées par un bon séchage ou bien une simple chauffe de ceux-ci (*cf.* aussi *supra*). En outre, une cuisson complète, déshydratant irréversiblement la pâte, rendrait encore plus difficile leur adhérence avec les autres éléments constitutifs.



**Tableau 43** *Types des noyaux*

Concernant, finalement, la cuisson des figurines modelées en creux, G. Hourmouziadis – tout comme S. Marinatos pour les figurines minoennes (Rethemiotakis 1998 : 131)- suggèrent que le noyau en matériaux inflammables autour duquel la figurine était bâtie, aurait été intégralement consumé par le feu lors de la cuisson, assurant une cuisson homogène. Il suppose même que les différentes parties de la figurine étaient cuites séparément puis assemblées et collées entre elles. Plusieurs questions restent, pourtant, en suspens. Comment les fabricants réussissaient-ils à faire brûler l'ossature sans que cette opération provoque des fissures, voire l'éclatement de la pièce ? Si les parties de la figurine étaient séparément cuites, de quelle façon assurait-on l'adhérence des pièces après la cuisson ? Des programmes expérimentaux beaucoup plus amples sont requis afin de pouvoir aborder ces questions.



**Graphique 34** Répartition chronologique des types de cuisson

La cuisson des figurines pendant toute la période néolithique se caractérise majoritairement par une cuisson oxydante stable, la prédominance des figurines à surface claire en témoigne. Toutefois, cette prédominance décroît dans le temps (Graphique 34). Au NA les figurines avec une surface claire atteignent le 75% de la production, pour reculer, à la période suivante (NM) au 65%. Pendant le NR ce taux s'élève à 57% et, finalement, au NF il représente un peu plus que la moitié des figurines fabriquées (51%). Cette baisse est accompagnée par une augmentation proportionnelle des figurines dont les surfaces présentent une variation colorimétrique (Graphique 34). Toujours minoritaires, ces pièces correspondent, initialement, à 20% de la production ido-

loplastique pour atteindre 33% au NM et 34% au NR. Finalement, au NF les pièces en question représentent 45% de la production. Cette évolution témoigne d'un changement concernant le choix des conditions de cuisson, la couleur hétérogène de la surface reflétant -comme on l'a dit- une atmosphère de cuisson peu contrôlée (*cf. supra*). En parallèle avec ces tendances claires, nous pouvons observer la présence constante d'un petit ensemble de figurines à surface noircie (Graphique 34). Les figurines grises ou noircies représentent, ainsi, un part infime de la production tout au long du Néolithique.

## Chapitre 3 : Synthèse

### I. L'émergence des chaînes opératoires de la fabrication

Les choix réalisés lors des différentes étapes du processus de fabrication, depuis l'approvisionnement de la matière première et son éventuel traitement, jusqu'à la cuisson de la pièce et sa mise à disposition, constituent les chaînons d'une séquence d'actions techniques bien concrètes. Chacun de ces chaînons est en soi important tant culturellement que techniquement, incluant à son tour, d'autres séquences d'actions techniques. La préparation de la pâte, la préparation des pigments ou des outils employés lors de la décoration ou du traitement de la surface, le ramassage des combustibles ou bien la construction du dispositif pour la cuisson constituent des opérations à part entière, parfois même assez exigeantes, associées directement ou indirectement à la fabrication des figurines. La production des vases céramiques ou d'autres types d'objets en argile, peut également être considérée comme une activité attenante, puisqu'elle partage, en principe, plusieurs éléments communs (matières premières, décor et techniques de finition, cuisson). Ainsi, nous pouvons, éventuellement, envisager une production parallèle des différents objets en argile ou, au moins, la « coïncidence » de certaines étapes des différentes productions céramiques, comme p.ex. la préparation de la pâte argileuse ou la cuisson. L'exemple d'une figurine de la grotte de Yagodine en Bulgarie, cuite en même temps avec des fusaïoles et des vases céramiques, est en l'occurrence, bien parlant (Avramova 1989 : 78, Marangou 1992 : 142). Il est, donc, clair que nous avons affaire à des activités intégrées au même *système technique*<sup>211</sup>, fortement indépendantes les unes aux autres ce qui entraîne l'association d'une série de séquences techniques et, éventuellement, de leur déroulement.

Mais, bien que certains chaînons de ces différentes productions aient pu être partagés, nécessitant des compétences similaires, d'autres se distinguent clairement. Le façonnage de la forme semble appartenir à cette catégorie. Souvent radicalement différentes, les configurations des objets céramiques conduisent les fabricants à adopter une gestuelle, des mouvements et des postures spécifiques, afin d'obtenir le résultat désiré. Nous ne considérons pas qu'il y ait un rapport causal strict entre la technique de façonnage et la forme, comme si la forme déterminait

---

<sup>211</sup> Pour la notion du *système technique*, comme celle du *milieu technique* cf. Friedmann 1966, Leroi-Gourhan 1973 : 340-351, Gille 1978, Lemonnier 1983, Stiegler 1994.



complètement la technique ou comme si une forme ne pouvait être façonnée que selon une seule technique. Cependant, il faudrait reconnaître l'existence d'un lien fort entre la technique mise en œuvre et sa *finalité*, fait qui explique, jusqu'à un certain point, la particularité du façonnage par rapport aux autres opérations des productions céramiques.

La particularité du façonnage des récipients céramiques, a, d'ailleurs, déjà été soulignée, à plusieurs reprises et sous des angles différents, dans le cadre des diverses études ethnoarchéologiques (Arnold 1981, 1985 : 235–237, 1989, Nicklin 1971, Hill 1977, Gosselain, 1995, 1998, 2000 et 2011a). Ainsi, les techniques de façonnage, incorporant des habiletés motrices répétées et une gestuelle spécialisée, sont des éléments très résistants au changement. Les modalités de l'apprentissage ou du déroulement de différentes opérations, aussi bien que le conservatisme commun des potiers, jouent un rôle fondamental dans la constitution du caractère particulier du façonnage qui acquiert, ainsi, une place plus « cardinale » dans le processus de fabrication (Gosselain 2000 et 2011).

Dans la perspective de reconstitution de la production des figurines néolithiques, le façonnage jouera, donc, un rôle clef et sera considéré comme le paramètre essentiel. Les chaînes opératoires du façonnage des figurines néolithiques sont -comme nous l'avons vu- très intimement liées à la compartimentation de chaque pièce, à savoir au nombre de ses parties constitutives (*cf. supra*). C'est dans ce cadre que nous entreprenons la corrélation des traits techniques des figurines néolithiques étudiées, afin de déceler les différents « chemins » empruntés par les fabricants et d'élucider la physionomie de la production idoloplastique thessalienne. L'identification des chaînes opératoires de la fabrication ainsi que leur distribution géographique et chronologique, vise non seulement à mettre en évidence des tendances technologiques régionales ou temporelles, mais aussi la variabilité, souvent importante, au sein de celles-ci.

## **1. Chaînes opératoires des figurines monopartites**

### *1.1 FigMon/C1*

Cette chaîne opératoire est fondée sur la mise en œuvre de la chaîne opératoire de façonnage FMCO1. Elle dénombre l'intégralité des figurines monopartites que nous avons étudiées (8 exemplaires), constituant, ainsi, l'unique chaîne opératoire employée pour ce type de figurines. Elle est représentée dans les sites Prodromos (6 exemplaires), de Makrychori (1 exemplaire) et de Sesklo (1 exemplaire).

### *1.1.1 Types morphologiques*

La FigMon/C1 est dédiée à la production de tous les types de figurines monopartites : à corps en forme cylindrique, en forme de poire, en forme triangulaire amincie et en forme pyramidale à jambes devant, écartées.

### *1.1.2 Traits techniques*

Les figurines de cette chaîne opératoire sont fabriquées à partir de pâtes fines très homogènes et homogènes, ainsi que de pâtes moyennes présentant une variabilité granulométrique plus importante. Des éléments en creux -des incisions tout comme des trous- sont le seul type d'éléments d'ornementation observés. Il s'agit, surtout, des traits du visage et des indications du nombril. Les surfaces lissées sont prédominantes, tandis que celles qui n'ont subi aucun traitement sont légèrement moins nombreuses. Les figurines à surfaces noircies ou présentant une variation colorimétrique sont majoritaires, mais des exemples à surfaces claires sont également présents.

### *1.1.3 Variantes*

Cette chaîne opératoire est très peu standardisée, présentant une variation assez importante dans la répartition des techniques mobilisées. Ainsi, nous pouvons distinguer 7 variantes différentes, chacune représentée une seule fois dans le corpus. Seule exception la V1 représentée par 2 exemplaires de Prodromos, modelés à partir d'une pâte fine. Les traits du visage sont indiqués par incision sur les deux exemplaires, tandis que sur un seul, la région pubienne est indiquée par incision. Leur surfaces sont lissées et de coloration hétérogène suggérant une atmosphère de cuisson peu contrôlée.

### *1.1.4 Distribution chronologique*

Bien que la taille assez restreinte de l'échantillon ne permette pas de tirer des conclusions définitives, la FigMon/C1 est représentée majoritairement au NA. Seuls deux exemplaires témoignent de son emploi pendant le NR, alors qu'elle semble complètement absente au NM et au NF.

## 2. Chaînes opératoires des figurines bipartites

### 2.1 *FigBip/C1*

Cette chaîne opératoire est fondée sur la mise en œuvre de la chaîne opératoire de façonnage FBCO1, Sa présence est attestée par 6 exemplaires de Prodromos (4 pièces), de Megalo Pazaraki (1 pièce) et de Palioskala (1 pièce).

#### 2.1.1 *Types morphologiques*

Cette chaîne opératoire est employée dans une production qui n'est ni systématique, ni homogène au niveau typologique. Nous pouvons distinguer 5 types différents, attestés surtout à partir des parties basses conservées. Plus précisément, nous observons les type TS/JDE et TB/TRE, ainsi que 3 pièces à partie basse globulaire (OV et S) et à partie basse en forme absidale (ABS). Seulement le type OV a plus d'une seule occurrence dans notre corpus (2 exemplaires).

#### 2.1.2 *Traits techniques*

Des pâtes fines très épurées, ainsi que des pâtes moyennes plus diversifiées au niveau granulométrique, ont été employées pour la réalisation des figurines de cette chaîne opératoire. Les traits du visage, ainsi que différents détails et motifs ont été indiqués sur le corps de la majorité des pièces par incision ou par impression avec un outil aigu, comme les trous observés sur le corps d'un exemplaire, le suggèrent. Toutefois, 2 exemplaires présentent une surface non ornée. À une seule exception près, les figurines fabriquées selon cette chaîne opératoire ont été soigneusement lissées, alors que les surfaces claires, qui sont majoritaires, indiquent qu'une cuisson oxydante a été préférée. Cependant, une surface de couleur noircie et une autre à coloration variable, sont également représentées.

#### 2.1.3 *Variantes*

Les figurines de cette chaîne opératoire se caractérisent par une faible cohérence technique. Nous pouvons, ainsi, distinguer 5 variantes dont juste une seule (V3) est attestée plus d'une seule fois (2 exemplaires). Il s'agit d'une pièce en forme sphérique (S) et d'une deuxième en forme absidale (ABS) qui proviennent respectivement de Prodromos et de Palioskala. Des pâtes fines ont été utilisées pour la fabrication de ces pièces, ensuite décorées par incision. Leurs surfaces témoignent d'un lissage et d'une cuisson à atmosphère oxydante.

#### 2.1.4 *Distribution chronologique*

La chaîne FigBip/C1 a été utilisée principalement lors du NA. Pour autant, sa présence a été, également, attestée par un seul exemplaire au NM et au NF. Or, la taille restreinte de l'échantillon, nous empêche de vérifier le caractère systématique ou pas de son emploi pendant le Néolithique.

### 2.2 *FigBip/C2*

Fondée sur la mise en œuvre de la chaîne opératoire de façonnage FBCO1, cette chaîne opératoire comprend 2 variantes principales, *FigBip/C2a* et *FigBip/C2b*, en fonction de la méthode FBCO2a ou FBCO2b employée. Elle est représentée par 12 exemplaires la première variante étant largement prédominante (10 pièces). Leur présence est attestée exclusivement à Prodromos, à l'exception d'une seule figurine provenant de Megalo Pazaraki.

#### 2.2.1 *Types morphologiques*

Cette chaîne opératoire présente une grande cohérence typologique. Elle comprend quasi-exclusivement les figurines à partie basse en forme globulaire, 5 variantes pouvant, toutefois être observées. Les figurines à parties basse ovale (OV) constituent largement la forme prédominante, alors que des figurines à partie basse en forme sphérique (S), sphérique aplatie (SA), et en forme de poire (P) sont représentées respectivement par un seul exemplaire. Seule exception la figurine provenant de Megalo Pazaraki qui possède une partie basse en forme semi-circulaire (SC). Sinon, la variante FigBip/C2b de la chaîne semble être employée pour la réalisation uniquement des figurines OV.

#### 2.2.2 *Traits techniques*

Les figurines de la première variante de cette chaîne opératoire (FigBip/C2a) sont réalisées principalement à partir de pâtes fines et moyennes très homogènes et homogènes, alors que des pâtes moyennes-grossières de granulométrie hétérogène ont, également, été employées. Pour la fabrication des figurines de la deuxième variante (FigBip/C2b) des pâtes fines et moyennes très épurées ont été utilisées. Des éléments en creux -des incisions tout comme des trous- sont le seul type d'éléments d'ornementation en ce qui concerne les figurines de la variante FigBip/C2a, à l'exception de deux exemplaires sans aucun indice d'ornementation, alors que les pièces

de la FigBip/C2b sont toutes les deux incisées. Une grande homogénéité au niveau du traitement de surface est observée, puisque toutes les figurines sont lissées. Concernant la variante FigBip/C2a, la couleur claire de la grande majorité des surfaces est issue d'une cuisson oxydante. Cependant, nous observons, également, une figurine à surface noircie et une deuxième à surface de coloration hétérogène. En revanche, une surface à coloration variable et une deuxième, cendrée, témoignant, éventuellement, d'une cuisson réductrice, caractérisent les figurines de la FigBip/C2b.

### 2.2.3 *Variantes*

À l'instar des figurines issues de la première chaîne opératoire des figurines bipartites, présentée ci-dessus (FigBip/C1), les figurines de cet ensemble se caractérisent par une faible cohérence technique. Nous notons, ainsi, 8 variantes distinctes : 6 pour la FigBip/C2a et 2 pour la FigBip/C2b dont la grande majorité n'a qu'une seule occurrence. Or, il y a 2 variantes (V8 et V10) témoignant d'une certaine systématisation, chacune représentée par 3 exemplaires. Les deux variantes présentent d'ailleurs plusieurs points communs, tant au niveau morphologique que technique. La première comprend trois figurines à partie basse globulaire (GLO), pour les deux premières ovale (OV) et pour la troisième sphérique aplatie (SA). Les figurines sont réalisées à partir des pâtes fines et portent une ornementation en creux sur leurs corps. Leurs surfaces ont été lissées, alors que leur couleur claire indique une cuisson contrôlée à atmosphère oxydante. Ces trois pièces proviennent de Prodromos. La variante V10 comprend, à son tour, deux pièces à partie basse OV provenant de Prodromos et une troisième en forme semi-circulaire de Megalo Pazaraki. Façonnées à partir des pâtes moyennes, ces figurines semblent partager les mêmes traits techniques avec les figurines issues de la variante V8.

### 2.2.4 *Distribution chronologique*

La chaîne FigBip/C2 avec ses deux variantes principales (FigBip/C2a et FigBip/C2b) a été employée majoritairement lors du NA, alors qu'une seule pièce témoigne de son utilisation au NM.

### 3. Chaînes opératoires des figurines tripartites

#### 3.1 *FigTrip/C1*

Cette chaîne opératoire est fondée sur la mise en œuvre de la chaîne opératoire de façonnage FTCOA. Elle dénombre 20 figurines et son emploi est attesté sur les sites de Prodromos (7 pièces), de Megalo Pazaraki (1 pièce), de Palioskala (3 pièces), de Makrychori (3 pièces), de Sesklo (2 pièces) et de Dimini (4 pièces).

##### 3.1.1 *Types morphologiques*

La production de cette chaîne opératoire se caractérise par une forte cohérence au niveau morphologique, les types de figurines étant limités. Les figurines à partie moyenne en forme de T et à partie basse en forme cylindrique (T/CYL) sont prédominantes (8 exemplaires) et plus particulièrement leurs variantes, GM/CYLS, GM/CYLB, PM/CYLS et PM/CYLB. Le type MP/CYLS, ainsi qu'une pièce à partie moyenne représentant une geste explicite (G) et une partie basse cylindrique simple (CYLS) sont, également, représentés par un seul exemplaire. Enfin, cette chaîne comprend aussi trois fragments des parties moyennes de type T (2 GM et 1PM), associés tout probablement au type T/CYL, un fragment de partie basse suggérant une figurine tétrapode (TET) et un fragment de partie basse d'une pièce débout (D). Enfin la morphologie de 5 pièces n'a pas pu être identifiée.

##### 3.1.2 *Traits techniques*

Les figurines de cette chaîne opératoire sont réalisées avec un très grand éventail de pâtes suggérant l'exploitation de différents argiles ou modes de préparation. Les pâtes moyennes et moyennes-grossières très diversifiées d'un point de vue granulométrique ont, principalement, été employées, alors que des pâtes fines et grossières tout aussi diversifiées, sont également présentes. La plupart des figurines ont une forme continue, tandis que les méthodes d'assemblage des parties constitutives du corps ont pu être reconstituées uniquement pour quelques rares cas. Ainsi, un exemplaire provenant de Makrychori témoigne d'un assemblage par adhésion (A) pour ses parties moyenne et basse, alors que les mêmes parties d'une figurine de Prodromos sont assemblées par enfoncement (E). Au niveau de l'ornementation les trois techniques identifiées ont été utilisées, comme des éléments plastiques, peints et en creux le suggèrent. Les figurines incisées sont largement majoritaires, la décoration concernant surtout l'indication des traits du



visage et de différents motifs. Deux figurines présentent une combinaison d'ornementation plastique et incisée. Toutefois, la moitié des figurines de cette chaîne n'a subi aucune ornementation. Une préférence claire pour les surfaces lissées peut être observée, un exemplaire étant à la fois lissé et engobé. Or, un ensemble important de 5 figurines présente une surface non traitée. Enfin, les figurines de cette catégorie sont cuites sous trois types d'atmosphères, à savoir oxydante (10 exemplaires), réductrice (8 exemplaires) et hétérogène (2 exemplaires), l'atmosphère oxydante étant légèrement majoritaire.

### 3.1.3 *Variantes*

Malgré la forte homogénéité morphologique, les figurines issues de cette chaîne opératoire présentent une très grande variabilité au niveau des choix techniques, constituant, ainsi une production peu standardisée. Nous distinguons, donc, 15 variantes différentes, dont deux seulement (V1 et V11), sont représentées par plus d'une seule occurrence. Plus précisément, la V1 représentée par deux pièces provenant de Prodromos et de Makrychori, qui sont faites dans des pâtes fines très épurées. Elles portent un décor en creux, leurs surfaces claires et lissées indiquent un lissage prononcé et une cuisson contrôlée à atmosphère oxydante. Les figurines issues de la deuxième variante (V11), représentée par 3 exemplaires provenant de Dimini, de Makrychori et de Palioskala, sont réalisées à partir des pâtes moyennes-grossières de différentes granulométries (homogène, hétérogène et très hétérogène). Elles présentent des surfaces non décorées et non traitées dont la coloration diversifiée témoigne d'une atmosphère de cuisson peu contrôlée.

### 3.1.4 *Distribution chronologique*

La chaîne opératoire FigTrip/C1 est employée tout au long du Néolithique. Sa présence est attestée par 6 exemplaires du NA, 2 exemplaires du NM, 9 exemplaires du NR, et 3 du NF.

## 3.2 *FigTrip/C2*

Cette chaîne opératoire est fondée sur la mise en œuvre de la chaîne opératoire de façonnage FTCOB. Elle comprend 46 pièces constituant ainsi la chaîne opératoire la plus largement employée. Son utilisation est attestée sur les sites de Prodromos (35 pièces), de Megalo Pazaraki (3 pièces), de Makrychori (3 pièces) et de Sesklo (5 pièces).

### 3.2.1 *Types morphologiques*

Cette chaîne opératoire est liée à la fabrication d'un répertoire relativement grand de types morphologiques, bien que le caractère fragmentaire des figurines limite nos observations. Toutefois, un certain nombre de normes peut être distingué. À part les types MG/CHE et MV/DPE qu'on a pu reconnaître, les figurines à partie moyenne indiquant un geste explicite (G) et plus particulièrement du type MP (11 pièces) et MV (6 pièces) sont largement préférées. Le type de grands moignons (GM) représenté par un ensemble de 7 exemplaires, est moins fréquent. Pour les parties basses, les figurines assises (8 pièces) et debout (3 pièces) sont prédominantes. Concernant les premières, nous observons surtout les types AJD (4 pièces), alors que les types AAC, AJDE et AJP sont respectivement représentés par un seul exemplaire. Quant aux pièces debout, à part le type DPE mentionné ci-dessus, aucun autre type n'a pu être clairement restitué.

### 3.2.2 *Traits techniques*

Les figurines de cette chaîne opératoire sont réalisées dans des pâtes qui malgré leur variabilité, présentent une certaine cohérence. Ainsi des pâtes fines homogènes et très homogènes, ainsi que des pâtes moyennes de granulométrie un peu plus diversifiée (très homogène, homogène et hétérogènes) ont été employées pour la fabrication de la quasi-totalité des figurines. Des pâtes moyennes-grossières très épurées et des pâtes grossières homogènes ont, beaucoup plus rarement, été choisies. Plusieurs méthodes ont été employées pour assembler les parties constitutives du corps : pour les parties haute et moyenne, un assemblage par adhésion (A), ainsi qu'un assemblage par enfoncement (E). Pour la plupart des figurines il n'y a pas de jonction entre ces deux parties, puisque ces dernières ont été modelées ensemble, le coup de la partie haute constituant, en même temps, le noyau central du tronc.

Pour les parties moyenne et basse, les trois méthodes d'assemblage sont attestées (par assemblage, par enfoncement et par tenon), rares étant les pièces où les deux parties ont été modelées ensemble. Toutes les techniques d'ornementation ont été utilisées pour le décor des figurines de cette catégorie, seules ou en combinaison. Plus précisément, la décoration en creux est largement prédominante souvent en combinaison avec des éléments plastiquement appliqués et une seule fois avec des éléments peints. Le garnissage et la peinture sont également mobilisés, bien que plus rarement, pour l'ornementation des figurines. Enfin, un ensemble de 19 pièces présente des surfaces non décorées. Il y a une claire préférence pour les surfaces lissées et deuxièmement polies, le brunissage ayant aussi été utilisé quoique de manière très marginale, alors

qu'aucune pièce sans aucun traitement n'a été observée. Concernant la cuisson, à trois exceptions près, toutes les figurines présentent des surfaces claires suggérant une cuisson contrôlée à atmosphère oxydante.

### 3.2.3 *Variantes*

Un grand nombre des variantes peut être observé dans la mise en œuvre de cette chaîne opératoire. Parmi les 19 variantes distinguées, 11 présentent une certaine systématisation. Ainsi, les figurines issues de la V8, 7 fois représentée, sont réalisées dans des pâtes fines et présentent une surface non décorée, claire et polie. Ces pièces proviennent de Prodromos, de Makrychori et de Sesklo. La variante V1 comprend 5 figurines provenant de Prodromos, façonnées à partir des pâtes fines. Elles portent un décor en creux, tout en présentant des surfaces lissées et claires. Un ensemble de même taille témoigne de l'utilisation de la variante V15 comprenant des pièces provenant, également, de Prodromos. La variante est associée à des pâtes moyennes et des traits techniques indiquant un lissage de la surface et une cuisson à atmosphère oxydante. La surface des figurines n'a pas été décorée. Ensuite, les figurines de la variante V11 présentent des traits techniques similaires, à la différence que l'ornementation est réalisée par éléments plastiques. Les 3 figurines de cette variante proviennent du site de Prodromos et de Sesklo. La variante V9 représentée par 4 figurines de Prodromos et de Megalo Pazaraki partage avec la V1 plusieurs traits techniques, à l'exception des pâtes employées, puisque pour la V9, les pâtes moyennes sont préférées. Les figurines issues de la variante V6 réalisées dans des pâtes fines épurées, présentent des surfaces lisses et claires. Cette variante est représentée par 3 exemplaires provenant de Prodromos. Les variantes V4 et V5, attestées chacune par 2 exemplaires de Prodromos et Sesklo et de Prodromos et Makrychori respectivement, témoignent de choix techniques très similaires. Modelées dans des pâtes fines les figurines de ces deux variantes ont été décorées par une combinaison d'éléments plastiques et incisées, cuites, ensuite, à une atmosphère oxydante. La seule différence entre ces deux variantes est le traitement de surface, polissage pour la première, lissage pour la deuxième. Pour la réalisation des 2 pièces de la variante V7 provenant de Prodromos, le fabricant choisit des pâtes fines et sans décorer les pièces, il lisse leurs surfaces. Les surfaces de coloration hétérogène suggèrent une cuisson assez mal contrôlée. La variante V10 comprend 2 figurines de Prodromos fabriquées dans des pâtes moyennes. Présentant un décor en creux, la fabrication de ces pièces s'achève par un polissage de leurs surfaces et une cuisson oxydante. Enfin, la V13 comprenant 2 exemplaires provenant de Prodromos, est techniquement

similaire avec la V4, sauf que des pâtes moyennes, au lieu des pâtes fines, ont été employées.

#### 3.2.4 *Distribution chronologique*

La chaîne opératoire FigTrip/C2 est utilisée principalement au NA, 37 exemplaires confirmant sa mise en œuvre. Toutefois, elle est également attestée, bien que beaucoup plus rarement, pendant le NM (3 pièces) et le NR (6 pièces).

### 4. Chaînes opératoires des acrolithes

#### 4.1 *FigAcr/C1*

Cette chaîne opératoire est fondée sur la mise en œuvre de la chaîne opératoire de façonnage FACO1. Elle dénombre l'intégralité des figurines acrolithes qui présentent des informations technologiques complètes (5 exemplaires). Bien qu'il s'agisse de la seule chaîne opératoire identifiée pour ce type de figurines, elle ne devrait pas être le seul mode de production employé, car la fragmentation du matériel ne permet pas la reconstitution technique pour l'ensemble des pièces (*cf. supra*). La chaîne opératoire FigAcr/C1 est représentée par 1 exemplaire dans les sites de Prodromos, 2 de Palioskala et 2 de Dimini.

##### 4.1.1 *Types morphologiques*

Les corps des acrolithes issues de cette chaîne opératoire se caractérisent par une très grande homogénéité morphologique, leur répertoire se résumant au type T/CYL.

##### 4.1.2 *Traits techniques*

Les figurines de cette chaîne opératoire sont réalisées dans des pâtes moyennes très homogènes et homogènes, mais aussi dans des pâtes grossières très hétérogènes et hétérogènes. Aucune figurine n'est décorée et aucune ne présente une surface traitée. Une cuisson à atmosphère peu contrôlée est employée dans la plupart des cas, alors qu'un seul exemplaire a été cuit dans une atmosphère oxydante bien contrôlée.

##### 4.1.3 *Variantes*

Le nombre restreint d'exemplaires ne nous permet pas d'évaluer le niveau de standardisation et de variabilité de cette chaîne opératoire. Or, les 3 variantes identifiées, présentent,

toutefois, des affiliations technologiques fortes. La VI représentée par un seul exemplaire provenant de Dimini est liée à une pâte moyenne. Sa surface témoigne d'une cuisson oxydante, ne porte aucun ornement et elle n'a pas été traitée. La V2, représentée par 2 exemplaires provenant de Prodromos et de Dimini, est associée à des pâtes moyennes et des surfaces à coloration hétérogène. Aucun décor ou traitement de surface ne peut être observé. Quant aux deux figurines de la V3 provenant de Palioskala, elles sont façonnées à partir de pâtes grossières. À l'instar des figurines précédentes, elles ne portent aucun ornement et n'ont subi aucun traitement de surface. Leur coloration hétérogène témoigne d'une cuisson à atmosphère peu contrôlée.

#### 4.1.4 *Distribution chronologique*

Cette chaîne opératoire a été employée principalement au NR (2 pièces) et NF (2 pièces). Toutefois, son utilisation est également attestée par un seul exemplaire du NA.

### **5. En guise de conclusion**

Les 6 chaînes opératoires de fabrication des figurines néolithiques thessaliennes, montrent une malléabilité forte de la production tant au niveau morphologique que technique. Cette variabilité morpho-technologique se dégage non seulement à travers le temps, mais, aussi, au niveau du site. Les exemples de Prodromos, Sesklo, Megalo Pazaraki ou Palioskala, indiquent que plusieurs modes de fabrication différents peuvent être parallèlement employés par les fabricants, révélant, ainsi, d'une production peu standardisée, fort diversifiée et riche. Mais cette richesse est, pour autant, régie par des règles plus ou moins rigides, qui semblent lui conférer une cohérence dans le temps et dans l'espace. Ainsi, certaines normes plus ou moins prononcées, des lignes directrices qui encadrent la production peuvent être soulignées.

La production des figurines bipartites fondée sur les deux chaînes opératoires exposées ci-dessus (FigBip/C1 et FigBip/C2), présente, dans l'ensemble, certaines tendances d'ordre général. Nous observons une claire préférence pour les pâtes fines et moyennes. Très souvent elles portent une ornementation incisée ou imprimée, alors qu'elles sont dans leur totalité lissées. La majorité des figurines présentent des surfaces claires, ce qui montre que la cuisson oxydante et contrôlée était largement préférée, ayant tout probablement des finalités esthétiques (*cf. supra*). Par conséquent, la variabilité technologique observée concerne un nombre restreint de pratiques.

En revanche, les deux chaînes opératoires des figurines tripartites, présentent plusieurs

divergences tant au niveau morphologique que technologique, fait qui renforce leur physionomie distincte. La FigTrip/C1 assez cohérente au niveau morphologique, se caractérise par une grande variabilité au niveau des traits techniques qui témoignent d'une production peu standardisée. Des pâtes très diversifiées, des surfaces souvent non décorées, non traitées, cuites à des atmosphères variées parfois peu contrôlées, sont les traits essentiels de cette production. En revanche, les figurines faites selon la FigTrip/C2 sont typologiquement plus diversifiées, alors qu'au niveau technologique elles s'avèrent, malgré le fourmillement des variantes, beaucoup plus cohérentes. La claire préférence pour des pâtes fines ou moyennes très bien épurées - qu'elles soient le résultat d'un traitement systématique des argiles ou bien de l'exploitation des sources d'argile naturellement épurée- témoigne d'une standardisation au niveau des recettes utilisées. Une cohérence analogue est observée pour le traitement des surfaces et la cuisson. Les figurines de la FigTrip/C2 sont toujours bien traitées (lissées ou polies) et leurs surfaces claires suggèrent une cuisson bien contrôlée. Ainsi, la variabilité à l'intérieur de cette chaîne opératoire est limitée surtout au niveau de l'ornementation des pièces. À l'instar de la production des figurines bipartites, là aussi, nous avons affaire à une production peut-être variable, mais qui se déroule dans des limites techniques bien précises. En outre, un investissement en temps plus important était, éventuellement, requis. Tant la technique de façonnage (FTCOB) comprenant un séchage graduel, donc plusieurs pauses, que l'épurement probable de l'argile et le traitement soigné des surfaces, montrent des opérations plus longues.

Nous observons, enfin, une distribution chronologique et géographique inégale de 6 chaînes opératoires que nous avons distinguées. Lors du NA nous observons l'application de toutes les chaînes opératoires, ce qui traduit une grande variabilité de la production (Tableau 44). Dans le site de Prodromos -qui est d'ailleurs notre indicateur principal pour cette période- la FigTrip/C2 est la chaîne la mieux représentée (37 pièces), suivie par la FigBip/C2 (11 pièces). Beaucoup moins fréquent est l'emploi de la FigTrip/C1 pour les certaines figurines tripartites (7 pièces), de la FigMon/C1 pour les figurines monopartites (6 pièces) et de la FigBip/C1 (4 exemplaires ; Tableau 44). Enfin, une seule figurine acrolithe faite selon la FigAcr/C1 a été détectée. Dans les couches NA de Sesklo, 2 pièces confirment l'emploi de la FigTrip/C1 (Tableau 44). Les figurines du NM offrent une image analogue, bien que les données soient plus lacunaires et éparses (Tableau 44). Sur le site de Prodromos la chaîne opératoire FigBip/C1, ainsi que la FigTrip/C1, déjà présente aux périodes précédentes, sont représentées par un seul exemplaire chacune (Tableau 44). Sur le site de Megalo Pazaraki, la FigTrip/C2 est légèrement majoritaire



(3 exemplaires), alors que les FigBip/C1, FigBip/C2 et FigTrip/C1 ont une seule occurrence (Tableau 44).

Lors des deux phases suivantes (NR et NF) la production idolo-plastique apparaît beaucoup moins variable. Plus précisément, lors du NR nous observons un clair inversement de l'image quant à la fabrication des figurines tripartites, avec la FigTrip/C1 qui devient désormais majoritaire (Tableau 44). Ainsi, à Makrychori cette chaîne est représentée par 3 exemplaires, alors qu'un ensemble égal est issu de la FigTrip/C2. Finalement, une pièce monopartite faite selon la FigMon/C1, est aussi attestée (Tableau 44). La chaîne opératoire préférée à Sesklo au NR est la FigTrip/C2 (3 pièces), la FigMon/C1, déjà présente lors du NM, continue à être employée (2 pièces). Tout comme à Makrychori, l'emploi de la FigMon/C1 est ici aussi observé (Tableau 44). Enfin, sur le site de Dimini la FigTrip/C1 et la FigAcr/C1 pour les acrolithes sont les seules chaînes opératoires mobilisées par les fabricants (4 pièces), quoique des fragments des parties moyennes et basses réalisées selon la technique de noyaux (NM) suggèrent que la FigTrip/C2 était, probablement, toujours utilisée (Tableau 44). Pour le NF, c'est uniquement Palioskala qui nous offre une image, relativement, nette. Pour les pièces tripartites, seule la FigTrip/C1 (3 pièces) semble être employée, alors que la FigBip/C1 est aussi bien attestée (1 pièce) (Tableau 44). Enfin, 2 figurines acrolithes témoignent de l'utilisation de la FigAcr/C1.

Chaînes opératoires	Prodromos (NA)	Prodromos (NM)	Sesklo (NA)	Sesklo (NR)	Megalo Pazaraki	Makrychori	Dimini	Kalogriana	Magoula Theofani	Palioskala	Rachmani
FigMon/C1	6	-	-	2	-	1	-	-	-	-	-
FigBip/C1	4	1	-	-	1	-	-	-	-	1	-
FigBip/C2	11	-	-	-	1	-	-	-	-	-	-
FigTrip/C1	7	1	2	3	1	3	4	-	-	3	-
FigTrip/C2	37	-	-	-	3	3	-	-	-	-	-
FigAcr/C1	1	-	-	-	-	-	2	-	-	2	-

**Tableau 44** Répartition chronologique des chaînes opératoires

## II. Quelques réflexions sur l'évolution de la production idolo-plastique en Thessalie

L'émergence des représentations miniaturisées en argile et plus particulièrement des représentations anthropomorphes, est depuis longtemps mise en rapport avec les premiers pas du Néolithique en annonçant, en quelque sorte, l'apparition de ce nouveau mode de vie. J. Cauvin a même entrevu un rapport causal entre les premières représentations anthropomorphes féminines du Levant et le processus de néolithisation. Ce lien intrinsèque justifie, selon l'auteur, le développement des recherches sur les figurines en même temps que la recherche sur la néolithisation, étant donné que les premières constituent une vraie preuve de la mutation mentale qui a conduit, par la suite, à une mutation économique et sociale (Cauvin 1997, Guilaine 2011, *cf.* aussi Hodder 1990, Gebauer & Price 1992).

Or, les prémices de la petite plastique, c'est-à-dire de la création des êtres ou des objets miniaturisés à partir de l'argile, se situent bien avant le Néolithique, les premières attestations remontant au Paléolithique supérieur. Les pièces modelées découvertes au site gravettien de Kostienki en Russie (22000 BP), à Zazaragi au Japon (18000 BP), à Vela Spila en Croatie (17500-1500 BC), à Maïna dans le bassin de Ienisseï en Sibérie (15000 BP), à Mas d'Azil dans les Pyrénées (14000 BP), ainsi que les plusieurs milliers des fragments provenant de Dolni Věstonice, Pavlov, Petřkovice et Předmostí en Moravie (28000-24000 BP), témoignent d'une pratique très ancienne (Vandiver *et al.* 1989 : 1002, 1990, Soffer & Vandiver 1997, Vandiver & Vasil'ev 2002, Budja 2010, Farbstein *et al.* 2012, Hommel 2014 : 664-666). Bien antérieure à celle de la poterie<sup>212</sup>, la production idolo-plastique constitue, ainsi, la première production céramique au monde (Vandiver *et al.* 1989 : 1002, Rice 1999 : 4, Jordan & Zvelebil 2010 : 48, Kuzmin *et al.* 2009 : 892, Budja 2010 : 509). Cependant, tant l'absence des preuves de ce *substrat paléolithique* de la tradition idolo-plastique en Méditerranée orientale, que l'essor figuratif extraordinaire du Néolithique observé dans cette région, nous conduisent à rechercher les prémices de la petite plastique de la Thessalie à la néolithisation du monde égéen<sup>213</sup>.

---

<sup>212</sup> La découverte des tessons céramiques datés de 20000 BP à la grotte Xianrendong en Chine du sud (Wu *et al.* 2012) nous pousse, pourtant, à envisager des dates encore plus anciennes même pour la poterie.

<sup>213</sup> Pour différentes approches sur la vaste question de néolithisation du monde égéen qui s'est focalisée jusqu'aux années 70 sur le caractère autochtone ou exogène du Néolithique égéen, et qui porte actuellement sur l'éventuel rôle des populations mésolithiques, ainsi que sur les modalités de transmission des traits néolithiques orientaux vers les régions égéens et balkaniques, *cf.* à titre indicatif Demoule & Perlès 1993 : 364-368, Perlès 2001, 2010, Kotsakis

Les premières preuves archéologiques d'une production idolo-plastique en Thessalie proviennent des premières phases du NA, sans que des dates précises puissent encore être déterminées. Certains chercheurs ont considéré que ces premières traces de l'idolo-plastie thessalienne appartiennent à une phase « acéramique » (Theocharis 1967 : 84, Orphanidis 1998 : 128-129), quoique l'existence même de cette dernière soit fortement contestée au moins pour la Thessalie (Bloedow 1991, Démoule & Perlès 1993 : 365-368, Reingruber 2005 et 2008, Guilaine 2003 : 124-125, Dimoula 2014 : 55-57). Les différents types de la petite plastique thessalienne ont tous émergé au même moment, durant le NAI (*cf. supra*). De même, les techniques de modelage, d'assemblage, de décor et de traitement de surface, nous offrent l'image d'une production déjà pleinement développée. Or, la question de son origine est, dans ce cadre, explicitement ou implicitement, posée. Plusieurs chercheurs ont déjà mis en exergue les fortes ressemblances morphostylistiques entre les figurines thessaliennes avec leurs homologues anatoliens ou proche-orientaux, plaidant, ainsi, pour une origine exogène. Plus précisément, C. Perlès a présenté les analogies des traits morphostylistiques des figurines schématiques des sites du NA de Sesklo, de Magoula Karamourlar, de Magoula Karaïkia et de Soufli Magoula avec les figurines de Beidha, de Çayönü, de Nevali Çori et de Mureybet. Mais surtout, elle a rapproché les figurines anthropomorphes féminines de la Thessalie des figurines yarmoukiennes de Yarmouk et de Sha'ar Hagolan (Perlès 2001 : 54-64, Perlès 2010 : 272, *cf.* aussi Hansen 2005 : 203). De son côté, S. Hansen souligne des affinités similaires. Les figurines assises et aux bras sur la poitrine attestées sur plusieurs sites de la Thessalie présentent des similarités avec les figurines de Çatal Höyük et de Hacilar en Anatolie centrale et sud-ouest et de Hoça Çeşme en Thrace (Hansen 2005 : 202, 2014 : 275). De plus, des personnages assis sur des chaises où ces dernières sont intégrées au corps de la figurine, sont bien représentés, d'ailleurs, dans la petite plastique thessalienne dès le NA et sont, également, attestés sur le site de Höyücek en Anatolie du sud-ouest (Hansen 2014 : 275). Enfin, l'indication incisée en motifs zigzag de la coiffure, caractéristique de certaines figurines d'Aşağı Pinar en Thrace, est également attestée sur le site de Kapatzilar 2 en Thessalie (Hansen 2016 : 88).

Au niveau technologique, bien que les données soient encore très lacunaires, une image analogue se dégage. La technique des noyaux, dans ces versions diverses, employée depuis le NA en Thessalie, est attestée, comme on l'a dit, sur plusieurs sites anatoliens et proche-orientaux

---

2001, Kyparissi-Apostolika & Kotzamani 2005, Sampson 2005, Guilaine 2005a : 44-60, Kyparissi-Apostolika 2006.

(*cf. supra*). Plus précisément, des figurines fabriquées selon cette technique ont été observées sur le site PPNB de Tell Seker al-Aheimar en Syrie du sud-est (7580-6707 av. J.-C, Nishia-ki 2007 : 120), au Sha'ar Hagolan au Levant (6400-6000 cal. BC, Garfinkel 2004), à Hacilar (6<sup>ème</sup> millénaire, Muscarella 1971) et à l'Ulucak Höyük (5990-5730 cal. BC, Abay 2003:18) tout proche d'Izmir, aux côtes égéennes de l'Anatolie (*cf. supra*). Ces figurines dont les datations couvrent une période entre la moitié du 8<sup>ème</sup> millénaire (Néolithique Acéramique anatolien et proche-oriental) et le dernier quart du 6<sup>ème</sup> (premières phases du Néolithique Récent anatolien et proche-oriental) témoignent des rapports forts et constants entre la Thessalie et les régions mentionnées, pendant tout le Néolithique Ancien et Moyen. De plus, la présence des figurines à tête insérée dans le corps (quel que soit le matériau de la tête) dans les sites de Çatal Höyük, Hacilar, Höyücek, Arpachiyah, tout comme dans les sites thessaliens (Ucko 1968 : 388-389, Talalay 2004, Hansen 2014 : 275, *cf. aussi supra*) -depuis même très tôt, comme la figurine PRO128 de Prodromos en témoigne- semble confirmer l'image d'une grande aire de contacts en Méditerranée orientale pendant cette époque.

La production idolooplastique de la Thessalie se caractérise, pendant ces premières phases du Néolithique, par une certaine stabilité d'un point de vue morpho-stylistique. Cette cohérence -déjà remarquée par Ch. Tsountas (1908), ainsi que par S. Nanoglou qui a étudié les deux phases ensemble (Nanoglou 2008 : 59-60 et 173)- se traduit par la prédominance des figurines assises (AS) et debout (D) à gestes explicites (G), avec leurs diverses variantes (*cf. aussi supra*). Or, au niveau technologique, une image légèrement différente se dégage à partir du NM, puisque dans toutes les opérations de la fabrication, une différenciation des choix techniques peut être observée. Plus précisément, pour les pâtes, bien qu'elles restent toujours majoritairement homogènes, une claire tendance d'augmentation d'utilisation des pâtes moyennes est attestée, au détriment des pâtes fines, largement préférées au NA (*cf. aussi supra*). Pour le façonnage une raréfaction progressive de la technique de noyau au profit de celle du modelage sur motte se profile. Cela est clairement manifeste au niveau du façonnage, les chaînes opératoires FBCO2 et FTCOB n'étant plus privilégiées au NM, comme c'était le cas à la phase précédente. En revanche, le modelage sur motte (MM) et par conséquent les chaînes opératoires FBCO1 et FTCOA, sont, dorénavant, plus souvent mobilisés par les fabricants (*cf. aussi supra*). Sinon, les figurines non-décorées augmentent pendant le NM, alors qu'à part une légère diminution des figurines lissées aucun changement majeur n'apparaît au niveau de la finition. De même, bien que la cuisson à atmosphère oxydante soit toujours majoritaire, elle diminue quelque peu lors du NM (*cf. aussi supra*).

Un rapprochement entre cette évolution et les changements régissant la production céramique pendant la même période, peut être effectué. Les innovations au niveau de la forme des vases, l'emploi des pâtes particulières pour certaines productions, la cuisson à des températures plus élevées, ainsi qu'une décoration très diversifiée, dégagent l'image d'une variabilité augmentée (Demoule & Perlès 1993 : 381-382). Tant K. Vitelli que M. Wijnen interprètent ces modifications comme une amélioration de la qualité céramique et des compétences techniques des fabricants, impliquant une spécialisation progressive de la production qui perd, selon les chercheuses, son caractère domestique (Demoule & Perlès 1993 : 381, Wijnen 1994, Gallis 1996d : 34). Toutefois, cette évolution s'inscrit dans une parfaite continuité avec le NA, la définition, voire la distinction entre ces deux périodes étant problématique (Gallis 1992b : 42, 46-48, Nanoglou 2008 : 57-61, Pentedeka 2004 : 25-27, Dimoula 2014 : 47-49).

Or, à partir du NR les tendances amorcées au NM, semblent évoluer et modifier profondément la physionomie de la production idoloplastique. Des pâtes moyennes, moyennes-grossières et grossières sont, désormais, encore plus fréquemment employées, alors qu'une préférence pour des pâtes moins homogènes par rapport aux phases antérieures est nette. Les figurines acrolithes obtiennent maintenant une place systématique dans la production et l'emploi de la pierre n'est plus si marginal (*cf.* aussi *supra*). Au niveau du façonnage, la raréfaction de la technique des noyaux est de plus en plus marquée, le modelage sur motte devenant majoritaire. Ainsi, la prédilection pour les chaînes opératoires FBCO1 et FTCOA -tendance qui remonte à la phase précédente (NM)- constitue dorénavant la norme principale (*cf.* aussi *supra*). De plus, quoique la peinture soit beaucoup plus souvent mobilisée pour la décoration des figurines, ces dernières deviennent, en général, de moins en moins ornées. Concernant le traitement de surface, le lissage est en constante régression, alors que les figurines sans aucun traitement de surface représentent maintenant une bonne partie de la production. Enfin, un changement au niveau des pratiques de cuisson apparaît, malgré le fait que la cuisson oxydante demeure majoritaire. En effet, les figurines à surface hétérogènes et noircies augmentent sensiblement (*cf.* aussi *supra*).

Nous observons, ainsi, une modification claire des pratiques, confirmée, d'ailleurs, par l'inversement de l'image quant aux types morphologiques, puisque les figurines à partie basse cylindrique (CYL) et en torsos en forme de T, avec leurs variantes, deviennent majoritaires (*cf.* aussi *supra*). Parallèlement, plusieurs formes des phases antérieures diminuent considérablement ou disparaissent. Technologiquement moins homogène qu'aux périodes précédentes, la petite plastique thessalienne se caractérise, désormais, par une baisse dans l'investissement en temps

et, ainsi, par une prédilection pour des formes et des techniques plus « simplement » exécutées. Cette évolution de la petite plastique fait partie des phénomènes de transformation et d'innovation plus amples des communautés néolithiques thessaliennes, qui marquent le début du NR.

Des agglomérations nouvelles sont installées sur la plaine, alors que plusieurs villages des phases précédentes continuent à être habités, fait qui annonce, probablement, une explosion démographique (Aslanis 2010 : 44). Plusieurs sites adoptent, désormais, une organisation serrée des habitats et l'ordre lâche préféré antérieurement semble reculer. Pour la construction des maisons, le torchis est progressivement abandonné en Thessalie en faveur de la brique crue qui devient largement prédominante (Demoule & Perlès 1993 : 388-389, Gallis 1996b : 64- 65, Treuil 2008 : 64-67). En même temps, les tombes ne sont que rarement situées dans les zones habitées et s'installent, dorénavant, loin du village, souvent groupées en cimetières (p.ex. Platia Magoula Zarkou, Soufli magoula ; Demoule & Perlès 1993: 397, Gallis 1996c : 174, Treuil 2008 : 73)

Malgré ces changements importants au niveau de l'habitat et des coutumes funéraires, les pratiques de subsistance demeurent plutôt stables tant au niveau de l'agriculture que de l'élevage (Treuil 2008 : 83-86). Or, une intensification de la production pourrait éventuellement être observée, si on interprète d'une telle façon la fabrication de contenants plus imposants attestée sur certains sites (Sesklo, Dimini, Tsangli, Tsani et Zerelia), alors que les données fauniques suggèrent une augmentation de la consommation du porc (Halstead 1984, Demoule & Perlès 1993 : 389-390, Trandalidou 1996). La production d'outillage taillé est marquée par des changements importants, progressivement plus diversifiée, mais avec une moindre technicité (Perlès 1990, Demoule & Perlès 1993 : 393-394, Perlès & Vitelli 1999). À l'opposé, la production céramique est marquée par des innovations majeures tant au niveau des formes, qu'au niveau de la décoration (Demoule & Perlès 1993 : 391- 393, Gallis 1996a : 121-122, Demoule et al. 1988, Gallis 1992b : 49-71). Toutefois, cette évolution ne témoigne pas d'une rupture avec les traditions antérieures mais d'une relative continuité, comme on l'a vu, d'ailleurs, à propos de l'habitat et des pratiques de subsistance. La période de transition entre la dernière phase de la « culture de Sesklo » (fin du NM) et la « culture de Tsangli-Larissa » (début du NR), dite « de Zarko », offre, en l'occurrence, les preuves matérielles de cette continuité. La céramique présente, justement, des versions « dérivées » des styles céramiques du NM en combinaison avec des techniques nouvelles (Demoule et al. 1988 : 50, Demoule & Perlès 1993 : 387)<sup>214</sup>. Nous assistons ainsi à une

---

<sup>214</sup> Pour ne donner qu'un exemple indicatif, la céramique à décor frotté (*xesti*) de la fin du NM constitue le précurseur de la céramique gris-sur-gris des phases « prédiminiennes » (Pentedeika 2008 : 70-71, Gallis 1992b : 50, Theocharis



*dé-standardisation des techniques traditionnelles*, couplée avec une tendance claire d'innovation qui engendre une diversification forte de la production et une intensification de sa circulation (Demoule et *al.* 1988, Demoule & Perlès 1993 : 386 et 391-393, Gallis 1996a, Pentedeka 2008 : 200-205). Les réseaux d'échanges semblent, d'ailleurs, plus actifs pendant cette période, les objets haute gamme (p.ex. bracelets en spondyle) -auparavant rares- deviennent, dorénavant, plus courants (Renfrew 1973 : 187-191, Perlès 1992, Demoule & Perlès 1993 : 395-396, Kotsakis 1996b, Treuil 2008 : 96).

Au Néolithique Final, encore mal défini, une série de changements témoigne d'une période de déclin à plusieurs niveaux. Le nombre des sites baisse considérablement sur la plaine thessalienne qui semble perdre son rôle prééminent au sein des réseaux d'échanges, quoique ces derniers connaissent une expansion impressionnante (Perlès 1992 : 154, Demoule & Perlès 1993 : 400 et 403, Gallis 1996d: 36-37). Dans ce cadre, les différents types de production présentent des signes manifestes de régression. La céramique du NF, dite « de Rachmani », constitue le prolongement des phases diminiennes (Otzaki et Dimini classique) tant au niveau morphologique que décoratif. Une préférence claire pour les pâtes très dégraissées peut être observée, ainsi qu'une réalisation beaucoup plus simplifiée, voire sommaire de certains motifs décoratifs. Les vases peints sont de moins en moins récurrents, alors que les techniques de traitement de surface employées sont moins nombreuses qu'auparavant (Gallis 1992b : 75-77 et 1996a: 123, Demoule & Perlès 1993 : 401).

Il a été déjà souligné que ce phénomène -vu comme une perte du savoir-faire technique- touche aussi d'autres domaines d'activité, comme la production lithique marquée par une *dé-spécialisation partielle*, aussi bien que la petite plastique (Perlès 1990 : 28-34, Gallis 1992b : 75 et 1996a: 123, Demoule & Perlès 1993 : 401- 402). En effet, en ce qui concerne les figurines du NF, le répertoire s'appauvrit, tandis que les tendances technologiques principales du NR prédominent. Plus précisément, les figurines acrolithes perdurent et l'emploi de la pierre dans la production idolo-plastique devient de plus en plus courant, tandis que les pâtes grossières et moyennes-grossières, très diversifiées au niveau granulométrique, sont préférées (*cf.* aussi *supra*). En outre, le modelage sur motte devient la technique de façonnage par excellence, alors que la technique des noyaux, tout comme les chaînes opératoires qui y sont associées, ne sont employées que de façon marginale. La production devient, donc, technologiquement de moins en

---

1973a : 79)

moins homogène, tout en se tournant vers des pratiques qui exigent moins de temps et d'efforts. Cela est particulièrement net dans les techniques de finition et de cuisson. Rarement ornées, les figurines du NF sont cuites de préférence dans une atmosphère peu contrôlée, alors que le lissage reste toujours le traitement de surface le mieux représenté (*cf.* aussi *supra*).

L'évolution de la production idoloplastique thessalienne est caractérisée, ainsi, par une modification graduelle des préférences techniques et morphologiques. Il s'agit d'une tendance progressive, amorcée au NM et qui se généralise tout au long du Néolithique Récent et Final et ceci jusqu'au début de l'Âge du Bronze où les représentations miniaturisées se raréfient brusquement. Or, malgré ce changement radical des normes, les différentes phases de la fabrication des figurines montrent une continuité substantielle. Tant au niveau morphologique que technique, l'innovation reste très limitée et les anciennes traditions s'avèrent, ainsi, extrêmement résistantes dans le temps. L'évolution semble, donc, concerner principalement des *remaniements* et des *réformations* de ces traditions longues, ces traditions apparemment partagées par les différentes entités sociales de la plaine. Sans être privée, d'aucune façon, d'influences externes, l'idoloplastie thessalienne apparaît assez introvertie, évoluant dans des limites fixes et durables. Tout porte à penser que la malléabilité techno-morphologique, cette diversité intrinsèque de la petite plastique, constitue un caractère constant de la production, quoique sa physionomie puisse se modifier à travers le temps. Mêmes les tendances qui orientent l'évolution de la production restent essentiellement inchangeables tout au long du Néolithique, renforçant, ainsi, à leur tour, l'image d'une activité régie par un genre de conservatisme particulier.



## **PARTIE III**

### ***Considérations anthropologiques***



## I. La fabrication comme fonction

L. E. Talalay en s'efforçant d'aborder la question épineuse de la fonction et de la signification des figurines, propose une distinction entre ces deux concepts. Ainsi, par la fonction (*function*) -terme employé de façon interchangeable avec celui d'utilisation (*use*)<sup>215</sup>- L. E. Talalay entend les intentions des processus de fabrication. En revanche, la signification (*meaning*) se réfère à ce que la figurine signifiait ou exprimait, aspect qui selon la chercheuse est plus difficilement accessible par la recherche archéologique (Talalay 1993 :38). Or, pour la plupart des chercheurs cette distinction n'a aucun poids. Les figurines étant des objets foncièrement symboliques qui se rapportent directement à l'idéal (*cf. supra*), elles ne sont pas censées avoir une quelconque fonction, à savoir un usage pratique à des finalités étroitement matérielles (Hourmouziadis 1973a: 1 et 1978, Skafida 1992: 166 et 177-9, Marangou 1996: 177, Kokkinidou & Nikolaidou 1997: 92). Et même quand des « fonctions » diverses sont envisagées –dans une perspective parfois plus dynamique-, celles-ci semblent converger vers la signification et, finalement, être complètement absorbée par elle (Hansen 2007, Biehl 1996, Orphanidis 1998, Nanoglou 2004, Mina 2008). Au bout du compte, les figurines *ne rentrent pas en action qu'en signifiant*.

La disjonction entre fonction et signification sur le plan analytique vise à éviter d'assimiler l'une à l'autre et, donc, de considérer que les figurines avaient exclusivement une fonction sémantique. Or, une considération, à notre avis, plus féconde de la fonction des figurines, ne passe pas par une séparation franche et nette de deux concepts, qui appartiennent irrévocablement à des domaines différents de l'activité humaine. C'est un autre type de conjonction entre fonction et signification que nous proposons en concevant la figurine non pas comme une *image*, mais comme un *objet*. Ce que les objets *font* (ou bien ce que les gens font avec les objets), au-delà d'une distinction entre un « faire » positiviste et un « signifier » idéaliste, doit être, désormais, conçu comme *fusion* de deux, présentant à la fois des aspects immatériels et matériels (Lemonnier 2012 et 2013). Ce qui nous intéresse, finalement, est *d'appréhender la façon dont ces artefacts s'inscrivent dans l'espace vécu* (Procopiou 2011 : 249), tâche qui passe, souvent, par la dimension la plus matérielle des ces artefacts, voire même leur processus de fabrication.

---

<sup>215</sup> La chercheuse entrevoit, de plus, une utilisation « active » correspondant à une manipulation ou à un traitement direct de la figurine, et une utilisation « passive » qui consiste en la présence même de la figurine (Talalay 1993 : 129, note 37), idée rapprochant le concept de *agency* comme cela a été décrit par A. Gell (1998), idée déjà présente dans l'œuvre de M. Mauss (Munn 1970, cité dans Lemonnier 2012).



L'idée n'est guère nouvelle. M. Mauss notait déjà en 1936 que *l'acte technique, l'acte physique et l'acte magico-religieux sont confondus pour l'agent* (Mauss 2012 : 374), faisant ainsi émerger un des piliers fondamentaux de la *technologie culturelle*<sup>216</sup>. L'œuvre d'A. Leroi-Gourhan a élargi et spécifié cette voie (Leroi-Gourhan 1943, 1945 et 1964). Depuis, plusieurs chercheurs ont mis en exergue la part « culturelle » des activités techniques, du tissage à la céramique et jusqu'aux techniques du corps<sup>217</sup>. Notons, d'ailleurs, que M. Eliade lors de ces cogitations d'historien des religions avait, aussi, mis en évidence les connotations symboliques de la fabrication de certains types d'objets<sup>218</sup>. De surcroît, la proposition inverse fait également l'objet de recherches depuis un certain temps, soulignant que *les objets et les actions matérielles contribuent d'une manière singulière et irremplaçable au partage d'un univers de pensées et de façons d'agir* (Lemonnier 2013 : 21). Ça fait, d'ailleurs, plus qu'un demi siècle que A. E. Jensen observait *la tendance universelle à édifier du spirituel sur de la matière concrète et solide* (Jensen 1954 : 142).

Que la « sphère technique » et « la sphère socioculturelle » soient, en effet, intrinsèquement et indissociablement liées devient particulièrement clair dans le cas où des activités techniques ou bien des chaînes opératoires tout entières, occupent une place tellement centrale dans des rituels. Technique et rite se présentent, alors, si indissociablement embrayés qu'on serait enclin à parler des phénomènes *technico-rituels* (Bonte 2010 : 547). Comme le note M. Coquet, nous connaissons *des objets rituels en formation continue parce que leur efficacité et leur sacralité reposent sur la perpétuation de gestes consistant à leur ajouter périodiquement de la matière* (Coquet 2009). L'exemple du *didiro nazii*, fabriqué par les forgerons bwaba de la région de Houndé (Burkina Faso) est très éloquent. Cet objet culturel est composé d'un assemblage complexe d'éléments variés, enveloppés dans de peaux de chiens, de poules ou de chèvres noires sacrifiées, jusqu'à ce qu'il prenne la forme d'un paquet oblong. L'ajout progressif de peaux nouvelles fait du *didiro* un *objet non-fini, pris dans un devenir*. Sa structure demeurant toujours changeante, le *didiro* remplit, ainsi, son rôle à travers *une transformation continue* (Coquet 1987)<sup>219</sup>. De manière semblable, les adeptes *paleros* du culte initiatique cubain *palo monte* cherchent à établir une alliance avec les

<sup>216</sup> Pour plus d'information sur le courant de la technologie culturelle cf. Cresswell 2017.

<sup>217</sup> Cf. par exemple les travaux de Geirnaert- Martin 1992, Gosselain 1995, 1998 et 2000, Haudricourt 1962 et 1964, Desrosiers 1988, Sigaut 1985, 2002a et 2002b, Lemonnier 1989, 1993a, 1993b, 2005, Martinelli 1996 et 2005, Coupaye 2009, 2013, Koechlin 1982, Balfet 1975 et 1991, Cresswell 1972, Mahias 1993 et 2002.

<sup>218</sup> Cf. à titre indicatif l'exemple de l'érection de l'autel au dieu hindou Agni où chaque partie de la construction a un poids cosmique ou bien le défrichement de la terre d'Islande par les colons scandinaves (Eliade 1965 : 33-34).

<sup>219</sup> Comme le notait, d'ailleurs, D. Graber « les fétiches sont des dieux en construction » (Graeber 2005).

esprits des morts en fabricant une *nganga*. La fabrication de la *nganga*, qui est vue par les initiés comme *esprit matérialisé*, consiste à rassembler dans un chaudron une multitude d'ingrédients (os de défunt, cire, terre, branches d'arbre, métaux, sang, etc.). L'objet-*nganga*, souvent installé dans un coin de la maison d'initié, sera, ensuite, quotidiennement nourri (avec du sang animal, du miel, d'eau-de-vie ou du rhum), touché et traité avec soin par l'adepte, en maniant, ainsi, sa matérialité (Kerestetzi 2011 et 2012). Là encore, fonction et utilisation passe, en effet, par la même voie.

Ainsi, selon une considération plus globale de la fonction des objets, celle-ci dérive de leur *mise en forme* et leur *mise en action*. Dans ce cadre, le processus de fabrication des objets fait partie intégrante -au même titre que leur utilisation- de leur fonction. Cette dernière se réfère à l'ensemble des activités dans lesquelles l'objet intervient. Les comportements techniques mobilisent -en les conglomérant- toute une série des représentations imaginaires, des systèmes de croyances cosmologiques, des logiques d'organisation du travail, des compréhensions des rôles sociaux, des savoir-faire traditionnels et des perceptions multilatérales de la réalité et du soi des participants. L'objet est le résultat d'une synthèse des relations complexes (Damon 2008 : 126). La chaîne opératoire de sa fabrication consiste, donc, à concrétiser, à actualiser, à transmettre et à absorber, de manière implicite ou explicite, tout un savoir-vivre et un savoir-penser. En effet, négliger la fabrication d'un objet c'est négliger une partie fondamentale de sa fonction, sans laquelle sa consistance imaginaire même serait inconcevable.

## II. Étude ethnologique : La fabrication des jouets en argile dans la région d'Anti-Atlas

L'attrait que les figurines néolithiques exercent sur le public et les scientifiques, est dû à l'aspect familier des leurs formes, mais dont la fonction reste tenacement inconnue. En l'absence de données textuelles, les chercheurs ont, depuis très tôt, eu recours –de manière consciente ou inconsciente- à l'ethnologie et à l'expérience anthropologique plus généralement<sup>220</sup>. Tantôt utilisés comme des analogies directes, tantôt comme des références précieuses pour émettre des hypothèses plausibles, les exemples ethnohistoriques constituent, constamment, un outil méthodologique essentiel, afin de discuter la question de la fonction. Mais bien que les informations ethno-historiques viennent étoffer une liste des fonctions probables de plus en plus riche<sup>221</sup>, les références sur le rôle et les modalités de la fabrication des représentations miniaturisées restent rarissimes.

Dans le but d'investiguer cet aspect ignoré, nous avons entrepris deux enquêtes ethnographiques en octobre-novembre 2013 et en février 2016, dans la région de Tiznit dans l'Anti-Atlas du sud-ouest (Maroc), et plus particulièrement dans les villages d'Ikenwèn, d'Imjad et de Douar Ouaraben. Nos enquêtes se sont limitées à l'étude de la production des représentations miniaturisées, principalement des objets ludiques, à savoir des jouets. Les données recueillies sont issues des discussions avec des femmes de la région et des observations directes des enfants de différents âges en train de jouer. Les recherches menées depuis les années 70 par J.-P. Rossie, nous ont permis de compléter ces enquêtes et d'élargir nos perspectives<sup>222</sup>.

Les jouets en terre argileuse ne représentent qu'une fraction infime de la production ludique totale des enfants. Ces derniers utilisent tous les matériaux disponibles à leur portée, surtout des matériaux de récupération, des déchets domestiques, de la terre, des pierres, des plantes, des fleurs, du bois, des poils d'animaux, des plumes et plein d'autres choses. En effet, les jeunes fabricants ne distinguent pas leurs jouets en argile des jouets confectionnés en d'autres

---

<sup>220</sup> Cf. par exemple Meighan 1949 : 118, Ucko 1968 : 420-426, Talalay 1983 : 201-223 et 1993 : 40-44, Orphanidis 1998 : 234, mais aussi aussi Tsountas 1908 : 289-290 où l'exemple historique est utilisé afin d'expliquer la dite-stéatopygie des figurines néolithiques. R. G. Lesure souligne que l'exemple ethnographique est utilisé depuis les années d'avant la seconde guerre mondiale, dans le cadre des discussions autour l'interprétation des figurines (Lesure 2011 : 11-12).

<sup>221</sup> Pour un aperçu des différentes fonctions proposées cf. Orphanidis 1998 : 234, Tableau 16, Marangou 2013 : 18-28.

<sup>222</sup> Cf. Rossie 1992, 2002, 2005a, 2005b, 2005c, 2008, 2013 et aussi Rossie & Jariaa 2012 et Rossie *et al.* à paraître.

matériaux. Nous observons, ainsi, fréquemment que le même type de jouet est fabriqué dans des matériaux différents. Cette flexibilité dans la mise en œuvre constitue, d'ailleurs –on le verra– un des éléments essentiels du jeu enfantin. Néanmoins, les jouets en terre argileuse forment, du point de vue technologique, un ensemble bien cohérent, les processus de leur fabrication étant, à plusieurs niveaux, similaires.

## 1. Les objets fabriqués

Les filles et les garçons de la région de l'Anti-Atlas fabriquent une multitude de jouets en argile en puisant leur inspiration dans le monde des adultes et de leur vie quotidienne. Des tâches domestiques, des activités de subsistance, des cérémonies ou des rituels sont reproduits de manière créative par des enfants. Sur la base du thème représenté, on pourrait distinguer cinq grandes catégories de jouets : les poupées, les animaux, les ustensiles, les meubles et les différents dispositifs et, finalement, les jouets inspirés par la technologie moderne (Tableau 45).

### 1.1 Les poupées

J.-P. Rossie a dédié une grande partie de ces ouvrages à la présentation et la description des poupées des enfants de l'Afrique du Nord (Rossie 1992, 2002, 2005a). Suivant ces recherches, les poupées enfantines sont d'une grande variabilité évoquant surtout des rôles sociaux valorisés et des situations enviables (Rossie 2002 :152). Fabriquées principalement par les filles et plus rarement par des garçons, ces poupées constituent des agents inéluctables pour la mise en œuvre de différents jeux collectifs (Tableau 45).

La grande majorité des poupées en argile représente des femmes et trouve sa place dans des jeux célébrant le mariage ou la maternité. *Tislit*, la jeune mariée<sup>223</sup>, est le thème le plus souvent représenté, alors que des femmes enceintes ou bien des mères accompagnées de leurs enfants sont moins répandues. Il en va de même pour les femmes de différentes professions ou les personnages inspirés par les séries télévisées. (Rossie 1992 : 40, 2002 : 152, Rossie et *al.* à paraître : 34).

---

<sup>223</sup> *Tislit* est le nom tachelhit pour « jeune mariée », l'équivalent en arabe étant *arûsa* mot qui est aussi employé en fonction de la région. Par extension le mot s'emploie pour toute poupée féminine, puisque ni en tachelhit ni en arabe n'existe l'équivalent du mot français « poupée ». Parfois nous rencontrons le mot « poupiya » ou bien « munica » empruntés tous les deux des langues coloniales (respectivement, français et espagnol).

Les poupées masculines, fabriquées par des filles comme par des garçons, bien que nettement plus rares, ne sont pourtant pas absentes. Des poupées-jeunes mariées sont exclusivement confectionnées par les filles, mais pas de manière courante, tandis que les garçons s'inspirant surtout par des activités masculines, optent pour des représentations des différents métiers ou bien des guerriers et des chevaliers.

Or, à part cette division plutôt banale entre poupées féminines et poupées masculines, il ne semble pas qu'on puisse pousser d'avantage notre typologie. Très variables, les poupées présentent un degré de standardisation morphologique tellement faible que même le classement morpho-stylistique le plus élémentaire serait futile. Ainsi, les différences morphologiques découlent notamment des préférences, des compétences, de l'agilité et de l'inspiration personnelle ou bien d'une façon-de-faire locale elle aussi assez versatile. Il n'y a pas de différence à cet égard entre les poupées féminines et les poupées masculines.

Cependant, les poupées en argile présentent une variation typologique beaucoup plus importante que celle observée sur les poupées en d'autres matériaux. En effet, l'argile n'est pas le matériau de prédilection pour la fabrication des poupées. Elles sont confectionnées dans leur majorité à base d'une armature en roseaux ou en bois en forme de croix, sur laquelle sont fixés des chiffons et d'autres éléments qui jouent le rôle d'habillement. Il s'agit donc, pour l'essentiel, des représentations en position debout et aux bras rigides (Rossie 1992 : 40-41, 2002 :154-155). En suivant la même logique, les poupées fabriquées en argile présentent souvent une forme assez schématique. Cependant, les propriétés plastiques de l'argile permettent aux jeunes fabricants à déployer un éventail plus riche des formes allant de la plus simple à la plus élaborée.

Or, certaines remarques peuvent être formulées. Les poupées, sauf rares exceptions, sont censées d'être habillées, surtout les poupées représentant des femmes. On dirait même que les enfants portent beaucoup plus d'attention aux habits et à la décoration vestimentaire qu'à la forme du corps proprement dit. Toutefois, selon le degré d'élaboration, certains détails corporels peuvent être réalisés : les seins pour les femmes, le ventre pour les deux sexes (plus proéminent pour les femmes enceintes) et plus rarement les fesses. Les traits de visage incisés ou peints (ou bien les deux), ainsi que les cheveux faits en une multitude de matériaux, complètent couramment la fabrication des poupées (Rossie 2002 : 154- 155, 2005a : 117-119).

Un lien intrinsèque existe entre la forme et la façon de jouer avec la poupée, une façon de la manipuler, se dégage. La poupée est conçue pour être tenue à la main. Et c'est pour cela que sa fabrication doit faciliter sa tenue, sa prise, plutôt qu'autre chose. Ainsi, les jambes sont

superflues, car même dans les cas où elles sont modelées, elles n'offrent à la poupée aucune stabilité structurelle. Avec ou sans jambes, une fois qu'elle n'est plus tenue à la main, la poupée se trouve couchée ou bien adossée au mur ou à un autre objet.

On a laissé de côté les poupées représentant des enfants ou des bébés. Cette « réticence » est, principalement, due à la présence très limitée de ces représentations dans la région considérée. Sinon, les poupées-enfants sont régies par les mêmes principes morphologiques décrits ci-dessus, sans présenter des particularités notables.

## 1.2 *Les animaux*

Les animaux sont parmi les thèmes les plus couramment choisis par les enfants de l'Anti-Atlas (Tableau 45). Majoritairement fabriqués par les garçons, ils sont utilisés par les deux sexes. Les animaux en argile interviennent de manière constante dans des jeux de faire-semblant, relatifs surtout à des activités de subsistance. Bien évidemment chaque enfant en fonction de son sexe reproduit par le moyen du jeu des activités respectives, masculines ou féminines (Rossie 2005b: 10, Rossie *et al.* à paraître : 194). Sinon, jouer avec un animal en argile peut tout simplement signifier l'imitation de ses mouvements ou de son comportement observés dans la nature. Par « animaux », alors, nous n'entendons pas seulement les mammifères, qui occupent pourtant une place cardinale au sein de la production en question, mais aussi les oiseaux, les serpents, les insectes et les poissons. Néanmoins, deux catégories principales se distinguent d'emblée : les animaux domestiques et les animaux sauvages.

Les animaux domestiques représentent l'essentiel des jouets zoomorphes. Dans un contexte où les animaux étaient, et sont parfois encore, à la base de l'économie de subsistance, leur forte présence dans le jeu enfantin, n'a rien de surprenant (Rossie 2005b : 19). Les principaux animaux représentés sont les animaux d'élevage, à savoir des chèvres, des moutons et des vaches, et les animaux de monture ou de trait, comme l'âne, le mulet, le cheval ou le dromadaire. Des chiens, des chats, des poules sont également présents, bien que moins fréquemment.

Pour les animaux sauvages, les enfants s'inspirent principalement de leur vécu, ainsi que de l'iconographie quotidienne (livres scolaires etc.) et de la télévision. Des serpents, des lézards, des tortues ou des hérissons ; et même des scorpions, des renards, des sangliers, différents types d'oiseaux ou des poissons, constituent une animalerie impressionnante. Des animaux plus exotiques n'y manquent point : des éléphants, des rhinocéros, des singes ou des autruches. Comme pour les poupées, la standardisation morphologique des animaux-jouets s'avère assez



faible. Les variations concernant différentes parties du corps des animaux (les cornes, le cou, la queue) ou bien les proportions entre les parties du corps, sont plutôt d'ordre idiosyncratique. Le même enfant peut aussi fabriquer le même animal, mais chaque fois, sous une forme différente<sup>224</sup>. Malgré cette variété troublante, les animaux en argile témoignent de la volonté de l'enfant, de reproduire de manière relativement fidèle les animaux réels<sup>225</sup>. Schématiques ou plus élaborés, les jouets zoomorphes constituent l'expression plastique diversifiée de la morphologie animale.

Toutefois, un phénomène notable est à mentionner. Quelle que soit la représentation, poupée, animal, ustensile ou meuble, la petite plastique enfantine de l'Anti-Atlas, et même plus généralement celle de l'Afrique du Nord, concerne exclusivement des objets tridimensionnels. Les enfants modeleurs créent leurs jouets afin que ces derniers soient suffisamment volumineux pour être manipulables, palpables. La recherche des qualités haptiques des jouets semble évidente. Or, un ensemble de jouets zoomorphes bidimensionnels fait exception. Il s'agit, en effet, d'un groupe incohérent qui ne comprend que quelques objets plutôt malhabiles (Rossie *et al.* à paraître: 206). En outre, leurs silhouettes correspondent plus ou moins à celles de leurs alliés tridimensionnels. Si cette exception peut confirmer encore une fois la règle, elle témoigne, en même temps, d'une conception totalement différente du jouet, tant au niveau de son utilisation, qu'à celui de sa fabrication. Fabriqués surtout pour être montrés (et regardés), ces jouets bidimensionnels sont peu résistants à la manipulation. Leur fonction ludique réside, donc, principalement dans leur création, l'enfant tirant son plaisir de la fabrication même d'une représentation esthétiquement satisfaisante.

### 1.3 Les ustensiles

La catégorie la mieux représentée dans la production ludique en terre, est la batterie de cuisine (Tableau 45). Ces ustensiles sont à la base de tout jouet concernant les différentes tâches ménagères, surtout le jeu de dinette<sup>226</sup>. Les filles sont les principales modeleuses et utilisatrices de ces jouets, bien que les garçons –surtout les moins âgés- ne soient pas complètement écartés. Les ustensiles-jouets représentent une grande variété de récipients utilisés dans le quotidien pour

---

<sup>224</sup> L'exemple de Saïd élève de sept ans du village de Lahfart est assez éloquent : cet enfant a façonné trois chèvres chacune de taille et de forme différente (Rossie *et al.* à paraître : 205).

<sup>225</sup> Cette « logique » dans la représentation des formes animales par les enfants est déjà soulignée par M. Coquet (*cf.* Coquet 2012 : 437)

<sup>226</sup> Pour une description détaillée du jeu, *cf.* Rossie 2008 : 161-205

la préparation de la nourriture et pour toutes les activités culinaires<sup>227</sup>. Si un classement pouvait se faire, il correspondrait à la présentation de types des récipients fabriqués.

En commençant par les récipients de cuisson, le *tajine* est probablement l'ustensile le plus souvent modelé par les enfants amazighs. Il s'agit d'un ustensile traditionnel en terre cuite composé d'un plat peu profond et évasé, pourvu d'un couvercle conique. Des variations au niveau de la taille, de la forme du couvercle ou du plat, sont régulièrement observées. Des braseros dit *kanûn*, traditionnellement utilisés pour la cuisson du *tajine*<sup>228</sup>, aussi bien que pour la fumigation des maisons, figurent également parmi les créations les plus courantes, à l'instar des couscoussières, des poêles et des marmites.

Dans la catégorie des outils de broyage, on rencontre, tout d'abord, des mortiers avec leur pilon. L'épaisseur ou la longueur du pilon, ainsi que la profondeur ou la forme du mortier, offrent des variantes inépuisables. Des moulins à bras utilisés toujours pour la production artisanale d'huile d'argan et de farine, occupent une place prépondérante entre les ustensiles-jouets<sup>229</sup>. Dans ce cas, nous observons deux types de moulins à bras rotatifs différents, un pour chaque activité artisanale respective. Tous les deux sont composés de deux meules superposées, disposant d'un orifice d'alimentation circulaire : La meule courante située en haut est pourvue d'un manche. La différence entre les deux types concerne, premièrement, le profil et le volume de leur meule courante. Le moulin à farine (*azerg n temzine*) dispose une meule plus haute et plus volumineuse que le moulin à huile d'argan (*azerg n teznine*) qui, à son tour, présente un profil conique et moins imposant. La deuxième différence, et peut-être la plus manifeste, se rapporte à la forme de la meule dormante, compte tenu de la consistance différente du produit broyé. Le moulin à huile d'argan dispose une meule dormante plus large en diamètre que sa meule courante, pourvue d'un déversoir et dont les parois sont légèrement évasées. De l'autre côté, la meule dormante du moulin à farine a le même diamètre que la meule courante, qui est plate. Toutes ces différences semblent importantes pour les jeunes fabricantes et sont, ainsi, relativement fidèlement représentées.

Des plats, des plateaux, des coupes et des bouteilles, des écuelles, des théières et toute une vaisselle en argile complète, enfin, l'image de cette catégorie de jouets. La variabilité observée pour chaque type de ces objets peut être attribuable à plusieurs facteurs. Loin d'être le fruit de traditions régionales différentes, cette variabilité s'exprime également au sein d'un même

---

<sup>227</sup> Pour une présentation des outils culinaires utilisés au Sud du Maroc cf. El Alaoui 2002 : 147.

<sup>228</sup> Le mot « tajine » se réfère à la fois au récipient décrit ci-dessus, aussi bien qu'au mets préparé dans ce récipient.

<sup>229</sup> Pour une description des types de meules marocaines cf. El Alaoui 2003.

village<sup>230</sup>. Ce constat nous ramène de nouveau à la question décisive des conduites des enfants modeleurs et du rôle de l'expressivité personnelle dans la fabrication (*cf. infra*).

Une observation nous semble à ce stade importante : Les ustensiles-jouets ne sont pas toujours des reproductions exactes des objets « réels »<sup>231</sup>. Ce qui semble essentiel pour les enfants, est surtout la forme de chaque objet et pas sa fonctionnalité. Ainsi, les théières ou bien les bouteilles ne sont pas fabriquées de sorte qu'elles soient remplies d'un liquide, puisqu'elles disposent de corps compacts. Toutefois, d'autres ustensiles, comme par exemple le *tajine* ou bien les moulins à bras, non seulement témoignent d'un intérêt concret pour une forme fonctionnelle, mais, en plus, sont utilisés exactement de la même manière que leurs équivalents réels, à savoir la mouture des vrais grains par un moulin à bras (Rossie 2008 : 215 et 244).

#### 1.4 Meubles, maquettes et dispositifs

Les meubles, les maquettes des maisons, les dispositifs et différents types d'objets qui ne peuvent pas être classés dans la catégorie précédente, constituent un appareillage nécessaire pour certains jeux relatifs aux tâches ménagères et aux activités de subsistance (Tableau 45). Utilisés



**Figure 83** Fours domestiques (Ikénwen, région de Tiznit, 2013)

dans les mêmes contextes ludiques que les ustensiles-jouets, il s'agit d'objets miniaturisés faits principalement par les filles. Une fois de plus, des garçons peuvent participer à la fabrication de ces jouets et même jouer avec eux, mais de manière beaucoup plus opportuniste, occasionnelle ou bien périphérique (*cf. infra*). L'essentiel de cet ensemble des jouets est constitué par des représentations de structures de combustion, de meubles de maisons comme les tables, les sièges, les bancs et les tabourets, puis de maquettes de maisons et finalement de dispositifs réservés aux animaux.

Les enfants fabriquent trois types de fours : Le grand four à pain (*takat*), le petit four à pain (*taferrant*) et le *inkèn* ou fourneau à trois pieds qui va souvent avec un plateau *affelun*

<sup>230</sup> L'exemple d'un élève à Lahfart qui a modelé des ustensiles d'un style manifestement différent des autres, est assez caractéristique (*cf. Rossie 2008 : 192*)

<sup>231</sup> Par « réel » nous entendons, faute de meilleur terme, l'objet de dimensions ordinaires, utilisé comme modèle pour la fabrication de telle ou telle représentation miniaturisée.

(Rossie 2008 : 224). Une maison peut avoir plus d'un de ces fours de taille et donc de capacité différente (Figure 83). La *takat*<sup>232</sup> est le plus grand de ces trois types. Il peut être privé, fabriqué à la maison ou bien commun et fabriqué dans un endroit public du village (*douar*). La *takat* est utilisée pour la préparation du pain, surtout lors des cérémonies personnelles (p.ex. le mariage, la circoncision, la cérémonie du septième jour (baptême)), quand on reçoit un grand nombre d'invités, aussi bien que lors des fêtes collectives religieuses (p.ex. le *maârouf*, fête de *Belghenjâ* etc.). La *takat* est utilisée parfois pour chauffer l'orge, le blé, les amandes et toutes sortes de grains dont on a besoin, surtout pour la préparation de la *zamita*<sup>233</sup>. Le four peut également avoir une fonction médicinale pour les femmes. Le four est chauffé légèrement et le corps de la femme malade qui souffre de froid, surtout après son accouchement, y est introduit, à part la tête. Pour cette raison, le four est, auparavant, soigneusement préparé.

La *taferrant* est un four rond utilisé quotidiennement pour la préparation du pain et des différents gâteaux. Pour sa fabrication l'argile fine et bien pétrie est utilisée, mélangée avec des petits galets d'environ 10 cm. Tout d'abord, une sole ronde est faite en plusieurs couches. La première couche fabriquée en argile, est couverte par une couche de sel - de préférence le sel naturel dont les grains sont plus grossiers. Puis, encore une couche d'argile est ajoutée de moins de 1 cm d'épaisseur et la sole est laissée à sécher pendant 4 ou 5 jours. Une fois dure et sèche, elle est couverte avec des cartons en commençant, ensuite, à empiler des pierres de taille moyenne l'une sur l'autre. Ce « lot » de pierres superposées est ensuite revêtu avec des cartons et couvert avec de l'argile, en laissant une entrée vers l'avant et un petit trou d'aération au sommet (ce dernier se fait en mettant un petit pot enrobé en carton). L'épaisseur de la chape argileuse est d'environ de 3 à 4 cm. Une semaine plus tard, les pierres peuvent être retirées doucement à travers l'entrée du four. Les cartons collés aux parois et au sol du four vont être brûlés une fois le feu allumé. Ces dernières années le ciment est de plus en plus utilisé au détriment de l'argile pour la réalisation de ces fours. Les *taferrant* en ciment sont moins fragiles et demandent moins de maintenance.

L'*inkèn* ou *kanun* est un petit four quotidien. Il s'agit d'une sorte de jarre semi-cylindrique de plus au moins 50 cm d'hauteur, achetée chez le potier. L'*inkèn* est posé sur une place choisie auparavant et couvert de l'extérieur avec une bonne épaisseur d'argile. Après 3 ou 4 jours -le temps nécessaire pour qu'il sèche- il peut être utilisé. Ainsi, le feu est allumé à l'intérieur et une

---

<sup>232</sup>«*Takat*» chez les Amazighs signifie, aussi, la famille, la maisonnée.

<sup>233</sup> Gâteau à la base de farines préparées par un grand nombre de grains et des fruits à coques.

fois chauffé, on retire les braises vers l'entrée du four. La pâte est ensuite collée au côté gauche, droit ou bien au milieu de la paroi du four, selon le volume des galettes disponibles. Ce type de four est utilisé pour le pain et permet aussi de faire bouillir de l'eau et de préparer le couscous en mettant la bouilloire ou le couscoussier au-dessus. Il sert aussi à chauffer les grains de *zamita*, ainsi que pour la torréfaction des amandes dans le processus de fabrication d'huile d'argan.

Retournons aux miniatures où on peut observer des fours de dimensions vraiment importantes (20 cm de haut et 30 cm de diamètre, cf. Rossie 2008 : 217) ou bien d'autres, toujours du même type, mais de dimensions beaucoup plus réduites (5 cm de haut et 7 cm de diamètre). Des représentations de la pelle en bois servant à enfourner le pain, ainsi que des petits pains en argile, accompagnent, accessoirement, la fabrication du four.

Les maquettes des maisons en argile sont moins fréquentes, puisque les enfants semblent, dans la plupart de cas, concevoir la maison non pas comme un « objet » mais comme un espace aménagé. Les maisonnettes sont le lieu du déroulement des jeux. Organisée de sorte que les pièces de la maison soient visibles, la maison, d'habitude sans toiture, se construit, ainsi, par délimitation des espaces au moyen des rangées des pierres ou, parfois, de la terre. Qu'elles soient de dimensions très réduites -« à l'échelle des jouets » (photos Rossie 2008 : 106-108)- ou bien de dimensions plus importantes -« à l'échelle des enfants » (Rossie 2008), les maisonnettes ont la forme d'un plan de maison bidimensionnel. Néanmoins, la fabrication des maisons-miniatures en trois dimensions n'est pas exclue, quoique assez rare. Dans ce cas les enfants n'investissent pas l'espace délimité et s'intéressent plutôt à son aspect extérieur (Rossie 2008 : 344).

Une autre catégorie de jouets modelés est à mentionner. Des tables, des tabourets et des bancs, destinés à l'ameublement de la maison, sont souvent parmi les créations préférées des enfants. Fabriqués principalement par les filles, ces objets de formes variées et peu standardisées, constituent des éléments nécessaires au jeu de dinette, de poupées et de ménage. Les petites tables, dans la plupart des cas, sont circulaires à trois pieds, de diamètres divers. Les tabourets présentant des formes élémentaires sont assez répandus, tandis que les sièges –parfois à dossier (Rossie 2008 : 191)- apparaissent rarement.

Restent la mangeoire et l'abreuvoir, qui prennent leur place dans les jeux relatifs aux animaux domestiques et à l'élevage et, ainsi, ils sont, plutôt, fabriqués par les garçons. De moins au moins confectionnées par les enfants, il s'agit d'auges oblongues où mange et boit le bétail. Aucune différence majeure ne peut être détectée entre les représentations miniaturisées de ces deux objets qui présentent des formes analogues. Le but ici est, encore une fois, d'imiter la forme

de constructions réelles.

### 1.5 Jouets inspirés par la technologie moderne

Une dernière catégorie de jouets apparue récemment, mérite d’être présentée. Elle comprend des objets de technologie moderne, traduction ludique inspirée du mode de vie occidentale (Tableau 45). Les jouets de cet ensemble ne présentent qu’une cohérence rudimentaire étant donné que leur production a un caractère assez opportuniste et ponctuel, on dirait même anecdotique. Bien que la variabilité des types représentés soit impressionnante, la fréquence de leur fabrication est faible. Cependant, la terre argileuse n’est pas le matériau de préférence pour ce type de jouets, majoritairement faits en déchets de produits industriels, ce qui explique jusqu’à un certain point la particularité de la catégorie en question.

Utilisés principalement dans des jeux de faire-semblant, ces jouets concernent surtout l’équipement moderne de la maison et l’appareillage électrique. Des frigos, des réfrigérateurs, bien évidemment des télévisions, des radios (Rossie 2013 : 248, fig. 299), des fours électriques, des téléphones fixes et des téléphones portables (Rossie 2013 : 246-247), sont aussi bien des créations des filles que des garçons. Ces derniers d’ailleurs, par vocation et par la nature même de leurs jeux, s’avèrent comme plus susceptibles d’adopter les nouveautés technologiques (*cf. infra*). Souvent, pour la construction de ces jouets d’autres types de matériaux viennent spontanément s’ajouter au corps argileux, à savoir des petits cailloux, des fragments de bois, des morceaux de plastique, des bouchons et, en gros, tout un éventail de matériaux de récupération. Ces matériaux sont choisis afin de matérialiser une partie ou un détail des objets représentés.

Enfin, des jouets inspirés par les transports quoique rares trouvent une place dans cette catégorie. Des voitures (Rossie 2013 : 164), des camions (Rossie 2013 : 179), des taxis (Rossie 2013 : 123) faits en argile évoquent les formes des objets prototypes sans forcément chercher à reproduire leurs attributs fonctionnels même les plus élémentaires (p.ex. les roues de ces véhicules ne sont pas conçues pour pouvoir rouler).

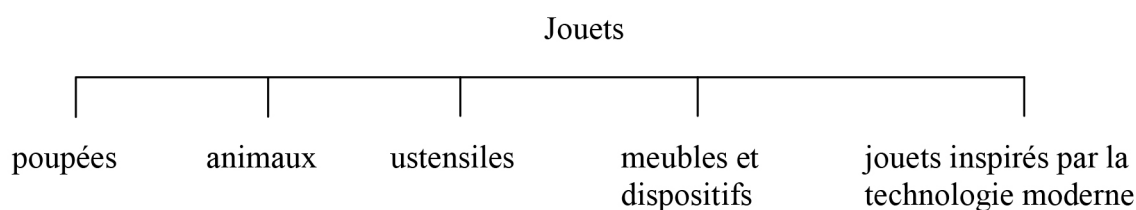


Tableau 45 Types de jouets fabriqués



## 2. La fabrication des jouets

Pour la fabrication des jouets en argile, nous distinguons cinq opérations principales : le choix et la préparation de la pâte qui va être utilisée, le façonnage des objets, la décoration et en général le traitement et la finition de leur surface et, finalement, le séchage et la cuisson. Plusieurs de ces opérations peuvent se répéter pendant la fabrication d'un jouet, d'autres peuvent être omises. Plus spécifiquement, l'opération de séchage, de finition (lissage et décor) et de cuisson sont souvent interchangeables. Par conséquent notre présentation ne transcrit pas les séquences exactes des opérations.

### 2.1 *Choix de la terre et préparation de la pâte*

L'argile est un matériau abondant au sud du Maroc, comme elle est pour la plus grande partie du pays. Un matériau, d'ailleurs, à portée de tout le monde, utilisé dans une large gamme d'activités, allant de la construction des maisons, jusqu'aux pratiques médicales<sup>234</sup>. Les enfants utilisent la terre argileuse qui se trouve à proximité de leurs habitats. Ce choix n'est pas seulement lié à l'interdiction de s'éloigner du village, mais aussi à la disponibilité de terre argileuse de qualité satisfaisante à proximité, voire même dans le village. Ainsi, les stratégies d'approvisionnement sont guidées par le besoin d'une « bonne terre », adaptée au modelage de jouets.

Les enfants ne se contentent pas d'utiliser n'importe quelle terre disponible dans leur environnement immédiat, mais optent pour des matériaux aux propriétés spécifiques. Ils se montrent même très conscients des bénéfices qu'une terre argileuse appropriée peut avoir pour la confection de leurs jouets et cela à toute étape de leur production. Ils ont une vision globale de la chaîne opératoire, en anticipant les comportements possibles des argiles dans telle ou telle condition particulière, à tel ou tel stade de la fabrication. Ainsi, cette « vision d'ensemble » devient, par l'expérience, le critère principal qui guide le choix de la matière première.

Les enfants ont une connaissance empirique des matériaux. De leurs propriétés physico-chimiques témoignent un certain nombre d'attributs diagnostiques qui demandent, pour qu'ils soient reconnus, la mobilisation de plusieurs sens. La vue, le toucher, ainsi que le goût participent à l'appréciation des qualités de la terre. En faisant appel à leurs sens, ainsi qu'à une « vue d'ensemble » de leur production, les enfants cherchent différents types de terre en fonction

---

<sup>234</sup> Selon Khadija Jariaa, les femmes enceintes avaient l'habitude de manger un peu de l'argile blanche (*cf. infra*) pour éviter de vomir. *Cf.* les travaux de Christophe Belzgaou au Maroc sur la géophagie (thèse en cours..)

chaque fois de l'opération technique envisagée<sup>235</sup>.

Le premiers trait caractéristique, facilement reconnaissable, est la couleur de la terre. Les enfants d'Ikènwen préféraient constamment la « terre blanche » (*avza*; *Figure 84*) à la « terre rouge » (*hamri*) pour le façonnage de leurs jouets. Cette terre argileuse, abondante dans la région, était utilisée principalement dans la fabrication des maisons. Elle a été choisie car elle présente une absorptivité plus importante<sup>236</sup> que *hamri*, et utilisée ainsi surtout dans la confection des fours. La capacité de rétention de la terre argileuse est très appréciée car elle correspond à une meilleure teneur en eau, facteur très important pour sa plasticité.



**Figure 84** Terre blanche (*avza*), Ikenwèn, région de Tiznit, 2015

Le deuxième élément diagnostique est le goût. Souvent, quand la différenciation chromatique n'est pas évidente, ou juste pour des raisons de confirmation, les enfants goûtent la terre. Le goût salé constitue la différence entre les deux types de terre : *hamri* est bien salée alors que *avza* pas du tout. La présence des sels dans l'argile – probablement la cause de cette salinité – modifie considérablement son comportement et ses propriétés. Premièrement, la terre salée nécessite davantage d'eau lors de sa mise en œuvre, à cause de la formation des agrégats poreux qui piègent l'eau. Si cette caractéristique n'est pas en soi un problème quand la préparation de la terre se produit lors de la période des pluies et l'eau est abondante,

il y a, pourtant, d'autres conséquences indésirables ; après l'évaporation de l'eau la terre sera plus poreuse et donc moins résistante (Fontaine & Anger 2009, 178-179).

Les enfants semblent ignorer le rapport causal entre la présence du sel et les propriétés de la *hamri*. La terre n'est pas impropre *parce qu'*elle contient des sels, mais *quand elle est salée*. On est au cœur de la connaissance empirique dont le propre semble être que les qualités sensibles ne sont pas conçues comme expression des propriétés physico-chimiques<sup>237</sup>. La couleur et le

<sup>235</sup> A. O. Shepard souligne le manque des études portant sur les critères de choix d'argile de la part des potiers (*cf.* Shepard 1956 : 50)

<sup>236</sup> Il serait peut-être utile de rappeler que les termes employés par les enfants ne sont pas du tout les mêmes. Des phrases comme « cette terre mange l'eau mieux que l'autre » correspondent, en l'occurrence, à une description de l'absorptivité de la terre argileuse.

<sup>237</sup> C. Lévi-Strauss définit ainsi la connaissance empirique : « On voit déjà (...) qu'au niveau de la perception

goût ne constituent pas les raisons pour lesquels *avza* est meilleure pour la confection des jouets, pourtant ils constituent les éléments d'identification du matériau, des indications de son *identité*, qui évoquent, quasi-implicitement, sa physionomie comportementale.

Un troisième élément très apprécié par les enfants, est l'état hygrométrique de la terre. Sans exception, une *avza* déjà humide est toujours préférable (Figure 85). C'est pourquoi, d'ailleurs, la fabrication des jouets en argile, surtout des ustensiles dont la production à un caractère plus massif, est une activité saisonnière. Elle se déroule pendant la saison des pluies qui commence en octobre et peut se prolonger jusqu'en mai. Pendant cette période, l'*avza* bien humide est abondante. Tantôt sur les rivages des petites rivières saisonnières, les *oueds*, tantôt dans les puits d'extraction d'argile (*agh'dé*) remplis par l'eau de pluie, se procurer de la « bonne terre » pour les productions ludiques, n'a vraiment rien de compliqué. Pour y parvenir, les enfants mobilisent la vue aussi bien que le toucher. À part, donc, la localisation visuelle d'un endroit approprié, les enfants tâchent d'évaluer la qualité de la terre en la manipulant, en la frottant entre les doigts pour estimer si elle contient beaucoup d'inclusions et, en gros, si elle répond à leurs exigences. De plus, les enfants *font preuve d'une préférence* très nette en faveur de la terre trouvée dans des cavités et des bassins naturels, longtemps restée dans l'eau dormante. Plus la terre a absorbé de l'eau, mieux elle se comportera pendant les différentes étapes de la production (*cf. infra*).



**Figure 85** Fille malaxant la terre argileuse déjà humide à côté d'un oued (Douar Ouaraben, région de Tiznit, 2015). Photo de Khalija Jariaa

*esthétique, le classement a sa vertu. D'autre part, et bien qu'il n'y ait pas de connexion nécessaire entre les qualités sensibles et les propriétés, il existe au moins un rapport de fait dans un grand nombre de cas, et la généralisation de ce rapport, même infondée en raison, peut être pendant très longtemps une opération payante, théoriquement et pratiquement [...] pourtant, la nature est ainsi faite qu'il est plus rentable, pour la pensée et pour l'action, de procéder comme si un équivalence qui satisfait le sentiment esthétique correspondait ainsi à une réalité objective. Sans qu'il nous appartienne ici de rechercher pourquoi, il est probable que des espèces dotées de quelque caractère remarquable : forme, couleur ou odeur, ouvrent à l'observateur ce qu'on pourrait appeler un « droit de suite » : celui de postuler que les caractères visibles sont le signe de propriétés également singulières, mais cachées (Lévi-Strauss 1962 : 24-25).*



Or, les conditions climatiques ne sont pas toujours propices. Les enfants ont, parfois, besoin, pour différentes raisons, de jouer avec l'argile et de s'approvisionner en *avza* même quand la pluie n'est pas suffisante ou quand elle est complètement absente. Dans ce cas, l'absence d'eau devient vraiment un facteur inhibitif. Étant donnée sa rareté ordinaire, consumer de l'eau pour fabriquer des jouets en argile semble un luxe inconvenant. Ainsi, les enfants d'Ikènwen sont contraints de recourir à des astuces, afin de se procurer le liquide précieux. Juste un exemple pour mieux illustrer notre propos : Les filles du village suivent une femme quelconque qui se dirige vers le puits pour tirer de l'eau. Tirant profit de cette opportunité, une des filles se dirige vers la femme et demande à boire de l'eau. La femme lui donne et la fille en faisant semblant de boire l'eau, assoiffée, elle la laisse couler sur le sol sans que la femme s'en aperçoive, bien entendu. Il arrive –quelqu'un l'a déjà éventuellement compris– que la terre autour du puits soit de l'*avza*. Néanmoins, la quantité de la terre acquise est infime.



**Figure 86** Ramassage de la terre argileuse (Douar Ouaraben, région de Tiznit, 2013)



**Figure 87** Séparation des éléments grossiers par gravitation (Douar Ouaraben, région de Tiznit, 2013)



**Figure 88** Tri manuel des éléments indésirables (Douar Ouaraben, région de Tiznit, 2013)



**Figure 89** Broyage de la terre argileuse (Douar Ouaraben, région de Tiznit, 2013)

Au cas où ils arrivent à s’approvisionner une quantité d’eau un peu plus importante, les enfants déploient une technique de traitement de la terre argileuse, ramassée, sinon, à l’état sec. Les enfants ramassent la terre avec leurs mains dans des vieux contenants de récupération (Figure 86). Ils tâchent que la terre soit assez friable et débarrassée des amas durs et des gros grains. Pour son épuration, ils la frottent entre leurs paumes en faisant des mouvements circulaires et ils la tamisent entre leurs mains afin d’éliminer les éléments les plus grossiers. Cette opération peut également se faire à l’aide d’un bassin. Dans ce cas, les enfants secouent le récipient avec des mouvements circulaires, afin d’avoir une séparation des éléments grossiers par gravitation (Figure 87). Un tri manuel peut, éventuellement, suivre pour l’élimination des coquillages ou des petits éléments indésirables (Figure 88). De temps en temps, les enfants trouvent ici ou là de vieux tamis qu’ils récupèrent, réparent en ajoutant les parties manquantes et, ensuite, réemploient afin de tamiser leur terre. Parfois, ils n’hésitent pas à broyer la terre entre leurs mains, afin de la rendre la plus fine possible (Figure 89).



**Figure 90** Pétrissage de la terre argileuse (Douar Ouaraben, région de Tiznit, 2013)

Car, une terre fine, bien débarrassée des éléments gros et durs absorbe l’eau plus facilement et de manière plus homogène. Pour ce faire, les enfants mettent en place une technique inspirée par celle utilisée dans la peausserie, pour la conservation des peaux<sup>238</sup>. Ils creusent dans le sol une

<sup>238</sup> Une variante de la technique *miswid* fut tout probablement l’inspiration des enfants. Selon cette technique, utilisée pour l’élimination du poil, la peau fraîche est conservée dans un plastique, dans lequel s’ajoute une pâte constituée de farine, de sel, d’huile et d’eau (cf. Ibáñez *et al.* 2002 : 82). Sinon, on peut aussi envisager l’option du salage qui

fosse peu profonde et ils la revêtent d'un plastique qu'ils posent au fond. Dans cette cuvette ainsi formée, les enfants accumulent de la terre et en ajoutant de l'eau (aspersion ou imprégnation), commencent à la malaxer (Figure 90). Le malaxage se fait très méticuleusement et pour cela une certaine expérience et, surtout, une observation attentive de la préparation du pain, s'avèrent très utiles (*cf. infra*). Les enfants comprennent que la qualité de la pâte et, par conséquent, du produit fini dépend fortement de la qualité du « pétrissage »<sup>239</sup>. Une fois le pétrissage achevé, la pâte doit être enveloppée dans le plastique sur lequel elle a été posée et rester renfermée pendant 2 à 3 jours. Pour que le plastique ne s'ouvre pas, les enfants y posent une grande pierre. Cette mise-en-repos de l'argile correspond à un pourrissage (maturation) élémentaire qui permet le tassement de la terre et l'optimisation de sa plasticité. Le plastique crée un environnement clos qui ne permet pas l'évaporation de l'humidité. Ainsi, l'eau intègre progressivement toutes les particules de la masse d'argile et son homogénéité est renforcée<sup>240</sup>.

C'est pour toutes ces raisons que les enfants préfèrent fabriquer leurs jouets pendant la période des pluies. Les techniques décrites ci-dessus qui visent à une bonne hydratation de la terre argileuse—l'obtention de cette « juste argile » (Bachelard 1991 : 151)—prennent du temps et demandent de l'effort. Sinon les enfants reproduisent les qualités de la terre déjà hydratée, abondante pendant la période des pluies. Les enfants semblent concevoir le choix de la terre et la préparation de la pâte comme une seule procédure ou, du moins, comme deux activités indissociables. C'est, d'ailleurs, la raison pour laquelle nous avons choisi de les présenter, nous aussi, comme un ensemble. Au bout du compte, la terre humide, longtemps trempée dans l'eau est, aussi, une terre partiellement traitée. Par « terre appropriée » il faut, finalement, entendre non seulement un matériau ayant certaines propriétés physico-chimiques, mais aussi une terre qui est, autant que possible, déjà prête à être façonnée<sup>241</sup>.

---

consiste à passer une couche de sel de mine grossier sur la peau. Cette dernière est, ensuite, stockée en piles de sorte que la fente aille vers le centre de manière à faciliter la retenue de la saumure, et de ce fait la conservation. En tout cas, comme on le verra par la suite, c'est justement cet « enveloppement » qui semble inspirer les enfants.

<sup>239</sup> Pour cette analogie entre la préparation de la pâte à pain et celle de la pâte d'argile *cf.* aussi D'Anna et *al.* 2011 : 13.

<sup>240</sup> Pour le pourrissage *cf.* Blondel 2014 : 112-113, Rye 1981 : 39, Shepard 1956 : 52.

<sup>241</sup> On se souvient, à ce propos, les paroles de Gaston Bachelard « *il semble qu'on puisse affirmer, dans le règne de l'imagination matérielle, l'existence d'un véritable prototype de la pâte imaginaire. Dans l'imagination de chacun de nous existe l'image matérielle d'une pâte idéale, une parfaite synthèse de résistance et de souplesse, un merveilleux équilibre des forces qui acceptent et des forces qui refusent.* » (Bachelard 1982 : 77). C'est justement cette *pâte imaginaire*, cette *pâte idéale* qui est, donc, recherchée par les enfants par le biais des différentes stratégies d'approvisionnement.



Il en découle que l'état de la matière constitue un critère aussi important que la matière elle-même. Une remarque qui rend, d'emblée, compréhensible le fait qu'à part *avza* et *hamri*, les enfants distinguent encore deux types de terre, qui ne correspondent pas, pourtant, à des argiles géologiquement différentes, mais à des états différents de ces-mêmes argiles. Cette classification est associée aux différentes finalités fonctionnelles de ces argiles.



**Figure 91** *Couscous de fourmi* (Douar Ouaraben, région de Tiznit, 2013)

Les enfants ont besoin d'une argile extrêmement fine et épurée, afin de réparer les fissures dues au séchage ou bien, juste pour enduire et ré-humidifier la surface d'une pièce avant sa décoration (cf. *infra*). Il n'y a que deux terres qui présentent les propriétés nécessaires : la terre dite « *couscous de fourmi* » (Figure 91) et la terre dite « *cassée* » (Figure 92). Concernant la première, il s'agit de la terre qu'on trouve autour des fourmilières souvent en forme de très petits mottes, de granulométrie très fine et bien nettoyée par l'action des fourmis<sup>242</sup>. Les enfants collectent ces « grains » et en ajoutant de l'eau, ils préparent une dilution d'argile, un genre de barbotine plus ou moins consistante qu'ils vont appliquer sur la pièce. Au cas où le « *couscous de fourmi* » manque, c'est la « *terre cassée* » qui la remplace. Quant à elle, et comme son nom l'indique, il s'agit de morceaux d'une terre fissurée suite au séchage des dilutions argileuses, qui a déjà subi un tri granulométrique par décantation naturelle<sup>243</sup>. Sédiments trouvés sur les berges des *oueds*, dans des cuvettes naturelles, ces morceaux de terre d'une granulométrie extrêmement fine contiennent des granules de mica, qui les font briller sous le soleil et qui permettent aux enfants d'identifier ce type de terre. Cette brillance est d'ailleurs fort appréciée par les enfants. Souvent, les enfants essaient de nettoyer le mieux possible le sable ou d'autres détritiques qui se trouvent collés sur la surface inférieure de ces morceaux de terre argileuse. Les morceaux sont

<sup>242</sup> L'utilisation de la terre de fourmilière/termitière est déjà mentionnée dans le registre ethnoarchéologique (cf. Diop 2000)

<sup>243</sup> Cf. Rye 1981: 36-37

ensuite ramassés et subissent le même traitement que le « *couscous de fourmi* » afin d'obtenir ce type d'enduit extrêmement utile pour la réparation secondaire et l'engobage des jouets.



**Figure 92** Terre « cassée » (Douar Ouaraben, région de Tiznit, 2013)

## 2.2 Façonnage

### 2.2.1 Les techniques du façonnage et l'assemblage des éléments constitutifs

Les techniques de façonnage de la petite plastique de l'Anti-Atlas ne sont guère variées. La mise en forme de ces jouets quel que soit leur type, se fait par modelage à la base des séquences d'opérations temporellement rapprochées. La main agit directement sur l'argile en employant une série des gestes (pressions, étirement, pincement, amincissement, creusement) pour l'obtention de la forme désirée (Figure 93 & Figure 94). Plus rarement, on peut observer pour certains objets un façonnage par moulage. Les deux techniques sont utilisées de manière indépendante pour la construction des différentes parties d'un objet. Ainsi, elles peuvent être employées toutes les deux dans la fabrication d'un seul jouet. Dans ce cas on parle d'une technique mixte.

Concernant le modelage, on arrive à distinguer deux méthodes différentes : le modelage sur motte et le modelage sur âme. Le modelage sur motte consiste en un modelage en plein, la pâte étant façonnée selon la forme souhaitée<sup>244</sup>. Pour le modelage sur âme, il s'agit des jouets ou, plus souvent des parties des pièces, façonnées autour d'un noyau, (principalement des branchettes; Figure 95). À l'instar des techniques, les deux méthodes de modelage peuvent se combiner pour la fabrication des différentes parties du jouet.

Dans le cas où l'objet fabriqué est constitué des plusieurs parties (*cf. infra*) chaque partie est façonnée séparément. Souvent, un ébauchage de chaque élément constitutif peut précéder l'assemblage. Dans ce cas, la partie prendra sa forme finale une fois qu'elle « joindra » la structure

---

<sup>244</sup> Pour une définition du modelage et de ces méthodes d'application on s'est basé sur Caubet 2009 : 47, Caubet et al. 1998 : 37 et 101, Yon 1981, s.v. « modelage », « modeler ».





*a. Modelage du tronc central*



*b. Application des seins*



*c. Préfaçonnage de la jambe*



*d. Assemblage de la jambe à l'aide d'un tenon*



*e. Application de la ventre*



*f. Assemblage de la tête à l'aide d'un tenon*

**Figure 93** Façonnage de poupée en argile (A), Douar Ouaraben, région de Tiznit, 2016



*g. Assemblage du bras*



*h. Indication des détails à l'aide d'une branchette*



*i. Préparation de la chevelure (feuille de roseau)*



*j. Traitement la feuille de roseau*



*k. Jonction de la chevelure*



*l. Poupée féminine*

**Figure 94** Façonnage de poupée en argile (B), Douar Ouaraben, région de Tiznit, 2016



finale. Un assemblage des éléments constitutifs est, en tout cas, nécessaire. Cette opération peut se faire *progressivement*, au fur et à mesure du façonnage des différentes parties de l'objet ou bien *en une seule fois*, du moment que tous les éléments constitutifs sont déjà façonnés ou, au moins, ébauchés.



**Figure 95** Modelage sur âme d'un pilon de mortier (Douar Ouaraben, région de Tiznit, 2013)

Nous pouvons distinguer deux procédés de jonction des parties : par simple assemblage par adhésion ou bien par l'emploi de tenons. Selon le premier procédé, les éléments pré-façonnés ou ébauchés indépendamment, sont collés entre eux. L'emploi de barbotine afin d'améliorer l'adhésion des pièces est assez courante. Sinon, la jonction des parties par simple pression est la façon majoritairement choisie. Cette variante concerne plutôt les parties de taille réduite, à savoir les éléments de garnissage (cheveux, anses etc.). Selon le deuxième procédé, les éléments

sont agencés à l'aide des tenons. Cette solution offre à l'objet, vraisemblablement, une meilleure cohésion. Les tenons sont principalement des petites branchettes, bien que l'utilisation des tenons en d'autres matériaux (métal) ne soit pas exclue.

La série exacte selon laquelle les éléments constitutifs vont se réunir n'est pas standardisée. À part le cas où une partie doit se superposer à une autre ou bien quand l'existence d'une pièce est requise pour l'ajout d'une autre, l'ordre d'agencement est, en règle générale, régi par une grande liberté. Éventuellement, un renforcement des points de jonction est ensuite effectué. Dans ce cas, des petits morceaux de pâte sont ajoutés au niveau des jonctions entre les différentes parties, opération couramment suivie par un lissage ponctuel, afin de faire disparaître les traces de jonction<sup>245</sup>.



**Figure 96** *Façonnage par moulage d'un four domestique (Douar Ouaraben, région de Tiznit, 2013)*

La technique du moulage n'est utilisée que ponctuellement. Nous ne l'avons observée que pour la fabrication du corps principal du petit et du grand four à pain. Pour le premier un roseau ou une petite branche sert de moule alors que pour le deuxième un sac en plastique rempli en terre (Rossie 2008 : 219) ou bien un amas des cailloux, jouent ce même rôle (Figure 96).

L'emploi d'outils spécifiques n'est pas courant dans le façonnage des jouets, les doigts et les mains étant les principaux moyens de travail (Fassoulas *et al.* sous presse). Toutefois, certains outils très élémentaires comme des branchettes ou des cailloux peuvent, éventuellement, être utilisés de manière spontanée, surtout pour les détails anatomiques (p.ex. nombril, seins), les traits de visage, des éléments de la construction (p.ex. orifice d'alimentation pour le moulin à bras, trou d'aération pour le four) ou bien pour les motifs décoratifs incisés. Aucune différence entre les fragments de bois très simples utilisés comme outils et les branchettes utilisées comme tenons pour la jonction des différentes parties de l'objet ou bien, encore, comme « infrastructure » pour le modelage sur âme, n'existe. C'est d'ailleurs, justement, pour cette raison que ces « outils » peuvent se transformer en parties du jouet (p.ex. manche pour les moulins) et y être incorporés (Figure 97).

<sup>245</sup> Procédure ressemblant au réparation *cf.* Blondel 2014 : 156.



### 2.2.2 La forme, la partonomie et la conception du jouet

Le processus de la fabrication d'un jouet est en même temps un processus de miniaturisation d'un objet ou d'un être réel. La relation entre le réel et le miniaturisé est, comme on va voir, déterminante et nécessite de la part des enfants une interprétation du monde, à savoir une compréhension de la forme à reproduire. Cette compréhension renvoie forcément à une partonomie particulière et par cela nous entendons, justement, la conception de la forme d'un objet par son fabricant (*cf.* note 172).

Nous comprenons peut-être d'emblée combien la conception de la forme des objets est déterminante pour leur reproduction miniaturisée. Un objet peut être « déchiffré » de différentes manières par les enfants modeleurs et ainsi, être fabriqué selon des séquences opérationnelles variées. Or ce rapport entre la conception de la forme et la séquence de fabrication de l'objet n'est pas univoque. Souvent, l'enfant est « dirigé » par les contraintes de la matière ou par ses propres compétences techniques, à savoir par *l'activité de faire* proprement dit. Ainsi, la fabrication d'un jouet résulte d'un rapport dialectique entre la conception partonomique de l'objet (ou de l'être) qui sert de modèle et le processus de fabrication lui-même.



**Figure 97** Une branchette utilisée comme outil devient une manche (Douar Ouaraben, région de Tiznit, 2016)

La multitude typologique des objets représentés rend d'autant plus difficile l'accès aux modalités de la partonomie des jouets fabriqués par les enfants. Toutefois, nous avons quelques observations à faire sur ce point : Quant aux animaux quadrupèdes et aux humains, les enfants semblent distinguer de manière régulière six parties constitutives, c'est-à-dire le tronc du corps qui est, dans la majorité des cas, modelé en premier, les quatre membres et la tête. La queue peut, éventuellement, aussi représenter une septième partie de la construction. Ainsi, les fabricants fondent effectivement leur partonomie sur une anatomie simplifiée des êtres, plus précisément sur l'articulation des principales parties du corps. Quant aux oiseaux,

aux serpents, aux insectes et aux poissons, nous rencontrons, éventuellement, des partonomies plus simples, mais on peut dire que, de manière générale, ils suivent la même norme.

Les ustensiles représentent le cas le plus complexe. Le couvercle d'un tajine peut être

modelé en un seul ou bien en deux morceaux d'argile, ainsi que la meule courante d'un moulin à farine. Il y a, pourtant, certaines normes qui semblent régir la conception de ces objets : plus les dimensions de l'ustensile sont réduites plus sa partonomie est simple. Les petits pots, les coupes, les verres à boire ou les cuillères sont toujours fabriqués en une seule pièce, sur une seule motte d'argile. Or, pour ce qui concerne les plus grands ustensiles, une fabrication en plusieurs pièces distinctes est assez souvent observée, sans qu'une conception simple soit, toutefois, exclue.

Deuxièmement, un certain rapport entre les parties constitutives des objets réels et celles des objets miniaturisés semble exister. Les anses -et parfois les cols ou les déversoirs- sont façonnés séparément et appliqués ensuite sur le corps principal du jouet, comme pour l'objet réel. Quelqu'un pourrait, éventuellement, se demander si cette partonomie ne résulte pas d'une imitation aussi de la fabrication et pas juste de la forme de l'objet. En effet, que le façonnage du corps soit suivi dans les deux cas (réel et miniature) par un garnissage, n'a rien d'hasardeux ou d'étrange. Il peut même s'expliquer si on considère la fabrication des jouets et la fabrication des objets réels comme faisant partie intégrante du même *système technique*. Cela forme d'ailleurs le *milieu* dans lequel les enfants « baignent » prenant progressivement connaissance d'une multitude de techniques interdépendantes. C'est dans ce cadre, d'une reproduction consciente ou inconsciente des différentes techniques observées qu'il fallait, donc, aborder le phénomène<sup>246</sup>. Ainsi, la fabrication du four selon la technique du moulage (*cf. supra*), n'est rien d'autre qu'une imitation intentionnelle de la technique de construction des vrais fours à pain. Dans ce cas la conception de l'objet n'est pas une interprétation de la forme, mais de l'objet en tant qu'ensemble techno-morphologique cohérent. Or, considérer que la reproduction miniaturisée des objets réels suit, de manière générale, les étapes de fabrication de ces derniers, est sans doute excessif.

Mais malgré le lien fort entre la partonomie et la séquence d'opération, aucun rapport direct entre la partonomie et les méthodes du modelage employées n'a été observé. Les parties des objets sont majoritairement faites par modelage sur motte. La méthode du modelage sur âme n'est choisie que de manière sporadique, surtout lorsque le façonnage vise à la représentation des parties à la fois longues et fines (p.ex. la pelle du four; Figure 98). Ce qui semble, cependant, notable est l'unité perçue entre le type d'objet, sa partonomie et la séquence des gestes, exprimée, surtout, au niveau personnel. Autrement dit, la façon selon laquelle un enfant conçoit et met en place la représentation d'un objet en miniature semble plus ou moins fixe pour un type d'objet.

---

<sup>246</sup> *Cf.* note 211

Voir un enfant « osciller » entre les différentes conceptions pour un même type d'objet est un phénomène rare imputé, en outre, plutôt à un manque d'expérience et à l'indétermination consécutive. Bien que la séquence des opérations de façonnage des jouets soit peu standardisée et assez flexible sur le plan général, une certaine standardisation de la gestuelle s'observe sur le plan personnel. Cette standardisation –toujours relative– conçue comme unité intrinsèque entre le type, la technique et la conception, varie significativement selon l'expérience, l'aptitude de l'enfant ou encore son implication et son envie du moment.



**Figure 98** Modelage sur âme d'une pelle du four (Douar Ouaraben, région de Tiznit, 2016)

### 2.3 *Traitement de surface et décor*

Le traitement de la surface d'un jouet est un ouvrage de longue haleine. Il s'agit d'une opération à plusieurs étapes pas forcément régulières, dont certaines sont « imbriquées » ou, mieux, « diluées » au sein d'autres opérations de fabrication. Nous observons d'emblée que les gestes du façonnage sont souvent accompagnés d'un lissage ponctuel, plus ou moins poussé selon le cas. Il s'agit, alors, d'un lissage progressif, uniquement à la main, sans l'aide d'outils, qui vise à effacer les irrégularités de la surface et à l'égaliser. Lors de cette opération graduelle, l'humidification répétitive de la surface semble nécessaire. L'objet peut, éventuellement, subir un lissage plus soigné une fois achevé, que ses parties constitutives soient bien assemblées et son garnissage terminé. Ce lissage « secondaire » s'observe plutôt dans le cas où l'objet dispose une forme discontinue et donc un assemblage ou, au moins, un garnissage sont requis. Toutefois, l'opération plurielle du lissage n'a pas pris fin. Comme on le verra par la suite, une égalisation de la surface, parfois aussi prononcée que la première, s'effectue lors de l'enrobage de l'objet ou même pendant sa décoration—deux opérations qui peuvent, d'ailleurs, elles aussi, coexister. Une fois de plus, le jouet est lissé à la main.

Le traitement de la surface concerne principalement ses parties « visibles ». Par conséquent, les bases, les faces « aveugles » des objets (p.ex. l'envers d'une table) ou bien les parties difficilement accessibles (p.ex. fonds de vases trop étroits, faces intérieures des anses) sont souvent laissées sans traitement quelconque. Ensuite, chaque type de traitement intervient différemment sur la surface, tantôt sur des parties plus larges, tantôt sur des parties plus restreintes. L'ordre de succession de ces différentes opérations n'est ni fixe ni toujours prédéfini. En outre, il s'agit d'opérations souvent interchangeables confirmant, ainsi, encore une fois, le caractère flexible de la fabrication des jouets.

#### 2.3.1 *Engobage et réparations secondaires*

Juste après leur façonnage, les figurines sont mises à sécher dans un endroit ombragé. Lors de ce processus les objets rétrécissent et éventuellement leur surface se fissure (*cf. infra*). Ainsi, les enfants tâchent de réparer les jouets endommagés et de corriger la surface altérée. Pour ce faire, les jeunes modelers préparent une dilution argileuse à base des types de terre extrêmement fins et épurés<sup>247</sup>. Ils appliquent, ensuite, cet engobe en couche sur chaque pièce de

---

<sup>247</sup> Pour une description du processus d'approvisionnement de ce type de terres fines (« couscous de fourmi » et terre « cassée ») *cf. supra*.



sorte que les fissures, craquelures ou autres dégâts dus au séchage, s'effacent (Figure 99). Cependant, ce traitement ne concerne pas, exclusivement, les objets endommagés, mais aussi toutes les pièces censées être, par la suite, décorées. C'est pourquoi, d'ailleurs, que l'engobage ne se limite pas au niveau des fractures, mais est appliqué de façon plus étendue sur la surface, et revêt souvent l'intégralité de la pièce.



**Figure 99** Réparation d'un ustensile à l'aide d'une dilution argileuse faite par le «couscous de fourmi» (Douar Ouaraben, région de Tiznit, 2013)

Le rôle de cette opération est double, son but n'étant pas juste de réparer les pièces fracturées, mais aussi de réhydrater et de préparer la surface pour le décor. Sur cette surface relativement humide les couleurs vont, par la suite, adhérer et le décor va être incisé. Dans le cas où le décor a lieu après la cuisson (*cf. infra*), l'engobage sert exclusivement comme réparation et peut, effectivement, se limiter à « boucher », en quelque sorte, les fissures provoquées par le séchage.

### 2.3.2 Décor

Tous les jouets ne sont pas décorés de la même façon; la majorité, d'ailleurs, ne l'est nullement. L'appareillage des tâches ménagères et les meubles sont parmi les jouets les plus couramment décorés, tandis que les animaux le sont très rarement (*cf. aussi* Rossie 2005c : 55). Deux types de décor peuvent être distingués : le décor peint et le décor incisé. Les deux types

ne s'excluent pas, mais peuvent très bien coexister sur la même pièce. Aucun lien entre le type d'objet et le type de décor n'a été observé. Cependant, jamais un décor incisé n'a été observé sur les poupées ou les animaux-jouets. Cette absence pourrait, éventuellement, s'expliquer par la rareté du décor sur ces deux types de jouets, sans revêtir des significations particulières. À noter que les traits de visage ne sont pas considérés comme un décor. Souvent, toutefois, le décor d'une poupée, le plus souvent féminine, se résume à la réalisation d'un maquillage qui vient, forcément, se « superposer » aux traits de visage préalablement incisés (yeux, lèvres, etc.). La préférence du décor peint est manifeste. Les enfants optent clairement pour ce type de décor à la fois pour des raisons esthétiques et imitatives, car les objets réels qui leurs servent de modèles, quand ils sont décorés, sont dans leur écrasante majorité peints.

*a. Le décor peint : Préparation et application des couleurs*

Quel que soit le type des jouets, toutes les couleurs sont préparées selon les mêmes procédures. Si tous les types de jouets ne sont pas forcément décorés au même moment<sup>248</sup>, les chaînes opératoires de production des couleurs sont les mêmes. Ces opérations témoignent d'un investissement technique important, un investissement en temps aussi significatif et bien évidemment d'une connaissance profonde des matériaux utilisés. Les enfants se montrent, encore une fois, capable d'exploiter de manière créative un large territoire autour de leurs villages et de mettre en place des stratégies techniques assez sophistiquées. Ce sont surtout les filles qui s'occupent, le plus souvent, de la fabrication. Phénomène notable mais, néanmoins, tout à fait compréhensible étant donné que la production des ustensiles-jouets, le type de jouet le plus couramment décoré, est une affaire des filles.

Pour la fabrication des couleurs, les fabricants utilisent un grand éventail de matériaux naturels, à savoir des plantes, des fleurs ou des sous-produits domestiques. En ce qui concerne les ustensiles-jouets, le choix de la couleur n'est pas uniquement dicté par l'esthétique, mais aussi par les connotations sociales de chaque couleur (Fassoulas et *al.* sous presse). Ainsi, nous pouvons distinguer deux grandes catégories des couleurs : celles correspondant à des ustensiles de femmes riches et à ceux des femmes pauvres. Il y a, éventuellement, une troisième catégorie, intermédiaire, à laquelle appartiennent les couleurs utilisées aussi bien pour les femmes pauvres que riches. Quant aux poupées, aux animaux-jouets, aux meubles et aux autres reproductions

---

<sup>248</sup> Cf. *infra* pour les différences dans la production des types de jouets.



miniaturisées, les couleurs s'appliquent de manière plus libre et spontanée, quoique limitée. Les couleurs les plus souvent fabriquées sont : le noir, le blanc, le gris, le vert, le rouge, le jaune<sup>249</sup>. Cependant, des couleurs comme le bleu, le violet ou l'orange font, occasionnellement, partie de la palette enfantine.

- *Le noir*

La couleur noire est utilisée pour peindre les ustensiles qui se mettent sur le feu, comme le tajine, la bouilloire et la poêle. Avant tout, il faut le souligner, le noir est une couleur, souvent, à éviter. Et cela surtout à cause de son caractère salissant, car pour la décoration en noir les enfants utilisent, toujours, du charbon. Se procurer du charbon n'a rien de compliqué. Trouvés, notamment, à côté des fours ou bien dans les braseros, les charbons sont à portée de tout le monde. Il y a trois modes principaux de décoration du jouet en noir. Le premier ressemble beaucoup à la technique du fusain, utilisé actuellement dans le dessin artistique pour la réalisation d'une esquisse (Figure 100). Il consiste, pour l'essentiel, à utiliser un simple morceau de charbon pour tracer des motifs linéaires sur une surface déjà sèche avant ou bien après la cuisson de la pièce. Souvent, les doigts peuvent intervenir pour remplir des formes dessinées.



**Figure 100** *Décoration en noir (Douar Ouaraben, région de Tiznit, 2016)*

Or, c'est la deuxième voie, relativement plus complexe, qui est plus fréquemment choisie. Le charbon doit être très finement broyé et pour cela un galet est indispensable. Les enfants cherchent des galets appropriés à côté des petites rivières, n'hésitant pas à consacrer même des heures afin de trouver les galets adaptés. Le galet doit être légèrement concave, de granulométrie fine et d'une surface pas trop rugueuse, du même type que celui utilisé par les femmes pour broyer le minéral afin de fabriquer du *khôl*, pour le maquillage des yeux. La recherche d'un

---

<sup>249</sup> Pour la fabrication des couleurs cf. aussi Fassoulas *et al.* sous presse.

support lisse est intimement liée à la matière broyée, le charbon, qui est très tendre. La surface homogène et lisse de la pierre a l'avantage de produire à son tour une poudre très fine et homogène (Figure 101). Ensuite, les enfants tamisent la poudre pour obtenir la fraction la plus fine du charbon. S'ils ne trouvent pas dans les ordures ou à la maison un vieux tamis qu'ils peuvent récupérer, le foulard d'une des filles est employé, de préférence un foulard en fils synthétiques car autrement la poudre reste attachée au tissu.



**Figure 101** Poudre noire du charbon (Douar Ouaraben, région de Tiznit, 2013)



**Figure 102** Four décoré en noir (Douar Ouaraben, région de Tiznit, 2016)

Cette poudre de charbon doit être appliquée sur l'objet avant le séchage et, vraisemblablement, avant la cuisson, quand les jouets sont encore humides. C'est la raison pour laquelle cette opération si elle ne coïncide pas avec l'engobage et l'humidification consécutive de la surface, au moins elle les suit de très près. Ainsi, la poudre obtenue peut être appliquée sur le jouet selon deux méthodes assez proches et souvent complémentaires. Selon la première, les pièces sont plongées, une par une, dans un récipient en plastique contenant la poudre de charbon. Les enfants tournent la pièce immergée dans la poudre jusqu'à ce que l'humidité de l'argile disparaisse. En revanche, selon la deuxième méthode, les ustensiles sont saupoudrés avec cette même poudre. Dans les deux cas, pour que la poudre noire s'infilte bien, ils la tamponnent avec un tissu. Ces ustensiles noirs sont ensuite posés sur une pierre plate et le moment venu, ils sont introduits dans le four (Figure 102).

Toutefois, un troisième mode de décoration peut être appliqué. En ajoutant un peu d'eau sur la poudre, les enfants obtiennent un liquide gras -parfois comparé explicitement à la pâte de henné- qu'ils l'appliquent à l'aide d'un pinceau (*cf. infra*) sur une surface sèche. Ce type de décor, utilisé surtout pour la réalisation des motifs peut être effectué à la fois avant ou après la cuisson.

- *Le blanc*



Figure 103 *Tzzeladar*

Ce sont principalement les ustensiles les plus humbles qui sont peints en blanc, car le blanc dénote des femmes pauvres. Nous pouvons distinguer plusieurs modes de production de cette couleur, correspondant à des séquences opérationnelles très différentes : Quant à la première, elle correspond à la même procédure que celle employée pour l'obtention de la poudre

noire. Nous avons, alors, besoin d'un galet concave tel qu'il est décrit ci-dessus. Certes, le même galet peut, éventuellement, être utilisé pour les deux couleurs, du moment qu'il est nettoyé. À la place du charbon les enfants utilisent de la chaux, matériau facilement accessible puisque dans le passé, il était employé pour enduire les maisons. La chaux est broyée et tamisée dans un premier temps, ensuite la poudre blanche produite est appliquée sur la surface humide du jouet.

Les autres processus sont fondés sur l'extraction de la couleur blanche à partir des fleurs homochromes. Ainsi, les enfants cueillent des petites fleurs blanches comme la *tzzeladar* (Figure 103)<sup>250</sup>, aux alentours du village et ensuite se mettent à préparer une poudre avec. Pour faire cela, il y a deux conditions de base : premièrement, les pétales des fleurs doivent se séparer du pédicelle une fois les fleurs préalablement séchées sous l'ombre. Quant à la deuxième, elle consiste à confectionner une râpe improvisée à deux pièces. Nous avons observé deux façons de la construire, chaque façon correspondant à un type de râpe différent et, par conséquent, à un type de manipulation. Selon la première, les enfants récupèrent une grande boîte de sardines et une boîte de thon ronde. Avec un clou, ils créent des trous d'un diamètre de quelques millimètres dans le fond de la grande boîte. Les bords abrasifs des trous se situent à la surface externe de cette boîte. Des trous sont aussi perforés dans le fond de la boîte ronde mais cette fois de l'extérieur vers l'intérieur afin que la main ne se blesse pas lors de la manipulation. Ensuite ils prennent la grande boîte dans la paume de la main avec le fond troué qui sert de râpe. Une fois la boîte ronde bien remplie de morceaux des pétales secs, l'enfant prend cette boîte ronde dans sa main avec le fond troué vers la paume, et frotte les pétales de manière énergique le long de la râpe qu'il tient dans l'autre main.

Selon la deuxième façon, les enfants utilisent deux boîtes de sardines vides (Figure 104).

---

<sup>250</sup> Plante à fleurs blanches qui fleurit de février à avril.



**Figure 104** Fabrication d'une râpe improvisée à deux pièces (Douar Ouaraben, région de Tiznit, 2016)

Comme dans le cas précédent, ils font des trous dans le fond de chaque boîte. Ces trous sont de différentes tailles dans un effort d'imiter les vraies râpes de cuisine. Puis, les deux boîtes trouées se posent l'une contre l'autre de sorte que leurs faces abrasives se touchent. Les enfants posent des petits morceaux des pétales secs entre les deux boîtes et, encore une fois, un frottement agité de deux pièces de la râpe démarre. Souvent, deux enfants peuvent collaborer pour cette tâche, l'un frottant sans cesse la râpe, l'autre jetant des morceaux de pétales entre les deux boîtes. Ainsi, dans tous les cas, ils créent une poudre blanche assez fine qu'ils récupèrent sur un plastique posé préalablement en-dessous des boîtes. Cette poudre peut être directement ajoutée sur une surface humide juste après l'engobage ou servir de base pour la préparation d'un liquide grassex blanc, comme décrit pour le noir (*cf. supra*).

- *Le gris*

Le gris est la couleur utilisée par les enfants essentiellement les filles, pour indiquer des ustensiles modestes, quel que soit le statut de leur propriétaire, femme riche ou pauvre. Pour





**Figure 105** *Ifzi*



**Figure 106** Râpage des feuilles d'*ifzi* (Douar Ouaraben, région de Tiznit, 2016)



**Figure 107** Râpage des feuilles d'*ifzi* (Douar Ouaraben, région de Tiznit, 2016)

la fabrication de la couleur grise, nous pouvons distinguer deux modes différents, librement utilisés, en fonction des disponibilités en matériaux. Le premier mode largement préféré, emploie la plante *ifzi* (Figure 105)<sup>251</sup> qui subit un traitement du même type que la plante *tzzeladar* pour la fabrication de la couleur blanche, comme décrit ci-dessus. Cette plante est, donc, ramassée et laissée à sécher à l'ombre. Les enfants épluchent la tige et les feuilles en cueillant méticuleusement les éléments duveteux qui vont ensuite être râpés avec la râpe improvisée en boîtes de sardines (cf. *supra*; Figure 106 & Figure 107). Ainsi, ils collectent la poudre grise produite par le râpage dans un récipient quelconque et l'appliquent sur le jouet tout comme les poudres noire et blanche, selon les deux modes décrits précédemment (cf. *supra*).

Faute d'*ifzi*, une autre option pour la préparation de la couleur grise est adoptée. Les cendres du four à pain semblent être un matériau idéal au vu de leurs propriétés physiques (nature poudreuse, couleur grise etc.). L'opération de préparation a lieu après la cuisson des jouets et lorsqu'ils sont encore bien chauds. Pour pouvoir sortir du four les pièces cuites, les enfants se protègent les mains avec des morceaux de carton ou des tissus humides. Dans un grand tas de cendres froides, plusieurs jouets juste sortis du four sont immergés l'un après l'autre. L'enfant, donc, entend la

<sup>251</sup> Plante à fleur blanche qui fleurit seulement en avril, utilisée largement pour ses propriétés thérapeutiques. Il s'agit, probablement, de la plante herbacée marrube blanc (*marrubium vulgare*) de la famille des *lamiaceae*.

réaction de la surface très chaude du jouet en argile avec les cendres froides, ce qui s'explique par l'absorption de la poudre de cendres. Une fois les cendres, chauffées par les jouets, refroidies, les pièces devenues toutes grises sortent du four. Toutefois, cette couleur grise ne tient pas très longtemps.



**Figure 108** Préparation de la poudre verte par des herbes sèches et décoration d'un ustensile-jouet (Douar Ouaraben, région de Tiznit, 2016)



- *Le vert*

Les enfants et plus couramment les filles, cueillent dans les champs et les montagnes des plantes fraîches, comme l'ortie, utilisées comme fourrage. Ensuite, ils cachent ces feuilles à l'ombre pour qu'elles gardent leur couleur verte après le séchage. Les herbes séchées à l'extérieur ou le foin stocké ne sont pas appropriés pour la fabrication de la couleur verte (Figure 108). Tout comme les pétales blancs de *tzzeladar* ou les parties duveteuses *d'ifzi*, ces plantes séchées sont frottées d'abord à la main puis à la râpe afin de créer une poudre très fine récupérée sur un plastique posé en-dessous de la râpe. Puis, cette poudre est ramassée et tamisée en utilisant le foulard d'une des filles, de préférence un foulard noir ; les foulards plus clairs auraient été tâchés. La poudre verte peut être appliquée sur l'objet soit directement (sur une surface humide juste après l'engobage), soit en ajoutant un peu d'eau pour obtenir ce liquide grasseyé ressemblant au henné (*cf. supra*). Les ustensiles-jouets décorés en vert sont assimilés à des ustensiles de familles riches.

- *Le rouge*

Pour obtenir la couleur rouge on peut discerner deux modes d'opération distincts :

Dans le premier cas, les enfants suivent la même procédure que pour le vert, mais utilisent des pavots frais à la place des herbes. Dans ce cas, ils n'obtiennent pas de la poudre, mais un liquide rougeâtre. Dès que les jouets –dans la grande majorité des cas, des ustensiles de cuisine– sortent du four, ils les immergent directement dans la chaux, afin qu'ils deviennent tout blancs. Ensuite, les enfants les trempent dans le liquide rouge et obtiennent ainsi une couleur rouge foncée, plutôt carmin.

Selon la deuxième procédure, les jeunes fabricants font sécher des fleurs rouges, puis les broient à l'aide d'un galet concave trouvé dans la rivière, comme décrit lors du broyage du charbon et de la chaux. Alors, ils frottent cette poudre entre leurs mains jusqu'à ce qu'ils obtiennent une couleur semblable à celle du henné. En rajoutant un peu d'eau ils créent une poudre rouge humide, qui leur sert à dessiner des motifs.

L'application de la couleur rouge se fait toujours après cuisson, car le rouge une fois appliqué sur l'objet se détériore avec la cuisson et devient noir. Les ustensiles-jouets décorés avec la couleur rouge sont considérés comme des ustensiles des personnes riches.

- *Le jaune*

La couleur jaune peut être préparée selon différentes procédures ressemblant à celles suivies pour obtenir le blanc, le vert ou le rouge. Nous pouvons distinguer trois chaînes opérationnelles, fondées toutes sur des traitements différents des fleurs jaunes, comme la *kerkaz* (Figure 109)<sup>252</sup> ou la *tamggout* (Figure 110)<sup>253</sup>. Selon la première les fleurs sont mises à sécher dans un endroit ombragé et en broyant ensuite, leurs pétales secs les enfants produisent une poudre jaune très fine. Cette poudre s'applique directement sur la surface humide d'un jouet préalablement engobé, ou bien se transforme en substance liquide par l'ajout d'eau.



**Figure 109** *Kerkaz*



**Figure 110** *Tamggout*

Or, une autre voie opérationnelle peut éventuellement être choisie, bien que plus rarement. Les enfants écrasent l'ensemble de la fleur sur la surface de la pièce et commencent à la frotter énergétiquement jusqu'à ce que la fleur se consume (Figure 111). Ainsi, le jouet prend une couleur jaunâtre, et une allure brillante due à la composition du pollen. La couleur jaune est une marque de richesse et son utilisation pour la décoration des ustensiles-jouets renvoie à des femmes aisées.



**Figure 111** *Décoration en jaune (Douar Ouaraben, région de Tiznit, 2016)*

<sup>252</sup> Plante à fleurs jaunes appartenant à la famille des Astéracées, qui fleurit de février à mars.

<sup>253</sup> Plante à fleurs jaunes fleurissant tout au long de l'année. Il s'agit tout probablement de la roquette (*Eruca sativa*).

b. Modalités d'application des couleurs et réalisation des motifs



Figure 112 Réalisation des motifs avec la hampe d'une fleur (gris sur jaune), Douar Ouaraben, région de Tiznit, 2016

Nous pouvons d'emblée distinguer deux types de décor peint : le premier correspond à un décor monochrome et homogène couvrant une large partie de la surface de l'objet et le deuxième, à la réalisation des motifs décoratifs. Les deux types peuvent être utilisés pour la décoration du même objet, soit l'un à côté de l'autre, soit –le plus souvent– superposés. Dans ce dernier cas, nous

observons des motifs décoratifs sur un fond préalablement coloré. Nous pouvons ajouter, aussi, que, de manière régulière, pour décorer un jouet selon le premier type les enfants recourent à l'application de la couleur en poudre directement sur une surface humide, tandis que la réalisation des motifs fait appel à la préparation d'un liquide gras.

L'application des couleurs sur un jouet peut, comme on vient de le voir, se faire avant ou après la cuisson. Dans la plupart de cas, elle est effectuée en une seule fois, mais parfois deux opérations décoratives successives peuvent être observées, l'une avant et l'autre après la cuisson de l'objet. La cuisson devient donc un point de repère très important pour l'organisation des opérations décoratives. Le choix de décorer une pièce avant ou après la cuisson tient, majoritairement, à la volonté des enfants et à leur esthétique. Chaque choix est sujet à une série de contraintes techniques, par rapport à l'enchaînement des opérations et les méthodes de décoration impliquées pour chaque couleur. Sinon, une décoration post-cuisson est, dans la plupart de cas, préférable, puisque les températures élevées de la cuisson dégradent les couleurs. Cette dégradation peut, pourtant, en partie être évitée, même quand la cuisson s'ensuit. Pour ce faire, les enfants tâchent de poser les pièces décorées le plus loin possible de la braise (*cf. infra*).

Un autre facteur dont faut tenir compte, est le revêtement de l'objet en lait d'euphorbe, opération qui se fait, obligatoirement, juste après l'achèvement du décor (*cf. infra*). Suivant ses propres modalités, l'application du lait d'euphorbe s'effectue tantôt avant, tantôt après la cuisson, et a ainsi un impact sur toute la séquence opérationnelle d'application des couleurs.

L'emploi des motifs pour décorer les ustensiles est relativement rare. La décoration doit se faire après la cuisson pour deux raisons principales : premièrement, la dégradation due à la

cuisson est évitée et deuxièmement, lorsque l'objet est encore un peu chaud, le pigment se fixe mieux et donne la couleur souhaitée. Pour dessiner ces motifs – surtout les motifs en vert et en rouge – les enfants utilisent tantôt la hampe d'une fleur ou d'une plante quelconque, tantôt la plume d'un coq : la pointe, qui retient peu de peinture pour exécuter les détails et la partie haute de la plume, qui retient plus de peinture pour dessiner des surfaces plus étendues (Figure 112 & Figure 113).

Les motifs géométriques assez stylisés sont surtout inspirés du monde végétal : arbres, plantes, herbes et fleurs ; du monde animal : oiseau, poule, âne, bétail, cheval ; enfin des motifs dessinés avec le henné sur les mains et les pieds. Parfois, une représentation stylisée du soleil, de la lune et des étoiles est exécutée. Normalement, ces motifs sont mélangés et exécutés en différentes couleurs afin de représenter la couleur réelle. D'habitude, quand il y a une représentation figurative (plantes et animaux) les motifs abstraits et géométriques n'y sont pas ajoutés. Mais cela varie selon la volonté, l'habileté et de la créativité de chaque enfant, chacun cherchant à faire preuve de ses compétences. Lorsque le processus entier est terminé, les jeunes fabricants comparent leur travail et s'en inspirent mutuellement.



**Figure 113** Réalisation des motifs avec la hampe d'une fleur (noir sur vert), Douar Ouaraben, région de Tiznit, 2016



### c. *La conservation des couleurs*

La préparation des couleurs pour la décoration des jouets en argile exige, comme nous venons de le voir, un investissement en temps. C'est pour cela que les enfants cherchent souvent à préserver le surplus tant qu'il y en a, afin de pouvoir l'utiliser dans le futur. Collectées d'habitude dans des pots et des petites bouteilles, les couleurs se posent dans des cachettes propres à chaque groupe de joueurs/joueuses (*cf. infra*). Cependant, toutes les couleurs ne méritent pas d'être conservées. Ce sont surtout celles dont la préparation est difficile qui jouissent d'un tel traitement.

Pourtant, la conservation de certains couleurs pose des problèmes. Nous nous référons surtout au jus rouge produit avec des pavots qui se montre très sensible. S'il reste exposé, le jus fermente, une couche superficielle se forme qui le rend inutilisable et produit une odeur répulsive. Pour le préserver, les filles d'Ikènwèn ont développé une solution assez sophistiquée. Elles versent les jus dans une petite bouteille, non pas en verre –trop fragile- mais en plastique qu'elles enterrent. Cette solution est inspirée du mode de conservation des légumes avant l'emploi des frigidaires pour conserver les denrées alimentaires dans les maisons. Les femmes amenaient du sable ramassé dans l'oued, elles le tamisaient pour enlever les pierres et autres impuretés et ainsi obtenir une fine granulométrie. Elles remplissaient ensuite une grande bassine, posée sur le sol, avec ce sable. Ensuite elles 'plantaient' des carottes et pommes de terre qui de cette manière restaient fraîches. Les femmes, bien sûr, interdisaient aux filles de jouer avec ces grands bassins et d'y enterrer leurs petites bouteilles de jus rouge. Il était donc question de rechercher du sable approprié, analogue à celui utilisé par les femmes adultes, dans lequel elles pourraient enfouir leurs bouteilles pour conserver leur jus.

Pour trouver ces endroits, les filles d'Ikènwèn prennent chacune une carotte ou une pomme de terre et elles les enterrent à différents endroits dans ou près du village, là où ce sable de l'oued était déjà ramené, pour être utilisé comme matériau pour la construction des maisons. L'opération a lieu pendant l'obscurité quand la température tombe. Le lendemain les filles déterrent leurs légumes et dans le cas où le végétal se tient encore frais et « gonflé » le sable à cet endroit est considéré approprié. Pour se rappeler où chaque légume a été enterré, elles mettaient des signes, le signe le plus commun étant d'ériger un tas de pierres superposées. Mais, il y avait deux ennuis liés à cette méthode : les troupeaux qui errent dans les alentours et font tomber les pierres et les garçons qui guettent les filles pour pouvoir voler leurs bouteilles<sup>254</sup>.

---

<sup>254</sup> Pour la division des enfants en groupe de joueurs en fonction du sexe *cf. infra*

C'est pourquoi les filles faisaient cette opération pendant l'obscurité et qu'elles s'efforçaient de trouver des signes à la fois fixes et discrets : Les carrés d'une marelle, des plantes, des arbustes ou des bâtons pouvaient éventuellement jouer ce rôle.

#### d. *Le décor incisé*



**Figure 114** *Decor incisé (Douar Ouaraben, région de Tiznit, 2016)*

Le décor incisé est beaucoup moins répandu. Il correspond à la réalisation des motifs géométriques et linéaires par combinaisons simples d'incisions entrecroisées, des traits parallèles et des points, les motifs figurés (plantes, animaux, etc.) étant absents (Figure 114). Souvent, des incisions linéaires sont utilisées pour la délimitation des zones

réservées à une décoration peinte. Ainsi, les deux types de décor peuvent bel et bien se combiner pour l'embellissement d'une seule pièce. Dans ce cas, et afin d'obtenir une meilleure fixation, l'application des couleurs dans les cannelures des incisions précède la coloration du reste de l'objet. Des outils très rudimentaires sont employés pour la réalisation des incisions, du même type d'ailleurs que ceux généralement utilisés dans la fabrication des jouets (branchettes, tiges etc.).

#### 2.3.3 *Le lait d'euphorbe*

Le revêtement des jouets en « lait de cactus » s'avère comme une étape indispensable de la fabrication des jouets et plus particulièrement, du traitement de leur surface. Cette opération concerne quasi-exclusivement les batteries de cuisine et les meubles et surtout ceux qui sont décorés. Par conséquent, l'utilisation du lait d'euphorbe, tout comme la préparation des couleurs, est une activité fortement féminine. Il s'agit, donc, de l'application de la sève laiteuse (latex) d'euphorbe<sup>255</sup> sur la surface de l'objet, afin d'accroître sa résistance et l'adhésion des couleurs, aussi bien que d'ajuster ses propriétés face à l'humidité, la température, la moisissure, les vermines et l'usure. Le lait d'euphorbe est, en outre, toujours utilisé par les femmes du village

---

<sup>255</sup> Bien que les habitants de la région nomment cette plante *tikiwt*, l'équivalent de « cactus », il s'agit de l'*euphorbia virosa* de la famille d'*euphorbiaceae*. Cette plante endémique est disponible pendant toute l'année (Figure 115).



Ikènwen, entre autres pour enduire les fours à pain en argile, afin de les protéger contre les insectes et surtout les termites. Ainsi, quand la pièce en argile, colorée et/ou décorée avec un décor peint, n'est pas soumise au traitement avec le lait d'euphorbe, le décor ne reste visible qu'un temps assez court.



**Figure 115** *Euphorbia virosa* (tikiwt)

Chercher du bois ou différents combustibles comme de l'euphorbe sèche, est une tâche presque journalière pour les filles. À cette occasion elles en profitent pour cueillir aussi « le lait » en question, étant donné que l'euphorbe est une plante abondante dans l'Anti-Atlas. Elles le ramassent avec des gestes rapides, dans un petit pot de confiture en verre. Le plastique est exclu étant donné la toxicité de l'euphorbe qui l'attaque. Les filles ferment vite le pot afin d'éviter son évaporation.

Les filles à partir d'environ sept ans enduisent les jouets en argile entièrement avec ce jus pour les rendre « brillants » (Figure 116). Cette opération suit toujours la décoration, puisque -on vient le voir- elle vise à la protection des couleurs. Concernant l'application du « lait » d'euphorbe deux méthodes différentes subsistent, guidées par les conditions climatiques et plus précisément le vent : en absence de vent ou en présence d'un vent très faible, les filles enduisent les ustensiles avant la cuisson. Pour ce faire deux types de pinceaux sont employés. La toison de mouton, trempée dans ce lait, puis appliquée sur l'argile. Facilement disponible elle assure un travail rapide et est ainsi le moyen privilégié. Parfois, les filles utilisent un petit pinceau fabriqué comme suit : on coupe une mèche de la barbe d'une chèvre on la fixe sur un morceau de roseau et on la lie au roseau avec un fil. Sinon, une fois l'objet entièrement enduit du lait d'euphorbe, il faut le laisser sécher tranquillement à l'abri du soleil jusqu'au lendemain. Alors le moment est venu de mettre les ustensiles bien préparés dans un four.

Quand il y a trop de vent, la poussière et autres débris risquent de coller sur la surface humide et d'altérer la brillance. Par conséquent, dans ce cas, l'ustensile est enduit après la

cuisson. Les filles sortent un jouet du four en le prenant avec un morceau de carton et immédiatement le plongent dans un récipient contenant de l'eau froide. Elles sortent ensuite la pièce, la posent sur une pierre plate bien fixée. En tenant un récipient avec le lait juste au-dessus de l'ustensile, elles le versent lentement. L'opération doit se faire avec précaution et en tournant autour de la pièce à enduire. La pièce étant encore chaude, le lait se répand sur toute la surface de l'objet. Ce procédé se répète pour toutes les pièces sorties du four, l'une après l'autre.



**Figure 116** Application du «lait» d'euphorbe (Douar Ouaraben, région de Tiznit, 2016)

Pourtant, le vent ne s'impose pas de manière absolue, comme le seul facteur à considérer. L'engobage des jouets en lait d'euphorbe, nous l'avons déjà mentionné, est une opération intimement liée à l'application des couleurs et de ce fait les besoins décoratifs définissent, jusqu'à un certain degré, le déroulement de la procédure. Le lait d'euphorbe tout comme les couleurs, risque à se détériorer à cause des températures élevées de la cuisson, ce qui est fort indésirable. Par conséquent, un enduit en lait d'euphorbe suite à un décor post-cuisson est de loin l'option la plus souvent choisie.

#### 2.3.4 L'état de la surface

L'aspect final de l'objet, à savoir son apparence, aussi bien que sa texture, sont fort importants pour les jeunes fabricants. Un jouet brillant, bien lissé et aux couleurs vives est toujours très apprécié. Les enfants se livrent de manière très nette à un effort d'« amélioration » de la surface, d'obtention d'une allure *optima*. Mais, l'état final de l'objet résulte, en fait, de facteurs qui dépassent les opérations décrites ci-dessus, à savoir l'action directe sur la surface de l'objet, que ce soit le lissage, l'égalisation, l'engobage, la décoration ou le revêtement.

La recherche d'une belle surface commence, sans doute, dès les premières étapes de la fabrication de l'objet. Le choix de la terre argileuse à part son caractère clairement utilitaire, a en même temps une part esthétique. Les enfants, on l'a vu, apprécient beaucoup la brillance des

granules de mica présentes dans la terre dite « cassée », qui est utilisée pour le revêtement de l'objet (*cf. supra*). C'est pourquoi, d'ailleurs, ils préfèrent engober l'ensemble de la pièce et non seulement les parties endommagées, dans le but de perfectionner et de rendre plus éclatant leur jouet. La qualité du pétrissage joue aussi un rôle cardinal. Les enfants précisent, à juste titre, qu'un bon séchage sans fissures et altérations majeures tient pour beaucoup à une méticuleuse préparation de la pâte. De même, un modelage ferme et bien soigné renforce la solidité de la pièce et donc son comportement lors du séchage et de la cuisson.

Nous entrevoyons, ainsi, clairement, un rapport intime entre l'état de la surface et la qualité de la fabrication de l'objet dans l'ensemble. Une surface belle n'est pas l'emballage d'une structure indifférente, mais plutôt l'aboutissement d'un processus de fabrication soigneux. Il s'agit, donc, d'une quête indissociablement technique et esthétique qui traduit de l'habileté technique et de l'envie d'implication de chaque enfant.

Or, l'apparence, autrement dit, l'impression visuelle de la surface des jouets, ne constitue pas le seul aspect d'une surface bien faite. La participation de la main, de la *main heureuse* (Bachelard 1982 : 80), qui devient, en effet, heureuse grâce à son implication multilatérale à la confection de l'objet, permet la formation d'une image aussi tactile, d'une surface *agréable à toucher*, dans le cadre d'une considération manuelle du jouet<sup>256</sup>. Sous ce prisme, même l'usure peut y avoir un effet bénéfique, les enfants admettent qu'à force de jouer leurs objets ludiques deviennent plus agréables au toucher. Une surface manipulée, touchée à maintes reprises, caressée et passée de main en main, s'adoucit, sa rugosité progressivement s'apaise et ses éventuelles imperfections s'émoussent. Même après l'achèvement de la pièce, la surface semble être toujours en traitement, toujours en amélioration. Une surface finale en perpétuelle finition.

#### 2.4 Séchage et cuisson

Nous avons décidé de présenter le séchage et la cuisson en dernier, car ils représentent, effectivement, la dernière étape de la fabrication des jouets. Mais cette décision bien qu'elle puisse paraître facile et indifférente, ne l'est nullement. Car si la cuisson appartient clairement à cette dernière étape de la chaîne opératoire, cependant, le séchage est d'une nature complètement différente.

On a vu que le traitement de la surface est situé au centre d'une lutte entre le sec et

---

<sup>256</sup> Pour la question d'évaluation de la surface par perception tactile *cf.* Procopiou 2011 et 2013, Procopiou et al 2013.



**Figure 117** *Ustensile-jouet en train de sécher au-dessous d'un arbre (Ikenwèn, région de Tiznit, 2016)*

le mouillé – un effort pour rythmer l'état d'humidité de la pièce. Le séchage peut évoluer selon différentes modalités. On pourrait, éventuellement, considérer le séchage-comme une *activité passive* ou, pour mieux dire, une *inertie active* et par conséquent, qualifier de séchage chaque pause de fabrication ; pause qui représente quand-même une partie essentielle de cette fabrication.

Ainsi, le séchage commence pratiquement à partir du moment où les enfants finissent la préparation de la pâte. Le modelage constitue encore un épisode de cette oscillation entre un état sec et un état humide, les enfants humidifient l'objet modelé dès qu'ils le jugent nécessaire. Une fois le modelage des jouets achevé, ils les posent dans un endroit ombragé et peu fréquenté, à l'abri du vent, afin de sécher (Figure 117). Cette fois-ci

nous avons affaire à un « vrai » séchage de 12 à 14 heures environ. Des séchages de plus courte durée sont observés après l'engobage, le décor – à de rares exceptions près – et l'application du lait d'euphorbe. Les enfants sont très conscients qu'un séchage trop violent aurait provoqué des dommages irréparables. Les dégâts dus au retrait de séchage (craquelures, fissurations, fractures) ne sont pas, pourtant, complètement, évités et, par conséquent, une réparation s'avère nécessaire (*cf. supra*). Ainsi, le temps entre le premier repos d'une pièce modelé et son enfournement dépasse rarement 20 à 24 heures. Il s'agit, donc, d'un séchage relativement bref par rapport aux séchages habituellement observés dans la fabrication céramique (*cf. supra*).

Le séchage, ainsi, peut être ralenti, inversé ou facilité. Mais, surtout, il ne concerne pas exclusivement la terre argileuse, mais aussi l'engobe, les couleurs et la sève laiteuse, jouant ainsi le rôle d'une opération passive qui scande le déroulement de la fabrication toute entière. En revanche, la cuisson est une opération singulière, qui comme on le verra dans la suite, nécessite de vraies compétences techniques, un investissement en temps important et, souvent, la mise en place des projets collectifs considérables.

Parler, pourtant, de cuisson dans ce cas, est un peu abusif, car les températures atteintes lors de cette opération ne justifient pas, à vrai dire, l'application de ce terme. En effet, les jouets ne sont pas cuits, mais simplement réchauffés à la braise. Bien que les enfants insistent sur le fait



que « les jouets deviennent plus durs » après la cuisson, il suffit de les tremper dans l'eau afin de vérifier qu'ils n'ont jamais été véritablement cuits, fait qui entraînerait leur déshydratation irréversible (Balfet *et al.* 1989: 64). La température atteinte ne dépasse pas les 100-200°C, par conséquent les objets ne subissent jamais les transformations physico-chimiques liées à la cuisson (évaporation de l'eau « chimiquement combinée » (*chemically combined lattice water*<sup>257</sup>), oxydation, vitrification etc.)<sup>258</sup>. Toutefois, au moins une partie de l'eau « mécaniquement



**Figure 118** Fermeture du four (Ikenwèn, région de Tiznit, 2016)

combinée » (*mechanically combined water* ou *water of plasticity*<sup>259</sup>) s'évapore, procédure correspondant à la toute première phase de déshydratation<sup>260</sup>. Or, les températures et le déroulement de la cuisson renvoient directement à la cuisson du pain. Le four chauffé au maximum, est ensuite fermé une fois qu'on a posé nos objets à l'intérieur. Ainsi, au moment où les objets sont mis dans le four, la température est au plus haut niveau ; et puis -compte tenu que le feu n'est plus alimenté- elle baisse jusqu'à que le feu s'éteigne.

Le temps de cet échauffement varie considérablement entre 4 et 14 heures, en fonction, notamment, du type de la construction thermique utilisée chaque fois (*cf. infra*). Nous

<sup>257</sup> Pour « *chemically combined lattice water* » *cf.* Rice 1987: 103. Pour la distinction entre *chemically* et *mechanically combined water* *cf.* Rice 1987 : 63.

<sup>258</sup> Pour une description détaillée des transformations physico-chimiques lors des différents stades de la cuisson, *cf.* Rice 1987 : 80-110 ; Shepard 1956 : 81-91.

<sup>259</sup> Pour « *mechanically combined water* » *cf.* Rice: 64 et 102-103. Pour « *water of plasticity* » *cf.* Gibson & Woods 1997: 47.

<sup>260</sup> Pour une description de cette étape, souvent dénommée « *water smoking* », *cf.* Shepard 1956 : 81

avons donc affaire à un échauffement long, doux et à température relativement basse. C'est probablement pour cela que le séchage bref ne semble pas avoir souvent de conséquences négatives sur le comportement des pièces lors de la « cuisson ». Cependant, des accidents dus à l'échauffement, bien que relativement rares, ne sont pas pour autant totalement inconnus.

L'utilisation du four pour cuire le pain est une activité quasi-quotidienne. La braise issue de ce processus reste souvent enfermée dans le four pour se transformer en charbon. Cependant, pour les enfants l'utilisation du four et de cette braise précieuse après la cuisson du pain n'est pas du tout donnée. Les femmes n'aiment pas que leurs enfants et en occurrence les filles jusqu'à l'âge d'environ neuf ans, viennent les déranger dans leurs occupations. Les enfants, donc, qui veulent cuire leurs jouets dans le four, le font de manière opportuniste et discrète<sup>261</sup>. Ce sont surtout les filles, censées, d'ailleurs, aider leurs mères dans les tâches quotidiennes après l'âge d'environ de neuf ans, qui se chargent de la fermeture ou du nettoyage du four inoccupé et encore chaud, afin de pouvoir poser leurs jouets dedans. De ce fait, la cuisson des miniatures dans ce type de construction thermique, constitue une activité, plutôt, solitaire.

La fermeture du four juste après la cuisson sert à préserver la braise et à la transformer en charbon, utilisé postérieurement dans différents activités ménagères (préparation du tajine, fumigation des chambres etc.). Pour ce faire, les enfants ferment l'ouverture du four avec une grande dalle ou, plus fréquemment, avec un récipient évasé, en bouchant d'éventuelles ouvertures avec des galets et des cailloux. La terre argileuse se montre, encore une fois, indispensable. Il suffit, en effet, de lui ajouter un peu d'eau et de la mélanger, afin de la transformer en moyen idéal pour le recouvrement hermétique de l'ouverture. Projetée directement sur l'ouverture bloquée, égalisée sommairement à la main et laissée à sécher en place, la terre argileuse assure, le plus longtemps possible, la conservation de la chaleur emmagasinée dans les parois du four (Figure 118). Un grand tissu humide peut éventuellement constituer une méthode alternative pour la fermeture de l'ouverture (Fassoulas *et al.* sous presse). La température du four va décroître progressivement, au fur et à mesure que la chaleur stockée se relâche (Weismann & Bryce 2010 : 188). Les jouets peuvent donc rester dans le four de 4 à 6 heures approximativement, à savoir jusqu'au moment où le four devrait encore être utilisé par la mère de l'enfant ou bien quand elle aura besoin du charbon.

---

<sup>261</sup> Cf. aussi Fassoulas *et al.* sous presse.





**Figure 119** Construction d'un taghouni (Douar Ouaraben, région de Tiznit, 2016)

Mais cette utilisation du four domestique par les filles est assez rare. Dans la plupart des cas, les enfants construisent un *taghouni*<sup>262</sup>, leur propre four improvisé. La taille de cette construction varie assez en fonction du nombre des pièces à cuire. Le plus petit oscille entre 20 et 40 cm de diamètre et entre 25 et 30 cm de hauteur, alors que le plus grand entre 70 et 130 cm de diamètre et entre 50 et 70 cm de hauteur à peu près, selon nos observations. Un *taghouni* peut éventuellement être utilisé plusieurs fois, en le réparant ou en le réaménageant légèrement.

Tout d'abord, les enfants chargés à monter un *taghouni*, doivent localiser un endroit approprié : plat, pas très exposé au vent et relativement éloigné du village. Ensuite, ils se livrent

<sup>262</sup> Mot tachelhit qui signifie « petite pierre », utilisé également pour toute construction du même type. Il s'agit en fait d'une maçonnerie à pierres sèches. Les pierres brutes de différentes tailles sont appareillées sans liant, l'utilisation d'un mortier (terre argileuse) n'étant pas, pourtant, exclue.

à la construction d'une structure circulaire en pierres, fondée directement au sol (Figure 119). Selon une variante, cette structure ne doit pas être complètement fermée, mais peut présenter un plan en forme de fer à cheval. Les pierres, de préférence plates, sont disposées en assises irrégulières, des petits galets et des cailloux comblant les interstices. L'appareillage est, de suite, revêtu de terre à bâtir préalablement préparée à côté de la construction, afin d'améliorer sa stabilité et son étanchéité. Le moment d'allumer le feu est arrivé. Deux procédures différentes ont été observées, en relation directe avec la forme du *taghouni* : Selon la première variante les enfants rassemblent du bois et des combustibles divers (cartons, pailles, plantes sèche, épluchures) en les allumant à l'intérieur de la construction circulaire. Quant au *taghouni* en forme de fer à cheval, le feu est allumé juste devant l'entrée et une fois les combustibles transformés en braises, les enfants les poussent à l'intérieure du *taghouni*, en se servant d'une grande dalle naturelle pour fermer l'ouverture.



**Figure 120** Allumage du feu dans le taghouni et placement de jouets (Douar Ouaraben, région de Tiznit, 2016)

Les jouets sont directement posés sur la braise, empilés les uns aux autres (Figure 120). Quand la fournée comprend des objets décorés, ils sont placés en haut afin d'éviter autant que possible, la détérioration des couleurs. Ils sont posés sur les objets non-décorés, situés sur la sole du taghouni où la température est bien plus élevée (*cf. supra*). Dès que le taghouni est rempli, les enfants le couvrent avec une grande pierre plate ou bien, pour les *taghouni* de taille réduite, avec un fragment de récipient. Trouver une dalle dont la taille, éventuellement, dépasse un mètre de



longueur et 60 cm de largeur, n'est pas toujours facile. Dans le village d'Ikènwen, les filles ont inventé une stratégie ingénieuse, afin de se procurer d'une grande pierre de ce type. Elles ont remarqué qu'une grande quantité de dalles funèbres se trouvent, toujours, en dehors du cimetière, posées sur son mur de clôture. Ces dalles sont idéales pour sceller leur construction et donc les filles n'hésitent pas à en voler une, chaque fois qu'elles en ont besoin. Il faut 3 à 4 filles pour soulever et porter la dalle jusqu'au *taghouni*, opération qui doit se faire très discrètement, on dirait même clandestinement, souvent à l'heure de la prière du midi, quand il n'y pas grand monde dans la rue.



**Figure 121** Fermeture du *taghouni* (Douar Ouaraben, région de Tiznit, 2016)

Une fois que la grande pierre est bien posée, pour mieux assurer la fermeture, les enfants ajoutent, éventuellement, sur la structure des cartons trempés dans l'eau, en revêtant ensuite l'ensemble avec une chape en terre argileuse. Fermer hermétiquement le *taghouni* est impératif pour son bon fonctionnement (Figure 121). Pour le vérifier, les enfants font le tour du four en tenant un pot de cendres. Si à un endroit des cendres s'envolent, une fissure subsiste. La moindre fissure doit être bouchée avec de la terre argileuse, afin d'assurer la bonne cuisson des jouets.

La cuisson dans un *taghouni* peut durer jusqu'à 14 heures, voire plus, en commençant tard l'après-midi pour s'achever le lendemain matin. À l'instar de la cuisson en four, la cuisson en *taghouni* a effectivement peu à voir avec la cuisson céramique proprement dite, s'approchant plutôt de la cuisson des aliments : D'abord, les enfants chauffent le *taghouni* afin d'atteindre la température maximale ( $\sim 300^{\circ}\text{C}$ ), ce qui prend de 10 min à un quart d'heure, selon nos observations. Le feu n'étant plus alimenté, la température décroît progressivement. Les enfants tâchent de ne pas oublier les jouets dans le *taghouni* très longtemps après la baisse de la température et l'extinction définitive de la braise. Dans ce cas le taux d'humidité à l'intérieur du *taghouni* monte

considérablement et par conséquent, les jouets risquent de s'humecter. Mais ce qui nous semble impressionnant, en l'occurrence, c'est que même les jouets qui sont oubliés et, ainsi, humidifiés accidentellement dans le *taghouni*, ne sont pas considérés nécessairement comme des ratés. Une aération, voire un séchage de plus, peut effectivement être envisagé afin de rattraper ce genre d'accidents.

### **3. Le jouet sous construction : considérations socioculturelles de la fabrication des jouets en argile**

Le phénomène du jeu a été traité à maintes reprises en négligeant ses conditions matérielles, en les considérant comme extérieures au jeu proprement dit, voire insignifiantes. Souvent considéré exclusivement comme le domaine de la spontanéité et de l'expressivité enfantine, le jeu a été exempt de toute dimension technique. Or, le jouet est un objet qui doit être créé comme tout autre objet. Et bien que ça puisse paraître étrange, il y a une *production ludique* ayant ses propres exigences, ses propres modalités. L'exemple de la fabrication des jouets en argile par les enfants d'Anti-Atlas, nous montre combien un tel processus peut être important et son étude indispensable, afin d'aborder le phénomène du jeu dans sa globalité.

D'ailleurs, à part l'intérêt anthropologique dont nous, en tant que chercheurs, pouvons témoigner pour la fabrication des jouets en terre argileuse, les enfants eux-mêmes considèrent que cette activité n'est absolument pas indigne d'intérêt. Un grand éventail de jeux consiste justement en la création d'une structure, que ce soit l'aménagement d'un espace (Rossie 2008 : 160) ou bien la confection d'un outil ou autre objet. Assez souvent, une fois la construction des jouets ou la mise en place du jeu achevé, le jeu cesse aussi. Il s'avère que ce n'est pas le jouet achevé qui est important, mais plutôt le processus de création, depuis le choix du matériau jusqu'à sa réalisation. Ce processus est donc une partie indissociable et indispensable des activités ludiques. Cela pourrait, effectivement, expliquer l'indifférence de certains enfants de l'Anti-Atlas envers leurs jouets une fois le jeu terminé ou bien l'abandon et la destruction des poupées après le jeu, par les filles (Rossie 2005a : 134 et 136-137). Certaines poupées, comme la poupée masculine appelée *ashur* ou *isli n-ashur* (le fiancé de l'Achour), peuvent encore être enterrées, selon un jeu rituel associé à la fête de l'Achour (Laoust 1921: 30-31, Rossie 2005a : 201-203)<sup>263</sup>.

---

<sup>263</sup> Cf. aussi Fassoulas *et al.* sous presse.

En effet, il nous semble parfois particulièrement difficile de tracer une ligne de séparation entre la fabrication et le jeu. Est-ce que la fabrication des représentations en argile que nous avons pu présenter plus haut, s'achève après la cuisson ? Et que dire alors des caresses et de la manipulation de ces jouets qui ne font qu'améliorer, selon les paroles de leurs fabricants, la surface des objets ? Faut-il considérer les poupées une fois cuites ou simplement séchées, comme des objets finis ? Et que dire donc de leur ornementation vestimentaire et des changements fréquents de leurs habits ?

Or, la petite plastique des enfants de l'Anti-Atlas est en même temps cette zone d'interface entre l'univers enfantin et l'univers des adultes, le matériel et l'imaginaire, le matériellement possible et l'organisation sociale au sens large du terme (Van der Leeuw 1993 : 240), à savoir une *activité sociale* proprement dite. Ce que nous allons essayer à discuter ci-dessous, ce sont justement certains aspects de cette activité qui relèvent de son enracinement social profond et les connotations culturelles qui s'y rattachent.

### 3.1 *L'organisation de la production, l'organisation du jeu*

#### 3.1.1 *L'âge et le sexe*

Parlant des jeux et de leur mise en place, on parle, dans la plupart de cas, d'activités collectives. L'enfant de l'Anti-Atlas joue rarement seul. C'est déjà noté, d'ailleurs, que le fait de jouer concerne dans l'essentiel jouer avec d'autres personnes plutôt que jouer avec des objets (Sutton-Smith 1986 : 170). Dès qu'il commence à jouer, l'enfant est entouré par ses parents, principalement sa mère, ses grands-parents et ses frères et sœurs qui jouent spontanément avec lui<sup>264</sup>. Le rôle des enfants plus âgés de la famille, surtout des grandes sœurs ou cousines, est capital. Prendre soin des enfants moins âgés est une tâche habituelle pour les filles, et beaucoup plus rarement des garçons, à partir environ de sept ans<sup>265</sup>. Afin de s'acquitter de leur tâche, les filles s'adonnent à amuser l'enfant en jouant avec lui (Fassoulas et *al.* sous presse). Plus tard, l'enfant en dehors de la maison, forme avec d'autres enfants des groupes de jeu ou bien il

---

<sup>264</sup> Pour plus d'informations sur la relation entre les enfants et les adultes et l'interaction des générations à travers le jeu cf. Rossie 2005c : 117-137, Rossie 2008 : 356-366.

<sup>265</sup> Remarque réalisée par des études sur plusieurs sociétés africaines (cf. Rossie 2005c : 109 et 118 ; Rossie & Jariaa 2012 : 1, Harkness & Super 1986 : 98-99, Cameron 1996 : 24-25) ou amérindiennes (cf. Sillar 1994 : 50). D'ailleurs, l'opposition entre le travail et le loisir très commune dans les sociétés industrielles qui, dès le 18<sup>ème</sup> siècle valorisent le travail productif au détriment de toute occupation jugée improductive, n'est pas valable pour les sociétés dites traditionnelles qui semblent percevoir une continuité entre les deux domaines (Unesco 1979 : 7).

s'intègre à des groupes déjà formés des enfants plus âgés.

Toutefois, les enfants ne jouent pas avec n'importe qui, ni n'importe comment. L'âge et le sexe représentent les deux facteurs principaux qui conduisent essentiellement au groupement des joueurs et des joueuses. Or, jusqu'à l'âge de six ans, la différenciation sexuelle est peu significative, filles et garçons jouant souvent ensemble (Rossie 2005c : 109 et 135, Rossie 2008 : 357-358 et 368, Rossie & Jariaa 2012 : 1). À partir de cet âge, pourtant, la ségrégation sexuelle est assez prononcée. Par ailleurs, c'est justement l'âge de l'apparition de la pensée opératoire chez l'enfant, c'est-à-dire la compréhension de la réciprocité des perspectives, tandis qu'au même moment les enfants commencent à percevoir de façon concordante les rapports hiérarchiques entre eux (Racine 1978 : 10-11, *cf. infra*). Les garçons s'éloignent progressivement des groupes mixtes des petits enfants et par conséquent, de l'emprise des filles plus âgées qui contrôlent ces groupes. De nouveaux groupes autonomes de joueurs et de nouveaux groupes de joueuses sont, ainsi, formés évoquant la distinction primordiale de l'univers adulte entre un monde masculin et un monde féminin. Dès lors, les garçons et les filles, même quand ils jouent à proximité ou donnent l'impression de jouer ensemble, en réalité, ne le font que rarement. Il s'agit plutôt de *monologues parallèles*, chaque groupe suivant ses propres envies et jouant indépendamment le rôle qui lui convient. Toutefois, la participation des petits garçons aux jeux des filles ou bien des filles aux jeux des garçons, ne sont pas des phénomènes inconnus (Rossie 2005 : 109, 2008 : 343). Dans ces rares cas qui confirment finalement la règle, l'absence d'autres enfants du même sexe à proximité, le devoir des filles plus âgées de prendre soin de leurs petits frères ou bien la volonté des filles d'accaparer le domaine masculin –plus prestigieux–, sont parmi les raisons principales.

La division sexuelle est bien visible à plusieurs niveaux de la vie ludique des enfants. On l'a déjà vu, les garçons n'optent pas pour les mêmes types de jeux que les filles (*cf. supra*). Puisant leur inspiration dans des modes de vies distincts –féminins pour les filles et masculins pour les garçons– les groupes d'enfants créent des univers ludiques différents selon leur sexe et les normes sociales respectives. Ainsi, la fabrication des jouets, partie intégrante du jeu proprement dit, se fait à l'intérieur de chaque groupe de jeu, parfois en interaction avec d'autres groupes. L'exemple des jouets en argile est bien représentatif. Les jouets en argile des garçons et ceux des filles sont issus de processus de production bien distincts, malgré le fait qu'ils se déroulent parallèlement, aux mêmes moments de l'année. Cette distinction bien nette est exprimée de façon extrême, dans le village d'Ikènwen. Le groupe des filles et celui de garçons, construisent



un muret de pierres superposées censé diviser, carrément, en deux le terrain de jeu : le « village des garçons » d'un côté et de l'autre « le village des filles ». De plus, les deux groupes postaient des « gardes », un de chaque côté, chargés d'empêcher la « violation des frontières ».

### 3.1.2 *L'espace*

Le partage du territoire entre les garçons et les filles est constant dans des activités ludiques. De surcroît, et toujours dans le cas des jouets en argile, cette séparation territoriale correspond à une séparation très claire de la production des jouets, même quand les deux groupes sont censés jouer un jeu « en commun ». Ainsi, les garçons et les filles négocient pour définir quel type d'objets chaque groupe va confectionner. Une fois les négociations, d'une façon ou d'une autre, terminées, les deux groupes se livrent, *séparément*, à la fabrication des leurs propres jouets.

Mais bien que le terrain du jeu soit défini selon le sexe, un groupe de joueurs ou de joueuses ne s'y borne pas. Les filles et les garçons davantage, errent dans un grand territoire incluant différents coins du village et de ses alentours, sauf, bien entendu, le terrain des autres. Cette « errance » n'est pourtant pas si aléatoire, ni si spontanée. Nous entrevoyons une conception de l'espace générée par l'expérience ludique quotidienne et fortement liée à des enjeux très précis. La production des enfants, en l'occurrence, reflète une parfaite connaissance du territoire et une répartition spatiale des tâches assez complexe. Voyons, donc, de plus près le déroulement des différentes opérations de la fabrication des jouets en argile dans l'espace et dans le temps, toujours à travers l'exemple assez parlant des filles d'Ikènwen.

Le centre des activités ludiques, appelé « place des jouets » par les filles ou plus communément *sidi ghib*<sup>266</sup>, est situé à côté de la grande maison en pisé avec une tour, un endroit peu fréquenté du village. C'est, justement, à cet endroit où les filles modèlent leurs jouets en argile pendant la période des pluies. Pour l'approvisionnement en *avza*, le puits d'extraction d'argile pour des besoins de construction n'est pas plus éloigné de 100m, alors que l'*oued* se trouve à environ 200m de distance<sup>267</sup>. D'habitude, tout le processus a lieu en l'espace d'une semaine. Pendant cette période, les filles produisent massivement leurs jouets, particulièrement des ustensiles, des meubles et différents dispositifs (*cf. supra*). La production journalière est

---

<sup>266</sup> Littéralement traduit comme *Seigneur (Monsieur) l'Inconnu*. Selon la tradition locale la tombe pourvue d'un pouvoir magique appartient à un homme inconnu dont le cadavre a été anciennement découvert sur place.

<sup>267</sup> Pour l'approvisionnement en matière première pour la fabrication des jouets en argile *cf. supra*.

posée, afin de sécher, sous un arganier et un figuier entourés d'une végétation broussailleuse, à la fin de la journée. Cet endroit ombrageux au voisinage proche du *sidi ghrib*, est en même temps une cachette idéale pour les jouets précieux des filles. Le jour suivant, la production de la veille est transféré dans le grand four commun construit dans le *sidi ghrib*, et qui est d'ailleurs « oisif » puisqu'il n'est utilisé que pendant les fêtes du village. Les filles préfèrent grouper dans le four la production de chaque jour une fois séchée, afin de la protéger des intempéries ou d'autres dangers éventuels. Une fois le four rempli, elles transportent de nouveau leurs jouets à un endroit différent, toujours à l'intérieur du village. Cette fois-ci, il s'agit d'un endroit peu fréquenté et couvert par une tente provisoire, juste devant l'entrée d'une réserve commune peu utilisée. Les péripéties des jouets s'achèvent par leur rassemblement à la « place des jouets » pour qu'ils soient enduits et décorés. Pour l'approvisionnement en matériaux nécessaires pour la préparation des couleurs, les enfants, on l'a vu, mettent en jeu un éventail de contextes différents depuis l'intérieur des maisons jusqu'aux alentours du village<sup>268</sup>. La cuisson, dernière étape de la chaîne opératoire, se fait à son tour, soit dans un contexte domestique, soit à la périphérie du village<sup>269</sup>, nécessitant souvent un passage vers le cimetière. En effet, la production des jouets en argile ayant pour épigone le *sidi ghrib*, embrasse un territoire de dimensions impressionnantes.

Il y a clairement une logique dans le choix de l'espace ou la façon de se l'approprier. La géographie liée à la confection et à la préparation des jouets en argile est composée, comme une mosaïque improbable, par des espaces périphériques, infréquentés et écartés. L'enfant joue à l'envers du monde adulte, il fabrique ses jouets sous son ombre. Ainsi, l'espace domestique semble être un espace interdit, décidément absent de l'univers techno-ludique, un espace qui n'est visité que de manière opportuniste, en tout cas très peu pendant ce long processus de fabrication. L'espace rituel est également exclu, excepté le cas de l'approvisionnement des grosses dalles pour construire le *taghouni* (cf. *supra*). Mais même dans ce cas, nous remarquons que les enfants se montrent une fois de plus discrets, agissant dans un « temps mort » (à l'heure de la prière, cf. *supra*) et s'écartant, ainsi, de la vie ordinaire des adultes. Les enfants « glissent » leur jeu dans les tâches quotidiennes qui sont appelés à remplir : prendre soin des petits frères et sœurs, ramasser des combustibles, aider la mère etc. Bien que, comme il a été déjà noté, les enfants jusqu'à un certain âge jouent souvent en des endroits facilement contrôlés par les parents (Rossie 2005c : 123) et que les filles ne s'éloignent pas de la maison et subissent une surveillance

---

<sup>268</sup> Pour la préparation des couleurs cf. *supra*

<sup>269</sup> Pour les différents types de cuisson cf. *supra*

plus stricte (Rossie & Jariaa 2012 : 2), nous remarquons, toutefois, que la tendance à échapper au contrôle des adultes se traduit par un basculement progressif des enfants vers des territoires « inertes » de l'espace public, endroits évoquant fortement d'ailleurs la pièce inutile de G. Perec (Perec 1974 : 47-49).

Des activités post-productives présentent des caractéristiques analogues. On se réfère ici à des activités de stockage et de conservation, dont la nature « clandestine » est beaucoup plus manifeste. À part la conservation méticuleuse des jus des couleurs produits pour la décoration des jouets (*cf. supra*), un grand nombre d'ustensiles et d'autres jouets étaient stockés en vue d'une future utilisation. Le caractère massif de la production dû à sa saisonnalité crée souvent un *surplus*, puisque les enfants à chaque occasion propice fabriquent le plus de jouets possible. Pour cacher leur surplus de jouets, les filles d'Ikènwen utilisent un pneu de voiture ou de tracteur usé mis à plat sur le sol, à la périphérie du village ; les jouets sont posés dans le creux du pneu qui est, ensuite, camouflé de manière exemplaire<sup>270</sup>. Cette pratique s'applique seulement aux jouets ustensiles, meubles etc., alors que les poupées par exemple peuvent être transportées à la maison. Or, ce problème de conservation des jouets se pose quasiment tous les jours. Les filles cherchent dès que nécessaire, des endroits discrets et sûrs pour que leurs jouets soient à l'abri. Ainsi, la fosse d'extraction de l'argile ou bien divers endroits à proximité du *sidi ghrib*, constituent des cachettes de prédilection des filles.

L'enfant mène donc, en tant que joueur, en tant que fabricant des jouets, une vie en marge. Son activité se déroule dans un domaine de la sphère publique qui lui devient propre, et qui s'érige progressivement, par cette activité enfantine même, en une vraie *géographie ludique*. Est-ce que l'émergence de cette géographie, au-delà d'un désir d'éloignement de l'emprise des adultes, donc d'autonomisation, peut aussi dériver d'un besoin de repliement ? G. Bachelard jette, à ce sujet, un regard extrêmement pénétrant sur un extrait du roman de R. Hughes « Un cyclone à la Jamaïque » (Bachelard 1961 : 131-132). Selon le roman : « Emily avait joué à se faire une maison dans un recoin tout à fait à l'avant du navire [...]. Fatiguée de ce jeu, elle marchait sans but vers l'arrière quand il lui vint tout à coup la pensée fulgurante qu'elle était *elle...* ». Bachelard remarque que le romancier nous laisse à notre faim, sans préciser les rêveries de la fille dans sa petite maison du coin. Or le philosophe suggère que ce sont justement ces « rêveries du coin », refoulées par l'auteur et négligées sous le signe d'un « jeu » indifférent,

---

<sup>270</sup> Pour une description détaillée des modalités de ce stockage *cf.* Fassoulas et *al.* sous presse.

qui ont déclenché la prise de conscience ultérieure. Nous pourrions ajouter, qu'il ne s'agit pas seulement des « rêveries du coin », mais plus précisément des « rêveries d'un jeu au coin », à savoir d'« *un jeu en marge* ». La fille se replie pour s'éloigner de l'univers adulte représenté par l'énorme navire, tout comme les filles d'Ikènwèn qui fréquentent par besoin ou/et par nécessité, les confins du monde de leurs parents. Il semble que les joueurs du coin se replient pour préparer leur entrée dans le monde.

### 3.1.3 *Le partage des tâches*

La division sexuelle de la production de la petite plastique et le partage territorial concomitant, n'épuisent pas la question de l'organisation opérationnelle. Les filles et les garçons ne forment guère des groupes homogènes et indivisés, prétendument incluant tous les membres du même sexe. Chaque village en fonction de sa taille peut avoir plusieurs groupes de joueurs et de joueuses, la parenté et le voisinage étant des facteurs d'importance primordiale pour la formation de ces groupes. Or, ces groupes forment de petites communautés assez stables constituant la base de l'organisation sociale enfantine (Rossie 2005c : 135-136). À l'intérieur de ces groupes de jeu de tailles tellement variables, des relations coopératives ainsi que des relations hiérarchiques commencent à se développer<sup>271</sup>. Ces relations forment un tissu sur lequel un partage des tâches relatif à la fabrication des jouets est opéré.

Suivant en l'occurrence l'exemple des filles d'Ikènwèn, nous remarquons dans un premier temps, qu'à l'intérieur même d'un groupe de joueuses et lorsque la fabrication des jouets en argile démarre, plusieurs sous-groupes peuvent émerger témoignant d'une vraie coopération. Cette coopération relève d'une spécialisation dans la production, spécialisation toutefois associative, car chaque sous-groupe de filles se charge de fabriquer un seul type de jouets. Nous avons ici affaire à une production *parcellaire* au sein de laquelle chaque groupe remplit une partie de l'œuvre collective. Le partage se fait en fonction de la compétence ou de l'envie de chaque sous-groupe qui se livre ensuite à la fabrication des jouets convenus, commençant par la préparation de la pâte. Une fois les jouets secs –et peut-être aussi décorés– le groupe initial se réunit en rassemblant les différentes productions, pour une cuisson commune.

Toutefois, chaque groupe possède sa structure hiérarchique propre, les filles dominantes

---

<sup>271</sup> Pour cette question des relations hiérarchiques et coopératives chez les enfants cf. Racine 1978 : 15-23. Cf. aussi les ouvrages très importants de Parten 1932, Parten 1933a, Parten 1933b, Piaget 1965, Piaget & Inhelder 1966, Montagner 1973 et 1974, Holt 1976.

prenant plus d'initiatives et gérant le partage des tâches. Il s'agit des filles plus âgées et d'habitude plus compétentes à la fabrication des jouets en argile, entourées par une nébuleuse de filles moins âgées aspirant néanmoins à participer, à apprendre et à devenir membres du groupe (*cf. infra*). Ces dernières se chargent des tâches souvent « auxiliaires » (ramener de l'eau, ramasser des combustibles, etc.) cherchant surtout à être à la disposition des filles âgées. Dans le cas où deux opérations importantes doivent se faire parallèlement (p.ex. décoration des jouets et construction du *taghouni*), le mode de partage se décide entre les filles dominantes du groupe. Malheureusement, le manque d'informations relatives nous empêche d'en dire plus sur cet aspect, pourtant, essentiel pour la compréhension de la production de la petite plastique enfantine.

### 3.2 *La fonction éducative de la fabrication des jouets*

Que le jeu ait un rôle extrêmement important dans l'éducation de l'enfant a été souligné à plusieurs reprises<sup>272</sup>. Le jeu est vital, essentiel pour développer des aptitudes physiques et mentales des enfants, leur créativité et leur personnalité (Dolto 1994, Brougère 1995). Les deux essais théoriques fondamentaux de J. Huizinga (Huizinga 1951) et de R. Caillois (Caillois 1967a) ont pu montrer de manière incomparable le rôle acculturatif du jeu dans le processus d'ontogenèse mais aussi, plus globalement, d'anthropogenèse. Et bien que la rareté des théories généralistes ait bien été signalée (Hamayon 2012 : 45), les études en ethnologie<sup>273</sup>, en sciences de l'éducation<sup>274</sup>, en psychologie<sup>275</sup> ou en anthropologie<sup>276</sup> qui portent sur la question du jeu dans le développement de l'enfant, sont légion.

Depuis très tôt la recherche ethnologique s'est rendue compte que l'évocation de la vie quotidienne est constante et occupe une place essentielle dans le jeu des enfants<sup>277</sup>. Il s'agirait

---

<sup>272</sup> S. Harkness et C. M. Super (1986: 96) ne manquent pas de citer une constatation de H. B. Schwartzman des années 70: « [...] the idea that children's play has the important function of serving as practice or rehearsal for adult activities has become "one of the most commonly accepted explanations in the literature" (Schwartzman 1978: 100) ». C. Duflo, de son côté, abonde dans le même sens : « ... si l'on nous dit que le jeu est une dimension essentielle de l'existence humaine, nous ne serons pas surpris. Nous aurons peut-être même l'impression d'entendre un lieu commun – rien à tout le moins de très révolutionnaire et qui bouleverse nos habitudes de pensée : l'importance de la notion de jeu est une idée acquise » (Duflo 1997 : 6)

<sup>273</sup> Centner 1963, Sillar 1994

<sup>274</sup> Claparède 1916, Vygotski 1978, Decroly & Monchamp 1937, Sylva 1977.

<sup>275</sup> On se borne ici à mentionner quelques auteurs principaux comme Bett 1926, Hirn 1929, Piaget 1927, Bruner et al. 1976, Château 1967, Millar 1968, Gutton 1973.

<sup>276</sup> Sutton-Smith 1979 et 1997.

<sup>277</sup> Pour quelques exemples *cf.* Hambly 1926, Béllin 1955, Gabus 1958, Béart 1963, Mandel & Brenier-Estrine 1977, Ochsenschlager 1998, Coquet 2012.

d'un phénomène transculturel, plus clairement manifeste dans les sociétés dites traditionnelles<sup>278</sup>. Dans le jeu des enfants sahariens et nord-africains, les jouets et les jeux inspirés par le monde des adultes, les tâches domestiques et les activités de subsistance, sont innombrables. Les garçons et les filles utilisent tout type de matériaux dans le but de s'amuser en imitant d'une manière créative les relations sociales, les comportements, les métiers, les rituels, les coutumes, les croyances des adultes, tout ce qui attire leur attention (Béart 1955, Béllin 1963, Rossie 2005c, 2008, 2013). C'est justement par cette imitation créative, par cette appropriation et représentation du monde adulte que les enfants se socialisent et incorporent progressivement les aspects fondamentaux de leur communauté.

Nous observons encore ici la division « classique » entre filles et garçons, puisque chaque sexe se réfère à des activités et à des conduites différentes. Les jeux des filles s'inspirent largement de la maison et la maisonnée, tandis que ceux des garçons principalement par la technologie et des activités économiques. Cette divergence d'intérêts dans les jeux de faire-semblant<sup>279</sup> entre garçons et filles se reflète aussi dans la production des jouets en terre argileuse. Les poupées, les ustensiles et l'appareillage de cuisine, les fours et les tables à servir le repas sont pour l'essentiel, on l'a vu, l'affaire des filles et sont impliqués dans des jeux comme la dinette, la maisonnette où bien des jeux célébrant la maternité ou bien le mariage. En revanche, les garçons se dirigent vers la représentation des animaux et des objets techniques, dans un contexte de jeux se référant à une multitude d'activités masculines.

Néanmoins, l'importance de la fabrication des jouets par les enfants eux-mêmes dans la transmission et la socialisation des personnes, le rôle de toute cette procédure technico-ludique à travers laquelle l'univers enfantin se matérialise sous des formes concrètes, est -sauf exceptions rarissimes- complètement ignoré par la recherche<sup>280</sup>. En effet, le rôle éducatif du jeu semble démarrer à partir du moment que le jouet est déjà fait, déjà achevé. Mais puisque nous tenons à considérer le jeu et sa fabrication comme deux activités inséparables, parfois même complètement concordantes, nous nous attacherons à aborder la question de la dimension éducative dans sa

---

<sup>278</sup> Comme B. Sutton-Smith fait, à juste titre, remarquer « *the more traditional the society, the more likely the toys is a simulacrum of an adult occupation [...]* », Sutton-Smith 1997: 155.

<sup>279</sup> Où « jeux de simulacre » selon le terme utilisé par R. Caillois (Caillois 1967a).

<sup>280</sup> Pour une parmi ces exceptions cf. Coquet 2009. L'auteure s'attache sérieusement à concevoir le rapport entre la construction des figurines de bétail en argile et l'incorporation progressive des règles sociales et la familiarisation avec les animaux vivants. Cf. aussi Khanna 1992 où se décrit avec précision la confection d'une multitude des jouets indiens. En revanche, R. Pinon bien qu'il aborde le sujet de la création des jouets, se réfère plutôt à l'apparition, voire l'invention des différents objets ludiques qu'à leur fabrication proprement dite. (cf. Pinon 1967 : 307- 312)



globalité.

### 3.2.1 *Le rôle des parents et des enfants plus âgés*

Le jeu est un domaine plutôt réservé aux enfants, un domaine sur lequel les adultes n'interviennent que rarement ou indirectement. Les recherches n'ont jusqu'à présent révélé que quelques rares situations où se manifeste de la part des parents la volonté d'apprendre à leurs enfants une certaine tâche par le biais du jeu<sup>281</sup> à l'égard duquel ils se montrent plutôt indifférents. Dans notre région d'étude au Maroc si les mères souhaitent que leurs filles se forment aux tâches domestiques, elles n'interviennent pas directement dans l'apprentissage. En effet les adultes marocains interviennent dans le jeu des enfants, quand ils sont trop dérangés, quand les enfants font appel à leur aide ou lorsque la situation devient vraiment dangereuse. Toutefois, l'âge de l'enfant joue, ici, une fois de plus, un rôle important. Les enfants en bas âge jouent beaucoup plus souvent avec leurs parents surtout leur mère, grand-mère ou les sœurs les plus âgées, sans pourtant que les membres mâles de la famille soient totalement absents de ces jeux spontanés, alors que le soin des enfants est l'affaire des femmes, J.-P. Rossie nous offre de très bons exemples d'interactions ludiques entre des pères et ces enfants montrant ainsi que le présumé manque d'intérêt de la part des pères à l'égard de ces enfants doit être plus nuancé (Rossie 2005 : 120-121). Ces interactions ne concernent pas, toutefois, une volonté consciente de formation de l'enfant, mais plutôt un jeu insouciant et distractif. Du reste, rares sont les exemples de parents fabriquant des jouets pour leurs enfants et quand cela arrive, c'est plutôt dans le cadre des fêtes religieuses (Rossie 2005 : 125).

L'influence des parents sur leurs enfants en bas âge, ne se limite pas à des relations ludiques mais concerne un contact plus ample et variable. C'est notable que les enfants depuis tout petits ne sont jamais isolés, mais en contact permanent avec leurs parents et par conséquent, leurs activités quotidiennes (Rossie 2005 : 124). Les parents influencent, ainsi, le jeu de l'enfant de manière indirecte, involontaire et tout probablement inconsciente. Il ne fait pas de doute que cette période de la vie de l'enfant, à part son importance pédagogique générale a un impact majeur sur la formation de son répertoire ludique. L'observation pénétrante et longue de la vie quotidienne de ses aînés se prolonge, de façon plus ou moins intensive, pendant toute la vie de l'enfant, constituant ainsi un pilier de l'apprentissage<sup>282</sup>. Certes, on a ici affaire à un apprentissage

---

<sup>281</sup> Pour cet aspect cf. par exemple Smerdel 2014 et l'apprentissage des travaux agricoles.

<sup>282</sup> W.- N. Kellogg dans le cadre de son étude de psychologie comparative des primates « Le singe et l'enfant » fait

informel, une transmission en dehors de l'école et de son contexte plus formaliste, commençant même avant celle-ci. À noter, de plus, que le manque de scolarisation étant un phénomène courant, surtout pour les filles, jusqu'à assez récemment, l'observation directe des parents et les jeux consécutifs constituaient le seul moyen d'éducation des enfants, d'ailleurs particulièrement efficace. En apprenant la vie des adultes l'enfant apprend aussi à jouer et *vice-versa*<sup>283</sup>.

D'autre part, l'apprentissage est assuré par les enfants plus âgés. Plus l'enfant grandit, moins les parents s'impliquent directement à ses activités ludiques. Cela tient principalement à l'éloignement progressif de l'enfant de sa maison et à son attachement consécutif à un groupe de jeu. Or l'intégration de l'enfant dans un groupe de pairs favorise l'affaiblissement de la relation d'attachement avec sa mère et les autres membres de famille (Racine 1978: 9). Dans des villages et des quartiers populaires des villes<sup>284</sup>, les enfants plus âgés jouent un rôle primordial dans la transmission du contenu non-verbal et verbal des jeux, de leur déroulement ainsi que des connaissances techniques, des comportements et des valeurs qui s'y réfèrent. Les relations étroites, familiales et de voisinage, entre ces joueurs, favorisent certainement cette transmission. Comme on l'a vu plus haut (*cf. supra*) à partir de sept ans, l'enfant s'adonne à des activités ludiques collectives ; toutefois son intégration aux groupes de joueurs se fait progressivement. D'abord spectateur passif du jeu des plus grands, il doit effectuer une sorte d'apprentissage avant d'être admis de plein droit dans le groupe (Unesco 1979 : 10). Ainsi, l'initiation à la vie du groupe va de pair avec l'initiation au jeu. Khalija Jariaa, collaboratrice de J.- P. Rossie depuis 2002, puise dans son enfance un exemple idéal pour mieux esquisser le déroulement d'une telle procédure<sup>285</sup> :

Quand elle avait environ huit ans Khalija voulait apprendre « *comment il fallait faire* », mais pour cela elle devait se rapprocher d'une fille plus âgée, comme sa voisine Zohra de onze ans, qui était bien au courant. Pour s'infiltrer dans ce groupe de jeu, Khalija proposait de bien

---

une série d'observations sur l'apprentissage. En observant l'enfant humain et l'enfant guenon à regarder un ouvrier travaillant à l'extérieur de la maison, il constate que l'enfant humain reste beaucoup plus longtemps, semblant très intéressé par ce qu'il voyait, alors que la guenon quitte vite la fenêtre. La capacité de l'enfant humain à observer de manière pénétrante et attentive tout ce qu'il l'environnait eut un impact clair sur les jeux d'imitation où l'enfant humain s'avérait beaucoup plus apte que son camarade guenon (Kellogg & Kellogg 1936 : 47 et 51-60).

<sup>283</sup> Ce qui nous amène à aborder, dans un premier temps, l'existence d'un *apprentissage du jeu et de jouer*, et ensuite à envisager un rapport profond entre cet apprentissage et l'observation des activités des adultes. Sur cet aspect en reviendra par la suite (*cf. infra*).

<sup>284</sup> Observations de J.-P. Rossie depuis 1992.

<sup>285</sup> J.-P. Rossie, communication personnelle.

nettoyer la grande maisonnette délimitée par des pierres que ce groupe de jeu utilisait pour des jeux de faire semblant. Comme Khalija devenait un membre de ce groupe, elle pouvait observer un peu la fabrication des couleurs pour la décoration, l'application du lait d'euphorbe et la cuisson de jouets en argile. Cependant, Zohra la renvoyait quand elle ne faisait rien d'autre que regarder. Ce n'est que lorsque Khalija a commencé à servir d'aide à Zohra, que cette dernière a commencé à lui donner des instructions précises. Par exemple, lorsque les fleurs que Khalija avait cueillies pour faire une couleur n'étaient pas adéquates, Zohra lui indiquait de manière précise et concrète quelles fleurs devaient être utilisées<sup>286</sup>.

L'apprentissage du savoir-faire technique est fondé tant sur la démonstration, l'observation et la participation que sur l'instruction verbale. Une des quatre vidéos réalisées début 2002 à Sidi Ifni montre un garçon de six ans et son frère de dix ans en train de créer quelques jouets en carton comme une voiture ou une maisonnette. Le petit frère observe attentivement son frère aîné et l'aide parfois. De temps en temps, le grand frère attire l'attention de son frère cadet sur la manière de construire certains éléments des jouets (Rossie & Daoumani 2002). Dans le cas de la fabrication des jouets en argile, la participation et l'implication directe des enfants plus petits aux différents stades de la chaîne opératoire semble indispensable. Chercher de la *bonne terre*, de l'eau, des galets pour la préparation des couleurs, des fleurs, des combustibles ou des pierres plates pour la construction du *taghouni* sont parmi les tâches auxquelles il s'avère obligatoire de participer, afin de faire partie du groupe qui va fabriquer et jouer avec les jouets en argile.

### 3.2.2 *Apprendre à jouer, apprendre pour jouer*

Restons un peu plus sur cet aspect dialectique de la fonction éducative du jeu fondée sur la forte interaction entre l'enfant et le groupe de joueurs dont il est membre ou, au moins, demande de l'être. Nous remarquons d'emblée que l'enfant est un acteur dynamique, énergiquement agissant dans la procédure de son intégration dans le groupe de joueurs. J. Piaget a, d'ailleurs, depuis longtemps déjà souligné que l'enfant n'acquiert pas les connaissances par absorption passive

---

<sup>286</sup> Nous pouvons rapprocher le déroulement et les modalités de la transmission du savoir-faire ludique de ces formes d'apprentissage dialectique conceptualisées sous le terme de *community of practice* (cf. Lave & Wenger 1991, Wenger 1998, Wenger et al. 2002 et aussi Gosselain 2011a). Nous observons donc d'emblée que tous les concepts-clés de cette approche théorique sont manifestement présents : engagement mutuel, apprentissage par participation graduelle et centripète selon laquelle les nouveaux adeptes flottant au début dans une zone périphérique deviennent peu à peu membres pairs d'une communauté, manque d'enseignement direct et –peut-être le plus important– un apprentissage concomitant de tout un savoir-vivre (cf. *infra*).

mais par *expérimentation active*, le délivrant, ainsi, une fois pour toutes, de son impuissance et sa passivité<sup>287</sup>. Car, il faut toujours tenir en compte que la fonction du jeu n'est pas simplement éducative, mais surtout *auto-éducative* (Krou 1973 : 9) et que l'enfant fait preuve d'une claire volonté d'apprendre qui relève aussi d'une impulsion claire de jouer.

Nous n'arriverons jamais à comprendre comment la volonté de jouer est si intimement liée à la volonté d'apprendre si nous insistons à considérer le jeu uniquement comme distraction<sup>288</sup>. S. Freud jetant un regard beaucoup plus stimulant sur le jeu souligne que tous les jeux d'enfants « *sont conditionnés par un désir qui joue un rôle prédominant : le désir d'être grands et de pouvoir se comporter comme les grands* » (Freud 1948: 16). Le jeu donc satisfait -toujours provisoirement- le désir de cuisiner, de devenir un berger, de se marier, d'avoir des enfants etc. Le psychologue soviétique L. Vygotsky partage cette opinion en notant que « *play is such that the explanation for it must always be interpreted as the imaginary, illusory realization of unrealizable desires* » (Vygotsky 1985: 539). La joie déployée lors des jeux découle justement de leur fonction essentielle de pouvoir réduire des tensions nées de l'impossibilité de réaliser les désirs, constituant ainsi « une soupape de sûreté vitale » (Unesco 1979 : 7 et 14)<sup>289</sup>. Comment, donc, satisfaire le besoin d'être adulte si on n'observe pas méticuleusement les pratiques de son entourage, afin de les imiter le plus fidèlement possible ? N'est-ce pas par cette imitation qu'on devient adulte ? N'est-ce pas par l'amélioration continue de cette imitation qu'on devient chaque fois un peu plus adulte qu'avant ? Le jeu peut, ainsi, être considéré comme l'expression du désir enfantin d'apprendre à être adulte<sup>290</sup>.

---

<sup>287</sup> Cf. Piaget 1936. C'est sur ce principe que le courant pédagogique de l'Education nouvelle, issue entre autre de la pédagogie d'Adolf Ferrière, a été fondé (pour plus d'information sur ce courant cf. Bloch 1948, Ottavi et al. 2004).

<sup>288</sup> Cf. aussi Hamayon 2012 : 45. Ce postulat, dominant dans les ouvrages contemporains relatifs est issu d'une bissection basique dans le monde occidental industrialisé entre l'école *sérieuse* et le jeu *improductif et puéril* ou, plus largement, entre *travail* et *loisir*. « *Car l'école traditionnelle est fondée sur l'idée qu'au moment où l'enfant commence à apprendre à lire, à écrire, à calculer, dès qu'il est question de dispenser des connaissances en vue de l'acquisition de diplômes, le jeu n'est plus qu'une activité puérile, faite pour meubler les temps libres, se reposer de la fatigue musculaire et cérébrale* » (Unesco 1979 : 19).

<sup>289</sup> De ce point de vue, le jeu rapproche beaucoup au rêve, cf. aussi Gutton 1973 : 1.

<sup>290</sup> Nous sommes conscients que cette analyse peut être considérée comme un regard critique sur la vision du jeu comme activité autosuffisante, souhaitable en soi et n'ayant autre but qu'elle-même. Il y a, certes, une part de vérité dans cette idée -issue d'ailleurs de la critique romantique de l'utilitarisme et du rationalisme de la modernité apportée par Schiller - puisqu'elle met en évidence le caractère souvent implicite ou tacite (voir subconscient) de la motivation de jouer. En effet, l'enfant en jouant n'a jamais comme but conscient de devenir adulte ce qui nous amènerait à considérer le jeu comme une activité utilitaire et donc céder à un utilitarisme naïf. L'enfant joue, tout simplement, pour le plaisir du jeu. Mais la question que nous essayons d'aborder ici est : pourquoi l'enfant, dans le cadre du jeu, fait preuve d'un besoin d'*apprendre à jouer* et d'*apprendre* tout court. Question que nous considérons,

Or cet effort a aussi un aspect technique. Devenir adulte est tout un savoir-faire, un *savoir-jouer*, si on l'ose dire. Il ne s'agit jamais juste de « jouer », mais de « jouer bien », de « jouer mieux ». Ces jugements de valeur qui peuvent nous sembler vides de sens, sont cependant d'une grande importance pour les enfants. En effet, si nous regardons de plus près, nous allons constater que la revendication de la qualité se trouve au cœur du jeu. Le petit garçon s'efforce d'imiter de la manière la plus fidèle possible la marche du lion ou l'aboiement du chien. La fillette moule très méticuleusement son sable, comme si elle n'imitait pas juste l'activité de sa mère proprement dite, mais aussi son attitude. Tous les deux cherchent à s'améliorer, cherchent à apprendre par quelqu'un d'autre qui connaît mieux. J.-P. Rossie nous offre un exemple très éloquent : « *Khalija raconte que pendant tout un temps elle observait de près comment une vieille femme préparait l'huile d'argan puis elle se mettait à l'imiter. Un jour la mère de Khalija a regardé faire sa fille de quatorze ans à son insu. Voyant qu'elle connaissait bien comment faire l'amelu en jouant, sa mère lui a dit que dorénavant elle pouvait aider à vraiment préparer l'amelu* » (Rossie 2008 : 225). La fille de l'exemple s'efforce très consciemment d'apprendre les gestes d'une vieille femme et d'acquérir ainsi, par imitation et amélioration progressive, tout le savoir-faire de la préparation de l'*amelu*.

Mais si cette analyse offre un cadre de réflexion sur les jeux d'imitation qui mobilisent les jouets en argile, elle ne peut pas, néanmoins, s'étendre à la fabrication des jouets. Pourquoi les enfants s'engagent à l'apprentissage d'un savoir-faire technique si exigeant ? Si le motif du jeu n'est autre que de se distraire, voire de se reposer, ce comportement est paradoxal. La recherche du plaisir se soulève donc encore une fois. D'autant plus que pendant le processus de fabrication les enfants- modeleurs, les enfants- fabricants se montrent particulièrement sérieux<sup>291</sup>. En effet, les enfants sont souvent sérieux quand ils jouent<sup>292</sup>. Comme les joueurs d'échecs qui font preuve d'une grande concentration et sont *absorbés par le jeu*<sup>293</sup>, les filles qui jouent à la dinette, qui

---

d'ailleurs, comme très fortement liée à une deuxième : d'où vient le plaisir de jouer ?

<sup>291</sup> Ça n'empêche pas bien entendu d'observer de temps en temps des drôleries, des taquineries etc.

<sup>292</sup> Comme H. Firth note dans son dernier ouvrage : « ... *social pretend play with peers are more like serious business [...]. When a 2- to 3-year-old boy plays airplane with a wooden stick, he is seriously intent on what he is doing* » (Firth 1996:10). De son côté P. Béllin maintient, de manière assez provocatrice, que le sérieux est le propre des activités puériles (Béllin 1963 :48). En fin de compte, *jeu* et *sérieux* ne font oxymore que si on insiste à réduire le jeu à un amusement frivole.

<sup>293</sup> Bien que J. Huizinga soit assez contradictoire concernant le rapport entre le *jeu* et le *sérieux* (seriousness) témoignant ainsi son embarras, il mentionne en même temps que *le jeu est capable d'absorber totalement le joueur* (Huizinga 1951 : 31).

habillent leurs poupées ou qui peignent leurs ustensiles, témoignent d'une rigueur extraordinaire. Il suffit parfois d'observer le regard des enfants en train de fabriquer leurs jouets, pour apercevoir le sérieux de leur implication.

Cette dimension « sérieuse »<sup>294</sup> du jeu est d'autant plus évidente lors de la fabrication des jouets. Les enfants planifient leur travail et mettent en œuvre de vrais projets « constructifs ». Ils partagent les tâches, ils négocient ce partage, ils se disputent, ils élaborent des astuces afin d'obtenir des objectifs bien précis. Dans le travail ils se montrent concentrés, absorbés par la confection de leur objet ludique. Il y a certainement du plaisir dans toutes ces activités. Mais, ce plaisir n'a rien de divertissant. Il nous semble qu'il se rapproche plutôt du plaisir de l'artisan ou, mieux, d'un plaisir généré par l'aspiration de la réussite, à savoir la perspective du résultat désiré<sup>295</sup>. Il s'agit, autrement dit, du plaisir de « pouvoir faire quelque chose ». Le processus de fabrication -et parfois même le jeu- s'est profondément imprégné de ce type de plaisir, pas spécialement « ludique », pourtant essentiel.

L'enfant désire la société de ses pairs. Se trouvant donc à la périphérie d'un groupe de jeu, à savoir à la périphérie de la société d'enfants, il n'a pas d'autre moyen d'accéder au centre de ce groupe qu'en apprenant à jouer. D'ailleurs, les enfants plus âgés n'ont pas toujours envie de révéler si facilement leurs « secrets » techniques, constat qui fait appel aux analyses de M. Crozier selon lesquelles « *la possession de ces habiletés transmises à l'intérieur d'un groupe, et jalousement conservées, est aussi source d'un pouvoir qu'on cherche à maintenir* » (Crozier 1963, cité par Leplat & Pailhous 1981 : 277). On l'a vu dans l'exemple de Khalija et sa voisine Zohra (*cf. infra*) : la fillette devrait aider la fille plus âgée, afin qu'elle soit admise dans le groupe. Or aider veut aussi dire participer et donc apprendre à faire et à faire comme il faut. C'est exactement cette observation que met en relief de manière excellente F. Sigaut en notant que « *le savoir est toujours un savoir partagé, c'est un identifiant social. Apprendre, ce n'est pas seulement acquérir un savoir, c'est aussi, c'est surtout peut-être, devenir membre du groupe social où ce savoir a cours* » (Sigaut 2012 : 150). Ainsi, devenir membre d'un groupe passe par l'acquisition des savoirs partagés au sein de ce groupe.

---

<sup>294</sup> Il nous semble nécessaire de préciser notre propos en soulignant que la notion de la rigueur et du sérieux, de la façon dont on l'utilise ici, n'a que peu à voir avec celle de « *serious game* ». Et cela car les rapporteurs du terme partent d'une dissociation fondamentale entre le *jeu* et le *sérieux* (éducatif) et s'attachent ainsi à les concilier en développant des jeux éducatifs (pour plus d'information à ce sujet *cf.* Alvarez 2007, Alvarez & Djaouti 2012, Brougère 2012).

<sup>295</sup> Pour le concept très important du plaisir de la réussite *cf.* Sigaut 2012 et Procopiou 2013.



L'apprentissage d'un savoir-faire s'avère donc à la fois un moteur et une condition du jeu. Ainsi, le fait d'apprendre ne devrait plus être considéré comme un effet latéral, la conséquence involontaire du jeu, mais surtout comme une préoccupation consciente et substantielle. L'enfant n'apprend pas, uniquement, *en jouant*, mais aussi, il apprend *pour jouer*.

### 3.2.3 *L'immersion ludique dans la société*

Les enfants en s'amusant par leur jeu, par la fabrication et la manipulation des jouets, apprennent la réalité physique et humaine qui les entoure et se socialisent. Ils acquièrent des compétences qui leurs seront indispensables dans l'avenir. « *L'expérience ludique apporte à l'enfant deux sortes de connaissance : connaissance du monde extérieur et connaissance de lui-même. Glisser sur le sable meuble, à califourchon sur une pierre plate, c'est prendre conscience non seulement de la gravitation, mais encore de l'importance des frottements et de la loi de plus grande pente* » (Béllin 1963 : 102). Les filles apprennent à tamiser, à pétrir, à râper, à moudre, à ramasser des combustibles, à peindre, à construire et à utiliser un four, à fabriquer de l'huile, à préparer le pain. Elles se familiarisent avec les dispositifs de stockage. Les garçons apprennent à négocier, à prendre soin les troupeaux, à construire des murs, à confectionner des trappes et des véhicules. Ils tentent de plus de fabriquer et d'utiliser des outils, ils disciplinent leurs corps, ils développent des habiletés à travers une pratique répétitive. En jouant, les enfants entrent ainsi dans l'univers technique de leur communauté et ses connotations socioculturelles<sup>296</sup>.

Si on utilise les verbes « tamiser », « pétrir » ou « râper » sans complément il y a bien une raison. L'enfant en fabricant ses jouets apprend à mener des tâches concrètes : à « tamiser la terre », à « broyer le charbon » et à « cuire des ustensiles en argile ». Or ces connaissances relèvent d'un savoir plus fondamental. C'est celui de la réalité matérielle, de l'intimité des substances, de la qualité des choses. Il s'initie ainsi à la notion de malléabilité et de dureté, de résistance, de viscosité, d'aridité, de fluidité et de solidité, de plasticité et de rigidité<sup>297</sup>. Comme R. W. Emerson l'écrivait : « *Le travail manuel est l'étude du monde extérieur* »<sup>298</sup>. Les enfants, ainsi, apprennent peu à peu, par tâtonnements expérimentaux (Freinet 1968 : 39-42) les propriétés des plantes, des pierres, des terres, du feu et les comportements des animaux. Et c'est justement ce savoir

---

<sup>296</sup> Pour la question très importante d'acquisition des habiletés techniques, ainsi que pour le rôle de l'implication pratique et de l'expérience partagée dans cette procédure cf. Bourdieu 1980, Leplat & Pailhous 1981, Leplat 1988, Lave 1988, Sigaut 2009, Gosselain 2011a.

<sup>297</sup> Cf. aussi Bachelard 1982 : 17-35

<sup>298</sup> Cité dans Bachelard *op.cit.*

implicite qui leur permet non seulement de tamiser la terre ou de mélanger la poudre des feuilles sèches avec l'eau, mais de *tamiser* et de *mélanger* tout court<sup>299</sup>.

La fabrication des jouets et le jeu lui-même représentent, donc, des processus englobant un savoir-faire dont la transmission ne se limite en aucun cas, comme on l'a vu, à l'acquisition de connaissances techniques. Elle s'accompagne de la transmission de significations et valeurs culturelles et des statuts et rôles sociaux. Ce savoir-faire se transmet plutôt par observation, imitation et imprégnation. Les normes de la société sont distillées dans les enfants par le biais du jeu. L'apprentissage des tâches, aussi bien que l'apprentissage de la répartition des tâches selon l'âge et le sexe, est un processus complexe. À travers les rôles d'adultes que les enfants plus âgés mettent en scène dans des jeux de faire semblant, des jeunes enfants s'instruisent sur les occupations féminines et masculines, le mariage, les fêtes, les rituels<sup>300</sup>. L'apprentissage du savoir-faire est avant tout celui d'un « *savoir-vivre* » (Chevalier 1991). « *Les bases du savoir symbolique, c'est-à-dire les prémisses de la conception scientifique, le sens de la coutume, de l'autorité et de la morale, sont inculquées par la famille. Plus tard, l'enfant est accueilli par un groupe de camarades qui le dresse à faire comme tout le monde, à sacrifier à la coutume et au protocole* » notait B. Malinowski décrivant ainsi l'incorporation par l'enfant des règles de la vie en société (Malinowski 1968 : 86). Car jouer signifie, au même moment, participer à un ensemble, devenir membre d'un groupe de joueurs, et par conséquent se situer par rapport aux autres tout en déterminant son statut personnel au sein des structures hiérarchisées (Unesco 1979 : 14).

Qu'il soit considéré comme une activité « *hors la vie courante* » (Huizinga 1951), fondamentalement *inutile*, voire improductive, et donc vouée au divertissement, comme le suggèrent J. Huizinga, R. Caillois, B. Sutton-Smith et G. Brougère, ou bien comme une activité profondément enracinée dans la vie courante, substantiellement alors engagée dans une relation organique avec la culture, selon Cl. Geertz, J. Henriot, V. Turner, C. Lévi-Strauss et

---

<sup>299</sup> On pourrait, éventuellement, rapprocher ce type des connaissances des *open abilities* de H. Wallaert-Pêtre (cf. aussi Leplat 1988), à savoir des habiletés facilement transposables et adaptables d'une activité technique à une autre, sans pour autant pouvoir confirmer la correspondance proposée par l'auteur entre type des connaissances et type d'apprentissage (observation/imitation pour les *close abilities* et essai-erreur pour les *open abilities*, cf. Wallaert-Pêtre 2001).

<sup>300</sup> Selon la phrase très pertinente de R. Sennet, le jeu constitue cette « *everopen telephone line connecting childhood [training in games] to adult roles as priests, sales representatives, urban planners, or politicians.* » (Sennett 2008 : 270).

R. Hamayon, il existe pourtant un consensus général sur le rôle acculturatif du jeu<sup>301</sup>. Or cette immersion dans la réalité socioculturelle relève d'une appropriation de cette réalité. Ce point nous semble extrêmement important afin de comprendre la nature profondément créative du phénomène. L'enfant n'absorbe pas mécaniquement les normes sociales que ce soit par imitation consciente ou bien par reproduction inconsciente des comportements et des rôles d'adultes, mais, tout au contraire, il les interprète de sa propre manière. J.- P. Rossie semble bien conscient de cette différence essentielle entre absorption passive et assimilation créative en parlant non pas d'imitation mais d'interprétation du monde adulte par les enfants. Il utilise à cette fin la notion de *reproduction interprétative* de W. Corsaro -comme le remarque à juste titre G. Brougère (cf. Brougère 2008: 17)- qui traduit cette participation active à la reproduction de la culture de la part de l'enfant<sup>302</sup>. Le jeu constitue ainsi un moyen d'aborder le monde. J. Piaget est parmi les premiers à avancer une vision du jeu comme appropriation de la réalité. Il souligne à ce propos que « *la plupart des jeux permettent au Moi d'assimiler la réalité tout entière : reproduire ce qui a frappé, évoquer ce qui a plu, participer de plus près à l'ambiance* » (Piaget 1941 : 162). Il rejoint ainsi Freud qui note que « *chaque enfant qui joue se comporte comme un poète, dans la mesure où il se crée un monde propre, ou pour parler plus exactement, il arrange les choses de son monde suivant un ordre nouveau, à sa convenance* » (Freud 1985 : 34). L'enfant réarrange les choses qui l'entourent afin de créer un ensemble cohérent, un ensemble qui *fait sens*. Cl. Geertz, très proche de l'analyse freudienne, note que le jeu comme toute forme d'art (*like any form of art*) fonctionne de façon similaire que *Le Roi Lear* ou bien *Crime et Châtiment*, à savoir qu'il aborde des thèmes comme la mort, la rage, la masculinité etc. et les arrange de façon cohérente, afin de mettre en exergue une compréhension de leur essentialité (Geertz 1973 : 443- 444)<sup>303</sup>. Ainsi, on peut dire que l'acculturation de l'enfant peut être considérée comme une procédure pour *donner du sens* au monde.

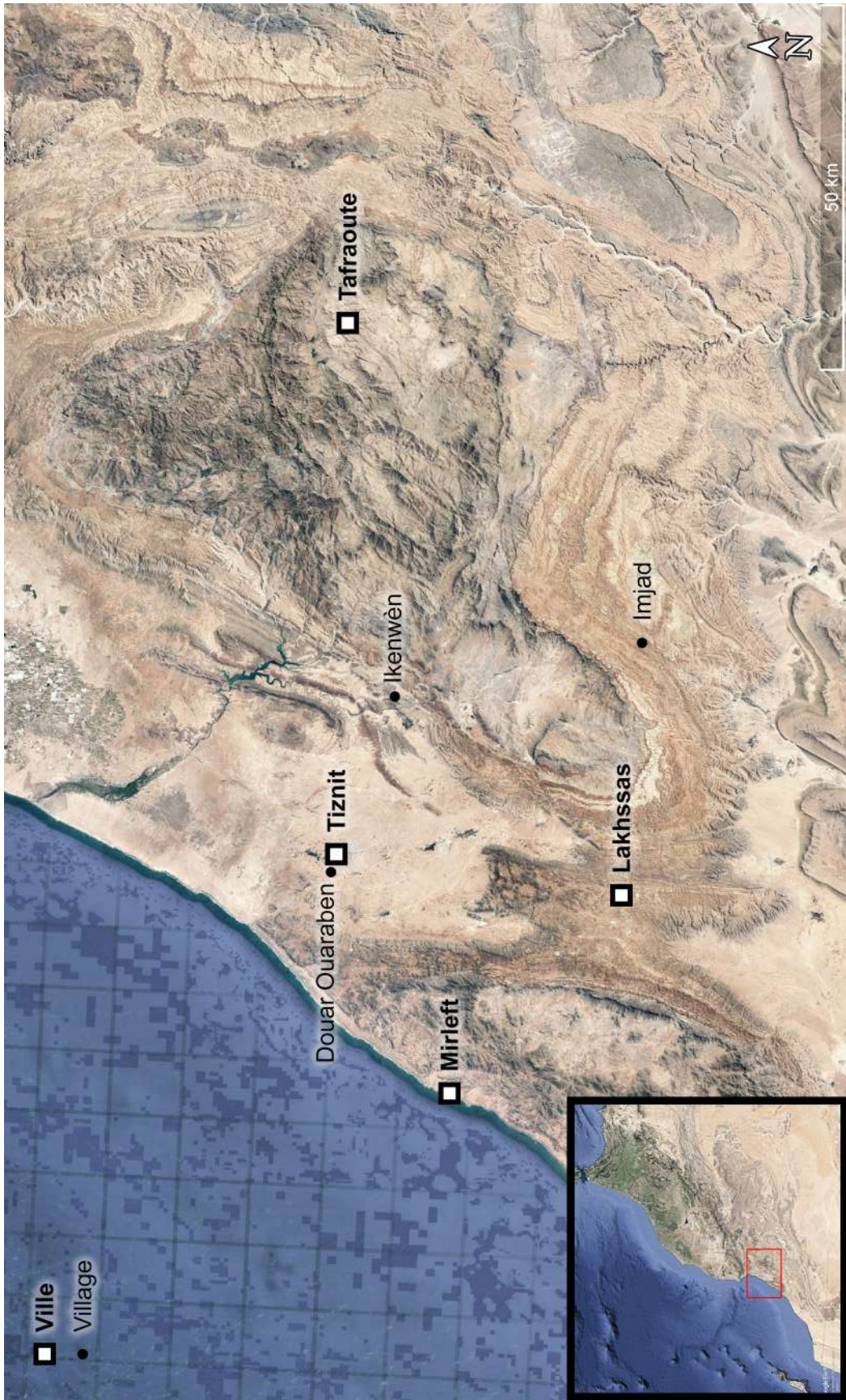
---

<sup>301</sup> Cette thèse va même jusqu'à soutenir que le jeu est générateur de la culture et que nombre d'institutions et de rapports sociaux sont issus ou bien intimement imprégnés du jeu et de l'esprit ludique (pour cet aspect cf. aussi Cazeneuve 1967). Dans ce cadre s'inscrit l'analyse formulée par H. Arendt et C. Castoriadis (inspirée de J. Burckhardt et puis F. Nietzsche), selon laquelle l'idéal agonistique est un élément constitutif de la démocratie et de l'équilibre de la cité. Le rôle essentiel des jeux de compétition (*agôn*) dont le ressort essentiel est la lutte, a été bien mis en avant par ces penseurs (cf. à titre indicatif Shaap 2009, Arendt 1983, Castoriadis 2004 : 155-160, Nietzsche 1975. Pour une excellente synthèse sur les jeux de compétition cf. Vernes 1967).

<sup>302</sup> Sur ce concept cf. Corsaro 1992, 2001, 2012.

<sup>303</sup> Cette fonction transformative du jeu relève éventuellement d'une faculté *d'hallucination volontaire* selon la formule de Bergson (cf. Bergson 1932 : 104-105), très forte chez l'enfant qui pris par son jeu et dupe d'illusion, *il métamorphose le monde* (Henriot 1969 : 87).





Carte du Maroc

### III. Du jeu au rituel, et réciproquement

#### 1. Glissements et métamorphoses

L'exemple de la fabrication des jeux argileux dans l'Anti-Atlas nous offre un exemple précieux, pas autant (ou bien pas seulement) sur l'importance que la fabrication des jouets peut avoir dans le processus de socialisation, mais aussi (et peut-être surtout) sur celle que la fabrication des représentations miniaturisées, plus globalement, peut avoir dans une société donnée. La fabrication de jouets –activité réitérée et plurielle– s'avère une forme de *processus initiatique atypique* pour les enfants, leur permettant d'accéder à l'univers adulte et aux rôles auxquels ils sont voués, à travers une longue période de formation continue. Fabriqués par l'enfant même ou bien par les membres de sa famille, les jouets constituent des *objets transitionnels*<sup>304</sup> par excellence, très chargés de connotations sociales.

De nombreux exemples ethnographiques témoignent de ce rôle. Au Brésil, les femmes du groupe indigène de Caraja fabriquent des poupées pour leurs petites filles qui souvent observent leur mère en train de les modeler. Le modelage se fait progressivement à partir d'une masse d'argile collectée par les hommes et mélangée avec de la cendre des foyers. D'autres matériaux comme la cire, le coton, l'écorce ou les plumes peuvent également être employés dans la fabrication (Ruef 1967, Campos 2002). Des épingles, des petits fragments de bambou et toute sorte d'objets aigus disponibles peuvent être utilisés pour la représentation des détails. Une fois sèche, la figurine subit une cuisson d'environ deux heures. Après la cuisson, elle est décorée avec du colorant rouge et noir et les motifs correspondent aux peintures corporelles de Carajà. Le rouge est produit par les fruits du roucou (*Bixa orellana*) ou à partir d'une argile rouge et le noir par l'écorce d'un arbre, trempée et mélangée avec la suie des casseroles (Campos 2002 : 241). Les traits morphologiques, les ornements, les habits ou les motifs décoratifs ont des significations sociales très concrètes, relatives à la classe d'âge, au sexe, au rang, en somme à l'identité sociale. Évoquant des principes cosmologiques et des significations complexes, les poupées revêtues des connotations rituelles fortes, servent d'objets de transmission d'éléments imaginaires. Ainsi, la magie et les mythes fondateurs des Carajà surgissent dans l'acte du jeu enfantin, tout en préparant l'enfant pour son entrée dans le monde adulte (Campos 2002 : 233).

La vocation *pédagogico-religieuse* des poupées Carajà trouve son parallèle dans celle

---

<sup>304</sup> Pour plus d'information sur le concept de l'objet transitionnel et des phénomènes transitionnels introduits par D. W. Winnikott cf. Winnikott 1953 et 1975.

des poupées *kachinas*, confectionnées par les peuples Hopi et Zuñi d'Arizona. La racine du peuplier américain (*cottonwood*) est le matériau de prédilection pour la sculpture des *kachinas* qui sont ensuite peintes en couleurs vives. Tous les pigments employés dans l'ornementation sont préparés par des végétaux et des minéraux locaux (Wright 2003 : 47) et les motifs décoratifs relèvent d'un dispositif symbolique riche et varié. Les poupées sont offertes par les danseurs incarnant les esprits *kachinas* aux enfants, à l'issue des fêtes cérémonielles, pour que ces derniers se familiarisent progressivement avec l'univers magique (Ndiaye 2003). En tant que moyens *mnémotechniques* pour la reconnaissance des esprits (Wright 2003 : 45), les poupées *kachinas* lient, donc, à la fois, le monde humain au monde surnaturel et le monde enfantin au monde adulte.

Or, cette fonction acculturative des jouets prend, souvent, un caractère beaucoup plus concret et explicite, amenant même à une véritable initiation. Les jeunes femmes tsonga, lemba et venda dans la région de l'actuel Zimbabwe, fabriquaient des figurines en argile de forme relativement simple et les donnaient précocement à leurs petites filles pour s'amuser (Roumequere & Roumequere-Eberhardt 1960 : 206). Ces figurines, appelées *mwana* (enfant), ne ressemblaient guère à un enfant, mais au contraire, leurs organes sexuels (masculins ou féminins) étaient très explicitement représentés, dans un style soit réaliste soit schématique. Chacune de ces poupées, avait une place centrale dans le long processus préparatoire du mariage. Cet exemple est loin d'être isolé. Jouant tantôt le rôle du futur enfant, tantôt celui de la jeune mariée, les figurines-poupées constituent des *instruments ludiques*, des accompagnateurs précieux des filles pour leur passage à l'âge mûr. De la *koré* grec et la *pupa* latine (Dasen 2011, Néraudau 1992, de Sike 1998 : 22-27)<sup>305</sup>, jusqu'aux innombrables poupées africaines confectionnées en bois, en argile et toute sorte de matériaux périssables (Béart 1967 : 199-204, Guiart 1983, Dagan 1990, Cameron 1996, Stelzig 2004, Coe et al. 2012), les figurines liées au mariage et à la maternité expriment une véritable constante dans le comportement humain. Ayant des destins divers (tombées en désuétude et abandonnées aussitôt, consacrées aux divinités, cédées aux enfants moins âgés pour jouer, placées dans les tombes d'enfants prématurément décédés, etc.) ces figurines ont, néanmoins, comme dénominateur commun leur nature ambiguë, oscillant assidûment entre le ludique et le rituel.

La confection d'une figurine peut, néanmoins, avoir lieu dans le cadre des procédés dont

---

<sup>305</sup> Les mots *koré* et *pupa* signifient à la fois la poupée et la petite fille ou plus précisément la jeune épouse (Dasen 2011 : 56, Néraudau 1992 : 44-45, Lusardy 2006 : 10). Sommes-nous très loin de la *tislit* ou *arûsa* des enfants de l'Anti-Atlas ? (cf. *supra*, note 223).



le caractère magico-religieux est bien plus clair. A. Van Gennep dans son ouvrage séminal sur les rites de passage, nous offre plusieurs exemples. Chez les Ostiak d'Obdorsk (Sibérie) dans le cadre des rites funéraires, les femmes apparentées au défunt fabriquent une poupée à son image. Cette poupée est habillée, lavée et nourrie tous les jours pendant deux ans et demi si le mort était un homme, deux ans si c'était une femme, puis on la porte sur la tombe (Van Gennep 1981 : 215-216). Une petite statue en bois est confectionnée à chaque exécution d'une cérémonie de l'enfance longue et progressive, dans la ville chinoise de Fuzhou. La statuette est conservée dans la chambre à coucher de l'enfant, jusqu'à l'âge de 16 ans, placée à côté de la représentation de la « Mère », divinité protectrice spécifique pour les enfants de deux sexes. Dans le cas où l'enfant meurt prématurément avant cet âge, la statuette le suit dans la tombe (Van Gennep 1981 : 79-84).

Chez les Asante au Ghana, les femmes ayant des problèmes de fertilité confectionnent une figurine en bois, connue sous le nom *akua'ba* qui évoque le mythe d'origine de cette pratique<sup>306</sup>. Bien que les *akua'mma* (pluriel d'*akua'ba*) d'Asante soient, effectivement, le mieux connues, le même type de figurines est attesté chez d'autres peuples Akan, comme les Fante et les Brong (Ross 1996 : 48-49, cf. aussi Stelzig 2004 : 5). Celles d'Asante se caractérisent par leurs grandes têtes discoïdales, les cous en forme d'anneaux superposés, des moignons courts représentent les bras en formant avec le torse cylindrique un corps cruciforme, alors que les pieds sont absents. Les *akua'mma* des Fante se distinguent par leurs longues têtes rectangulaires et l'absence de bras, tandis que celles de Brong par des têtes oblongues et des torses cylindriques sans bras ou décor (Ross 1996 : 47-48). Or, à part ces variations d'ordre ethnique, une grande diversité morphologique peut aussi être observée parmi les *akua'mma* du même groupe (Ross 1996 : fig. 46, 47 et 53). Une fois sculptée, la figurine doit être amenée par la femme soucieuse au prêtre, placée pour un certain temps sur l'autel, avant qu'elle soit reportée à la femme. Après la naissance de l'enfant désiré, le sort de la poupée n'est pas prédéterminé ; bien au contraire, il tient largement de l'idiosyncrasie et de l'improvisation personnelle. Posée sur l'autel du prêtre, gardée en tant que relique auprès de la famille ou bien offerte au nouveau-né comme jouet, toutes les options restent ouvertes (Ross 1996 : 44).

Dans le cadre du rituel *ntumba*, les jeunes filles Tabwa au Congo façonnent des figurines en argile, ressemblant beaucoup à leurs poupées-jouets. Une fois achevées, les filles les cuisent dans les foyers de leurs mères et, ensuite, les habillent avec des oripeaux trouvés aux alentours

---

<sup>306</sup> En effet, *akua'ba* se traduit comme « l'enfant d'Akua », Akua étant la première femme qui a jamais fabriqué un « enfant en bois », sous la suggestion d'un prêtre local (Ross 1996 : 43).

ou fournis par leurs mères. Sexuellement « pures » et expertes dans la confection des poupées, les filles sont considérées comme les plus aptes à mener cette activité. Les figurines sont, finalement, posées dans une fosse fouillée dans une termitière. Quand les termites referment la fosse, l'esprit agité qui a provoqué le rituel, peut, désormais, se reposer (Cameron 1996 : 84-85). De façon analogue, des figurines zoomorphes représentant de chevaux, des moutons, des poules, des vaches, des fruits, d'autres objets (pièces de monnaies, bracelets etc.) parfois même des personnages humains (bébés) sont modelées en argile, au sein d'un rite de solstice d'hiver des Zuñi, mené dans le but d'évoquer la fertilité et la croissance. Les figurines sont posées autour du *santu*<sup>307</sup>, laissées pour quatre jours et ensuite elles sont amenées à la maison où elles sont préservées tout au long de l'année ou bien, dans le cas des pièces zoomorphes, elles sont enterrées près de la bergerie (Parsons 1919 : 279). Les gens appartenant à la maison du prêtre de la pluie (*shiwanni*) n'amènent pas leurs figurines à la maison du *santu*, mais ils les posent dans leur propre maison, sur l'autel du prêtre. Les figurines sont placées dans un autel excavé (shrine hole), sous le sol de la maison (Parsons 1919 : 279 -280). Dans divers endroits en Inde, des figurines analogues zoomorphes sont offertes aux dieux hindous comme dons votifs ou *ex-votos* (*vratas*). Fabriquées majoritairement par les hommes, sans pour autant que les femmes soient complètement exclues, de petites représentations d'éléphants, de chèvres, de chevaux sont placées sur les autels, accrochées sur les arbres sacrés ou posées sous ces derniers. Une multitude des techniques sont employées (moulage, modelage sur motte, combinaison d'éléments préfaçonnés), les modes de modelage variant d'une région à l'autre et d'une communauté à l'autre (Huyler 1996).

Également variés au niveau morphologique, les *minkisi* (pluriel de *nkisi*) de BaKongo sont parmi les dits-*fétiches*<sup>308</sup> de l'Afrique centrale, les mieux connus. Des objets dynamiques répondant à des besoins quotidiens, la constitution des *minkisi* change significativement à travers le temps (Young 2007 : 110). C'est bien leur fabrication et leur traitement continu qui les rend effectifs. Les *minkisi* sont sculptés dans du bois, souvent en forme anthropomorphe, contenant des « médicaments », sans lesquels ils sont inutiles (MacGaffey 1977 : 173 et 1993 : 43, Young 2007 : 110-111). Ils peuvent être utilisés de multiples façons, bien que deux catégories

---

<sup>307</sup> *Santu*, traduit comme « saint », est un élément d'origine chrétien catholique incorporé dans les rites des Zuñi. Il correspond à l'enfant Jésus nouveau-né et il a été traité par les Zuñi comme fétiche, comme source de vie, comme prêtre de la pluie et comme agent de fertilité dont la naissance apporte de la croissance (Deacon 1997 : 227).

<sup>308</sup> Pour un historique du terme « fétiche » cf. Tobia-Chadeisson 2000, Graeber 2005

principales se dégagent : celles qui guérissent et celles qui chassent et qui punissent les sorcières, les criminels et les vicieux (MacGaffey 2000: 64, Young 2007 : 111). Chaque statuette est animée par une puissance personnalisée du monde immatériel, un parmi les esprits appelés également *minkisi*, qui trouve ainsi son expression matérielle, n'ayant pas en soi une forme physique. Des clous et d'autres objets métalliques sont plantés dans le corps de ces figurines qui sont d'ailleurs communément appelées des « *fétiches à clous* ». Or, le *nkisi* ne représente ni l'esprit qui l'habite, ni la personne qui est censée de punir, mais plutôt la relation entre les deux. Les clous servent donc à déranger le *nkisi* en le contraignant, ainsi, à l'action, tout en évoquant la douleur qu'il devrait causer (MacGaffey 2000: 64-65). Au fur et à mesure, ces statues vont devenir *des masses informes qui ne figurent plus rien que l'obscur objet du désir qu'ils suscitent* (Bazin & Bensa 1994 : 7). Il suffit, sinon, de rappeler que ces pratiques renvoient aux cultes *vodû* de l'Afrique d'Ouest où la fabrication et la manipulation des représentations anthropomorphes joue aussi un rôle important<sup>309</sup>.

Dans cette même direction, au sein de certaines pratiques thérapeutiques de Navajo, la fabrication d'une représentation humaine en bois constitue un acte magique visant à contribuer à la guérison des enfants malades et parfois même des adultes (Kelly 1972 : 25). Chez les Navajo c'est de connaissance commune que les maladies infantiles sont essentiellement issues d'un comportement proscrit de la femme durant sa grossesse. Regarder un crâne ou un cadavre, voir une poupée brisée, fabriquer des poupées en tissu ou bien déranger une figurine rituelle dans des ruines, sont quelques exemples de ces comportements interdits. La fabrication de la figurine magique est accompagnée par des chansons faisant, constamment, référence à l'anatomie du corps comme les pieds, les jambes et la tête (Kelly 1972 : 29 et 32-37). La figurine sera ensuite pressée sur différentes parties du corps du patient et déposée, une fois le rituel achevé, dans des ruines puisqu'ils sont considérés comme un endroit plus facilement accessible aux entités surnaturelles (Kelly 1972 : 40). Déranger et bien plus jouer avec ces figurines est strictement interdit.

Or, utiliser les figurines à finalités thérapeutiques n'est pas la seule option possible. Les Navajo pensent que ces objets peuvent également être employés pour faire du mal et les personnes qui pratiquent de la sorcellerie peuvent « tuer » ou bien « torturer » les figurines (Kluckhohn 1944 : 18, Young : 1958 :245, cité par Kelly 1972 : 41). On rejoint, ainsi -et de

---

<sup>309</sup> Cf. à propos les très intéressantes études de M. Augé (1986 et 1988).

manière peut-être inattendue- les idées platoniciennes à propos des magiciens du monde grec – et par la suite, du monde romain- ayant le pouvoir de faire du mal par des sortilèges, à l'aide des figurines magiques (Bernand 1991 : 209-222, Graf 1994 : 31-38). Ainsi, dans le monde gréco-romain un sorcier cherchant à se débarrasser de ses ennemis, les tue symboliquement, en torturant une figurine d'envoûtement (Annequin 1973 : 59). Souvent clouées pour forcer le dieu à agir, ces représentations représentent la victime à qui s'adresse le rite, son nom étant même parfois marqué sur leur torse (Graf 1994 : 161-162, Wilburn 2012 : 75). Or, une ressemblance morphologique entre la figurine et la personne représentée n'est pas requise. La poupée constitue plutôt un genre d'*idéogramme déformé* et une ressemblance abstraite à la forme humaine est suffisante. L'indication du sexe n'est pas non plus toujours nécessaire, puisque ce qui prime est *que la fonction de représentation soit remplie* (Mauss & Hubert 1950 : 61, Faraone 1991b : 190, Graf 1994 : 161-162, Wilburn 2012 : 78). Ainsi, le magicien à travers une reproduction matérielle de la formule *similia similibus*<sup>310</sup>, *martyrise les poupées pour faire souffrir son ennemi* (Annequin 1973 : 63). Ces mêmes types de rituels sont également attestés en Egypte pharaonique et en Mésopotamie ancienne (Bernand 1991 : 54-62, Faraone 1992 : 78-81). Des cérémonies menées dans le temple d'Amon-Re prévoient la fabrication des figurines en cire rouge du dieu Apophis, ennemi d'Amon-Re. Ces figurines sont, ensuite, attachées avec des représentations des adversaires du pharaon, elles sont torturées, puis jetées dans le feu (Faraone 1992 : 78). De même, au sein de diverses cérémonies néo-assyriennes, des figurines sont ternaillées, brûlées ou complètement détruites (Faraone 1992 : 80).

Toutefois, d'autres types d'envoûtement, parmi lesquels des envoûtements pour susciter l'amour réciproque (*defixiones amatoriae*), sont également attestés (Winkler 1991, Stratton 2014 : 164-169)<sup>311</sup>. Le papyrus *PGM XII* contenant un rite égyptien appelé « merveilleux envoûtement amoureux » (*φιλτροκατάδεσμος θαυμαστός*), nous offre un exemple très éloquent de ce type de rite où la fabrication d'une figurine a une place cardinale (Annequin 1973 : 63, Bernand 1991 : 293-294, Graf 1994 : 160-168, Ogden 2002 : 245-260, Wilburn 2012 : 80) : « *Prends de la cire [ou de l'argile] d'un tour de potier et façonne deux figurines, l'une masculine, l'autre féminine. La figurine masculine, fais-la armée comme Arès, portant dans la main gauche un glaive, qu'il dirige vers la clavicule droite de la figurine féminine ; qu'elle ait les bras liés dans le dos et soit*

<sup>310</sup> A propos de la formule *similia similibus* cf. Mauss & Hubert 1950 : 60-63, Faraone 1991a.

<sup>311</sup> Pour toutes les différentes catégories d'envoûtements cf. Annequin 1973 : 64, Graf 1994 : 141-142).

*agenouillée, et que la matière soit fixée sur sa tête ou autour de son cou*<sup>312</sup> ». Plusieurs exemples des figurines témoignant du déroulement d'un tel rituel, ont été retrouvées<sup>313</sup>, parmi lesquelles celle d'une femme agenouillée, les mains attachées derrière le dos et percée de douze clous, est peut-être la plus connue (Graf 1994 : 159-160). La figurine découverte dans un vase en Égypte avec une tablette de défixion, présente treize grandes aiguilles enfoncées sur différentes parties du corps. Dans ce cas, bien entendu, la perforation du corps de la figurine ne peut pas être considérée comme un acte de magie sympathique. Le but n'est pas de blesser la victime -comme on blesse la figurine en lui clouant des aiguilles- mais en revanche, de dominer et de contrôler totalement son corps et son esprit (Wilburn 2012 : 75, Graf 1994 : 163-164). Souvent, le désir de vengeance contre la personne représentée peut entraîner même la mutilation délibérée de son effigie (Bernand 1991 : 319). Enfin, la dernière étape du rite inclut la déposition de la figurine dans les tombes ou des urnes funéraires, surtout des personnes *mortes avant l'heure* (*ἄωροι*) ou *par fait de violence* (*βιαιοθάνατοι*). Les figurines seront, ainsi, dissimulées par la victime, tout en étant, au même instant, plus proches des morts-sources des pouvoirs magiques (Annequin 1973 : 63, Graf 1994 : 161).

Pas uniquement les hommes, mais également les dieux effectuent des actes à finalités magiques. Selon la légende ougaritique de Keret (*Kirta*), le dieu suprême *ʔIlu* procédant à la manière du magicien (*āsū*) exécute un rite « anti-sorcière » (*anti-witchcraft*), afin de retirer la maladie de son servent fidèle, le roi *Kirta*, causée par la rage de *ʔAtiratu*, la déesse de la fertilité (Caquot et al. 1974 : 491 et 564-567, del Olmo Lete 2014 : 18). Il se met, donc, à modeler une figurine remplissant sa main *de la meilleure argile*<sup>314</sup>. Cette figurine n'est pas une représentation de la victime ou du sorcier (comme c'était le cas dans la magie gréco-romaine, égyptienne ou mésopotamienne), mais elle est un être animé ayant comme but d'enlever la maladie par de la victime (del Olmo Lete 2014 : 18-20). Cet exemple de fabrication des figurines pour des raisons magico-thérapeutiques de la part d'une divinité éminente fait appel à un concept assez rependu dans les récits cosmogoniques, celui de *Deus faber*. À la façon d'un artisan –du *premier artisan* même- ce *Dieu-Créateur* construit le monde ou le premier homme, mobilisant un procédé technique (Von Franz 1982 : 105-115). Plusieurs exemples illustrent tant la diffusion du concept

<sup>312</sup> Traduction Graf 1994 : 160.

<sup>313</sup> Pour quelques exemples caractéristiques cf. Faraone 1991a : 4 et 9, Faraone 1991b.

<sup>314</sup> « *Moi, je façonnerai et je créerai surement celle qui chasse la maladie, celle qui exorcise le mal. D'argile, sa main il remplit, de la meilleur argile, sa main droite ; il pétrit celle qui dans [...].* » (Caquot et al. 1974 : 566).

que sa persistance dans le temps.

L'épopée de Gilgamesh nous offre une des toutes premières versions: « *Aruru lava ses mains, pinça de l'argile, la jeta dans la steppe ; c'est dans la steppe qu'il fut créé, Enkidu le vaillant, rejeton d'argile, puissance de Niruta* » (Tourney & Shaffer 1994 : 50). L'argile constitue, en effet, la *matière de la Création*. À l'instar de la déesse Aruru, Prométhée se veut le protagoniste d'une parmi les plusieurs anthropogonies dont la tradition hellénique fourmille. Le titan humecte la terre et modèle avec ses propres mains ce qu'Aristophane a appelé « figures modelées en argile » (*πλάσματα πηλοῦ*), à savoir la race humaine (Bouffartigue 1996). En Égypte, nous rencontrons des exemples homologues. L'univers avec tous ses êtres vivants y compris les autres dieux furent créés par le dieu Ptah de Memphis (Von Franz 1982 : 106). Selon une autre version, les prêtres du temple d'Esna chantent chaque matin l'hymne de reconnaissance envers Khnoum dieu-créateur renouvelant, ainsi, quotidiennement, sa gloire : « *Khnoum-Rê, le dieu du tour de potier, qui a fondé la terre par l'action de ses bras [...]. Il façonna sur son tour les dieux et les hommes, il modela le petit bétail et les troupeaux, il fit les oiseaux et les poissons, il forma les mâles reproducteurs et mit au monde les femelles. Il organisa la marche du sang dans les os, modelant dans son atelier (?) par l'action de ses bras. Alors le souffle de la vie imprégna toute chose, le sang forma... avec la semence dans les os, afin de constituer dès le commencement des os brillants. [...]. Il fit pousser les mèches de chevaux et croître la chevelure. Il modela la peau sur les membres. Il fabriqua la tête et façonna le visage afin de donner leur personnalité aux figures.* » (Lalouette 1987 : 38-39, cf. aussi Sauneron 1969 : 35-37). Une description détaillée de la fabrication du corps humain s'ensuit, se rapprochant de celle exposée par Platon dans le *Timée* (73a-79b). Dans ce récit, le philosophe nous présente minutieusement la procédure technique à travers laquelle le Dieu-Démiurge a confectionné le corps humain avec différents matériaux, comme un *artisan du vivant*, un *ingénieur de la vie*. Cependant, à la base de cette structuration complexe, se trouve le pétrissage des ossements de l'individu primordial en utilisant de la terre épurée et très fine (*γῆν [...] καθαρὰν καὶ λείαν*) et de la *moelle* (*μυελὸν*) par immersion de la pâte successivement et plusieurs fois dans le feu et dans l'eau. La chair naît de manière analogue. Dieu, tel qu'un modelleur de cire (*κηροπλάστης*) -quoique l'utilisation de la cire n'est pas mentionnée- « *a fait un mélange harmonieusement proportionné d'eau, de feu et de terre. Puis il y a ajouté un levain formé de sel et d'acide et il a composé ainsi la chair qui est molle et*



*pleine de suc* »<sup>315</sup>. La technique de fabrication est toujours placée au cœur du mythe.

On ne saurait se dispenser de rappeler la tradition judéo-chrétienne, selon laquelle « *Yahvé-Dieu modela l'homme avec la glaise du sol, il insuffla dans ses narines une haleine de vie et l'homme devint un être vivant* » (Gn 2,7)<sup>316</sup>. À l'instar du dieu Khnoum, Yahvé aussi achève la création d'Adam en insufflant à l'homme le souffle de vie. Sans lui, l'homme en corps d'argile demeurera un *être de boue*<sup>317</sup>, sans âme. De même, la création d'une statue funéraire égyptienne n'est achevée qu'après le déroulement du rituel de l'« ouverture de la bouche », c'est-à-dire l'animation de la statue (Belting 2001 : 205-209). Cette opération d'animation (*εμψύχωση*), la dotation d'un souffle est une condition indispensable, afin de compléter la création et de le rendre vivant pourvu d'une âme et est d'ailleurs répandue dans plusieurs conceptions de la fabrication de l'enfant (Godelier 2010 : 128-158). Or, dans tous les cas, le Démonstrateur, extérieur au monde, façonne la matière inerte en lui donnant une forme humaine (Von Franz 1982 : 109). L'homme est traité en objet matériel, objet qui est confectionné techniquement, pourvu de toutes ces qualités qui le rendraient fonctionnel. Tels que des artisans visant à s'améliorer, les dieux, parfois, détruisent leurs créations humaines pour en faire de nouvelles, de meilleures<sup>318</sup>. Tels que des enfants, ils fabriquent des êtres en argile à leur gré, déployant au maximum leurs aptitudes créatives. Ils le font pour s'amuser peut-être<sup>319</sup> ? Est-ce qu'ils jouent, aussi, avec ? C'est au moins ce que Platon laisse entendre dans les Lois<sup>320</sup>. Sommet indéniable de la création ou bien jouet, voué à retourner dans la poussière dont il est fait- est-il, finalement, si loin l'un de l'autre ?

---

<sup>315</sup> « *Ταῦτα ἡμῶν διανοηθεῖς ὁ κυροπλάστης, ὕδατι μεν και πυρί και γῆ συμμείζας και συναρμόσας, ἐξ ὀξέος και ἄλμυροῦ συνθεῖς ζύμωμα ὑπομείζας αὐτοῖς, σάρκα ἐγχυμον και μαλακὴν συνέστησεν* », Platon, *Timée*, 74c-74d, trad. A. Rivaud.

<sup>316</sup> « *Καί ἐπλασε ὁ Θεός τόν ἄνθρωπον, χοῦν ἀπό τῆς γῆς. καί ἐνεψύχησεν εἰς τοὺς μυκτῆρας αὐτοῦ πνοήν ζωῆς, και ἐγένετο ὁ ἄνθρωπος εἰς ψυχὴν ζῶσαν.* »

<sup>317</sup> Cf. les formulations de Jean Chrysostome à propos de notre existence argileuse (Bouffartigue 1996 : 211-212).

<sup>318</sup> Cf. par exemple le mythe de la création de l'homme présenté dans *Popol Vuh* (Foster 2005 : 184).

<sup>319</sup> C'est, en l'occurrence, intéressant d'évoquer le concept hindou de *līlā* désignant le jeu divin. La création du monde est, donc, vue comme résultat de l'action ludique et spontanée du dieu qui, tel un enfant réalisant un château de sable, le détruit et le refait dès le début (Sax 1995 : 3-4).

<sup>320</sup> « *Θαῦμα μὲν ἕκαστον ἡμῶν ἡγήσώμεθα τῶν ζώων θεῖον, εἴτε ὡς παίγνιον ἐκείνων εἴτε ὡς σπουδῆ τινι συνεστηκός* » [Figurons nous que chacun de nous est une machine animée sortie de la main des Dieux, soit qu'ils l'aient faite pour s'amuser, ou qu'ils aient eu quelque dessein sérieux], Platon, *Les Lois*, Livre I 644d, trad. Victor Cousin.

## 2. La compartimentation du social

Les figurines, relevant à la fois du sacré et du jeu (Néraudau 1991), traversent les frontières entre les deux domaines avec une facilité proverbiale. Une poupée d'enfant de l'Afrique d'Ouest peut se transformer, au bout d'un mois, en objet aux qualités surnaturelles, apposé sur l'autel du village, couvert de sang (Béart 1955 : 34). Rappelons, à l'aide de C. Béart, ce que C. Lévi-Strauss remarque à propos des figurines de Caduveos, au Brésil : *aux mains des enfants... des statuettes de bois sculptées généralement vêtues d'oripeaux et qui leur servaient de poupées tandis que d'autres, pourtant semblables, étaient conservées pieusement par de vieilles femmes au fond de leurs coffres. Étaient-ce des jouets ? Des statuettes de divinités ? Ou des figurations d'ancêtres ? On ne pouvait le dire devant ces usages contradictoires et d'autant moins que la même statuette passait parfois de l'un à l'autre usage* (Béart 1967 : 203). Parfois, ces mêmes transitions acquièrent un rôle essentiel puisqu'elles constituent des conditions inéluctables de la fonction. Seule une poupée qui a servi au jeu peut devenir un objet de fertilité, nous lisons à propos de certains groupes d'Afrique du Sud (Dagan 1990 : 24, Stelzig 2004 : 2-3). B. Sillar décrivant le jeu des enfants andins se réfère à la fabrication des miniatures des maisons dans le cadre des fêtes rituelles. Construites par des enfants ou des couples jeunes (16 à 25 ans) ces maisons tirent leur importance symbolique de leur association au jeu enfantin. Le jeu, ici, est *un acte de communication avec les dieux* (Sillar 1994 : 53-55). Ces phénomènes sont-ils fortuits, sont-ils sans intérêt ? Ne sont-ils pas plutôt des signes que la séparation rigide entre sacré et ludique, entre ordinaire et rituel, constitue une contrainte pour envisager les rôles qu'une figurine peut accomplir ?

La question du rapport entre le jeu et le rituel, déjà très vieille<sup>321</sup>, s'avère, donc, encore une fois, d'une importance majeure. Or, plusieurs types de rapport ont été envisagés. Des chercheurs, comme Y. Hirn, K. Groos, E. Westermarck et d'autres encore adoptent, depuis très tôt, une compréhension des jeux comme *rites déchus*, à savoir des activités rituelles dégradées, ayant perdu leur charge symbolique (Caillois 1967b : 5-6, Unesco 1979 : 8). Ainsi, le jeu de paume des Aztèques (*tlachtli*), le cerf-volant des traditions extrême-orientales, la balançoire, le jeu de balle ou bien le tire à la corde seraient des résidus des rites, des liturgies et des pratiques magico-religieuses oubliés (Westermarck 1911 : 158-159, 1913 : 121-122, 1926 : 171, 268-

---

<sup>321</sup> Déjà Platon identifie le jeu à la sainteté n'hésitant pas, comme nous le dit R. Huizinga, à englober les choses saintes dans la catégorie du jeu (Huizinga 1951 : 39).

271, Hirn 1926, Caillois 1967b : 7-9, Varenne & Bianu 1990 : 35). Nous aurions, donc, affaire à un genre d'*exaptation* constituant une tendance assez stable de l'évolution culturelle où les pratiques culturelles vidées de signification, changent de fonction sociale<sup>322</sup>. Toutefois, bien que des exemples suggérant une telle évolution historique de certaines pratiques, viennent à l'appui de cette hypothèse et que les dimensions ludiques des institutions sociales soient, déjà, mises en exergue, ce type de filiation entre le jeu et les rites est loin d'être confirmé (Caillois 1967b : 7-16, Varenne & Bianu 1990 35-39).

Or, J. Huizinga dans son ouvrage majeur *Homo ludens*, inverse le raisonnement et n'hésite pas à identifier le ludique et au sacré. *Les notions de rite, de magie, de liturgie, de sacrement et de mystère pourraient se ranger dans le ressort du concept jeu* (Huizinga 1951 : 38). R. Caillois, commente *in extenso* l'ouvrage séminal de l'historien néerlandais et reconnaît, sans réserves, les connexions entre le ludique et le sacré. Toutefois, il réexamine le type de rapport que le jeu et le rituel entretiennent avec la vie dite « ordinaire ». Bien que tous les deux occupent une place clairement séparée (Caillois 1950 : 204-218), leurs positions par rapport à ce qui est perçu comme quotidien sont *symétriques* et *antithétiques* à la fois (Unesco 1979 : 13). G. Bateson, quant à lui, rapproche les deux activités en introduisant le concept du *cadre* (frame), c'est-à-dire un contexte qui repose sur *une manière particulière de réaliser les actes qui y sont accomplies* (Hamayon 2012 : 80). Selon l'anthropologue, la notion du cadre peut bel et bien s'employer tant pour le jeu que pour le rituel, puisque tous les deux sont des domaines où une *distinction entre action dénotante et ce qu'elle dénote*, peut être réalisée (Bateson 1976: 70). D. Handelman de son côté, abonde dans le même sens, notant que le jeu et le rituel sont des activités analogues. Quoique fondamentalement mutuellement exclusives, les deux activités jouent un rôle complémentaire en entretenant avec la société des rapports *logiquement similaires* (Handelman 1977). Le rite et le jeu, activités sur plusieurs points divergentes, se situent, pour C. Lévi-Strauss, *dans une relative continuité en tant qu'activités réglées* (Hamayon 2012 : 38, Lévi-Strauss 1962 : 44-47), alors que R. Hamayon, suivant la pensée de G. Bateson, souligne la condition analogue du joueur et du croyant, agents *engagés dans un registre distinct de celui de la réalité empirique* (Hamayon 2012 : 17).

Dans tous les cas, le jeu et le rituel sont comparables à plusieurs niveaux. Bien que la nature exacte de leurs relations reste encore à approfondir, ces dernières s'avèrent, toutefois,

---

<sup>322</sup> Pour le terme *exaptation* emprunté par la biologie évolutive cf. Gould & Vrba 1982. Pour une discussion cf. aussi Garcia 2015 : 77-86)

abondantes et complexes (Norbeck 1974 :7, Hamayon 2012 : 37). Or, leur articulation –et, éventuellement, leur chevauchement- peut, aussi, être considéré comme faisant partie intégrante d'un cadre plus large, celui du rapport entre les activités rituelles et les activités profanes. Car quoique souvent conçu comme séparé de la « vie ordinaire » (*cf. supra*), le jeu ne cesse d'être une activité foncièrement profane. Le fait que les limites entre le profane et le sacré fusionnent les moments où un jouet devient objet rituel, où un objet rituel devient jouet ou bien quand il accomplit, par conception, une fonction indissociablement rituelle et ludique, sont, d'ailleurs, bien parlants. Par conséquent, la question qui se pose se relève plus généralement de la compartimentation du social. Sommes-nous, au bout du compte, contraints de considérer la fonction des figurines dans le cadre d'une structuration immuable des activités sociales ? Comme le note C. Castoriadis, *l'idée que dans toutes les sociétés existe la même articulation des activités humaines, que la technique, l'économie, le droit, la politique, la religion etc., sont toujours et nécessairement séparés ou séparables, c'est extrapoler à l'ensemble de l'histoire, l'articulation et la structuration propres à notre société, et qui n'ont pas forcément un sens hors d'elle* (Castoriadis 1975 : 35-36). Pouvons-nous, donc, penser, à l'encontre des affirmations -d'ailleurs très fécondes- de R. Caillois et de M. Eliade, que le sacré n'est pas toujours l'opposé du profane (Caillois 1950 : 23, Eliade 1957 : 16), que d'autres types de relations peuvent exister entre les deux, tout en laissant ouverte l'éventualité d'une coïncidence substantielle?

La recherche ethnographique et principalement les études focalisées sur le phénomène rituel soulignent que la distinction entre la sphère rituelle et la sphère profane n'est pas commune dans toutes les sociétés (Insoll 2004, Brück 1999: 314 ). Dans le cadre de leur critique sur l'universalité de la dichotomie entre nature et culture, P. Descola et G. Pálsson lancent un projet d'étude afin d'investiguer différents types de catégorisations cosmologiques et ontologiques en prospectant un grand éventail de sociétés (Descola & Pálsson 1996, *cf.* aussi Brück 1999: 319)<sup>323</sup>. Dans ce cadre P. Descola, suivant la pensée durkheimienne, note que distinguer une réalité « naturelle » d'une réalité « surnaturelle » -condition fondamentale pour une distinction entre rituel et profane- c'est, déjà, admettre qu'il y a un *ordre naturel des choses*, une masse solide des lois naturelles et *donc tout ce qui déroge à ces lois devait nécessairement apparaître comme en dehors de la nature* (Durkheim 1960 : 36, cité par Descola 2005 : 124)<sup>324</sup>. L'auteur

---

<sup>323</sup> Pour une critique très intéressante de cette dichotomie *cf.* aussi Sennet 2008 : 141 où l'auteur utilise le fameux exemple de la brique à la fois produit technique et emblème de *rectitude naturelle*.

<sup>324</sup> Notons, toutefois, que E. Durkheim tout comme R. Caillois (1950), M. Eliade (1957) V. Turner (1967) et M.

remarque, pourtant, que cette conception de la nature (et de la *sur-nature*) est une conception relativement récente dans l'histoire de l'humanité, issue directement de la pensée naturaliste et positiviste (Descola 2005 : 123-127). S. Howell, de son côté, souligne que des dichotomies entre sacré et profane ou rituel et ordinaire sont incompréhensibles dans certaines sociétés (Howell 1996 :128), alors que D.M. Schneider dans sa critique sur les études de *kinship* conteste que la séparation des domaines tels que « religion », « économie » ou « politique » soit valide pour tout type de société. La nécessité et la pertinence de leur emploi indifférencié dans la recherche s'avère, par conséquent, également précaire et même abusif (Schneider 1984, cf. aussi Hviding 1996: 167).

Vie quotidienne, activités techniques et pratiques symboliques semblent inextricablement liées dans plusieurs sociétés où la *pratique* et le *symbolique* ne sont pas considérés comme opposés (Renfrew 1994 : 47, Brück 1999 : 318). Tout au contraire, *des activités comme la métallurgie, la céramique, le tissage ou la mouture sont infusées des significations symboliques et métaphoriques, liées à des rites, régies par des prohibitions et de savoir occulte* (Chadwick 2012, 298, cf. aussi Brück 1999: 322 et *supra*). Comme le note E. Hviding à propos des Marovo, les actes magiques mis en œuvre, à diverses occasions, sont conçus comme extrêmement pragmatiques, des vrais outils afin de faire face aux différentes contraintes quotidiennes (Hviding 1996: 173). Ainsi, l'efficacité technique et l'efficacité magique ou rituelle sont des phénomènes du même ordre (Chadwick 2012 : 296, Brück 1999 : 320). Dans ce contexte, les actes culturels ne doivent pas être, forcément, vus comme des phénomènes sociaux hiérarchiquement supérieurs, austèrement circonscrits et déroulés dans une ambiance solennelle immuable. Nous devons, plutôt, envisager l'existence des *rites quotidiens*, des pratiques magiques très « ordinaires »<sup>325</sup>. Loin de vouloir « banaliser » toute activité humaine, nos propos visent à reconsidérer leur physionomie en réévaluant l'organisation du travail, le partage et la transmission du savoir et la structuration sociale. Pouvons-nous, éventuellement, imaginer des rituels sans spécialistes (prêtres, mages, sorciers etc.) ? Le registre ethnologique nous permet, au moins, de l'envisager. Mais, l'absence de spécialistes n'implique pas forcément l'absence de spécialisation. Des savoir-faire assez poussés peuvent se transmettre de génération en génération, des plus âgés aux plus jeunes, les premiers jouant un rôle central (Chandwick 2012 : 300). L'exemple des *illas* et des *conopas* (figurines en pierre) des hautes terres andines est, en l'occurrence, bien caractéristique,

---

Bloch (1985) ont clairement opposé la sphère rituelle à la sphère profane.

<sup>325</sup> Cf. à propos Barrett 1989, Bell 1992, Brück 1999, Chandwick 2012.

puisque'il nous permet d'observer ces liens intergénérationnels, la continuité des pratiques et des représentations que s'y attachent (Sillar 1994 : 54, Sillar 2012, Revolon et *al.* 2012 : 24). C'est, d'ailleurs, notable que le rituel -préparé d'habitude par le père à l'aide de sa famille dans l'intimité du foyer (Sillar 2012 : 71)- quoique bien normé, laisse une marge à l'improvisation et à l'expression individuelle.

Précisons, pourtant, avant de conclure, que mettre en question la dichotomie entre rituel et profane ne doit pas être perçu comme un rejet total de la catégorisation des activités humaines. Nous n'avons jamais affaire qu'à une masse indifférenciée d'activités, sans possibilité de distinguer des qualités, des nuances, des variantes ou des hiérarchies. Mais cette catégorisation varie selon les sociétés. Le vaste spectre des institutions du monde que l'imagination humaine (au sens le plus large du terme) a engendré, nous impose à considérer bien sérieusement la question. Il n'est pas question non plus d'abandonner, une fois pour toutes, nos propres catégories -historiquement spécifiques bien entendu, mais sans lesquelles on se prive des outils analytiques essentiels afin de discuter de toute question relative à l'activité humaine. Finalement, le défi reste bien ouvert : sommes-nous en mesure de penser le rôle des figurines, comme se détachant d'une division tranchée entre le sacré et le ludique, le rituel et le profane ?



#### IV. Objets d'affection et intimité technique

Or il y a un dernier aspect -toujours présent, quoique toujours tacite- qu'on voudrait aborder. La fonction des figurines, leur rôle et leur *vie sociale*<sup>326</sup> passe, de manière constante, par un traitement manuel ou généralement corporel, souvent très intense. De taille réduite, et de formes qui se prêtent à une manipulation aisée, les figurines circulent de main en main, elles sont caressées, soignées ou abimées, voire détruites. Il suffit de rappeler, peut-être, l'exemple des poupées africaines, ces *petits objets d'usage personnel, attachés au corps des femmes ou des fillettes, ou placés dans leur environnement personnel, hutte ou lit* (Dagan 1990 : 28). À travers une telle interaction, étroite et intime, des relations affectives se créent. Souvent, les possesseurs des figurines leur adressent la parole en les traitant comme des personnes, en leur prodiguant, éventuellement, la même attention qu'à un petit enfant. Chez les Mossi, une petite statuette -appelé *enfant (biga)*- est offerte par le père à sa fille. La fille *l'emporte par la suite au domicile de son mari pour devenir mère à son tour. Elle s'en occupe alors comme d'un véritable nourrisson allant jusqu'à le porter sur son dos. Lors de l'accouchement, il recevra, le premier, les soins que le nouveau-né obtiendra à son tour après sa naissance (il est lavé, massé au beurre de karité et installé près de la maman qui lui donne une goutte de lait)* (Lusardy 2006 : 12). Nous ne nous rappelons pas de Queequeg, le harponneur « cannibale » dans le roman *Moby Dick* de H. Melville et son *curieuse et informe petite figurine avec une bosse au dos et dont la couleur était exactement celle d'un nouveau-né congolais?* Queequeg installe cette figurine entre les landiers d'une cheminée vide et en allumant un petit feu, il offre à ce *diablotin* un biscuit pour le nourrir (Melville 1996 : 66-67).

Certaines figurines sont, donc, vivantes, ayant tous les besoins physiques d'un être humain. Vivantes, même quand (ou, plutôt, justement *parce que*) elles représentent des individus morts. Tel est le cas des *hovovi*, statuettes de jumeaux décédés, fabriquées au Bénin (Merlo 1977, Lafforgue 2017). Les *hovovi* sont traités exactement comme les enfants vivants et sont considérés comme immortels. Ainsi, les enfants-*hovovi* doivent se nourrir, s'habiller, dormir, se laver, se balader avec leurs parents et leurs frères et sœurs, avec lesquels ils partagent tout. Dans d'autres cas, cette personnification ne dure pas si longtemps. J.-P. Rossie souligne que les poupées des enfants sahariens et nord-africains ne sont « animées » que par la manipulation des joueurs et des

---

<sup>326</sup> Cf. à propos Appadurai 1986, Merleau-Ponty 2002.

joueuses. Or une fois le jeu interrompu ou arrêté, la poupée redevient un objet comme tout autre, une chose matérielle qui peut être abandonnée ou jetée, désormais inutile (Rossie 2005c :79).

Nous observons, ainsi, que le contact tactile direct joue un rôle primordial. Par des tâtonnements de ses dimensions, la sensation du poids et de la résistance, l'appréciation de sa texture et l'image que la main se fait de la forme plastique, l'homme se familiarise, progressivement, avec la figurine. Plusieurs études de domaines scientifiques différents ont montré, d'ailleurs, l'importance du toucher dans la perception du monde et des processus cognitifs plus globalement<sup>327</sup>. N'est-ce pas ce que G. Didi-Huberman appelle *connaissance par contact*, quand il parle de l'œuvre du sculpteur G. Penone (Didi-Huberman 2000 : 70-71, cité dans Coquet 2012 : 431)? Et n'est-ce pas à travers le toucher des statues et des masques que les gens de l'Afrique de l'Ouest arrivent à réaliser un contact matériel avec le transcendant (Rowlands 2012 : 183)? H. Focillon aborde de manière incomparable le rôle de la main et de la valeur tactile dans la préhension de l'univers des formes, mais aussi dans leur élaboration. Car la main *est à l'origine même de toute création* (Focillon 1981: 113). La manipulation de l'objet, la palpation de son corps est en continuité avec les gestes techniques qui l'ont généré. L'expérience sensorielle commence au moment de la fabrication et s'étend au-delà de celle-ci tout en préservant sa mémoire. *Celui qui fait une forme, lorsqu'il s'arrête à la considérer, se place sur un autre plan que celui qui la commente*, notait déjà en 1934 H. Focillon (1981: 1). À travers le façonnage de la forme, le créateur acquiert une connaissance *intime*, structurelle de l'objet œuvré. *L'expérience de la fabrication lui permet d'avoir une intelligence intérieure à la fois du processus de création des formes et de leur développement* (Coquet 2009).

La construction d'un objet est, au même instant, construction d'une relation affective entre le fabricant et sa création. C'est, d'ailleurs, lors de la même procédure que les deux émergent : l'objet (en tant qu'entité matérielle), le fabricant (en tant que rôle social, le *créateur-de-cet-objet*). Quel meilleur exemple que le mythe de Pygmalion où le sculpteur chypriote tombe amoureux de sa création? *La grande habileté de Pygmalion lui permet de donner forme à la matière. Il travaille comme travaille la nature elle-même, et le résultat est une création apparemment vivante, apparemment animée* (Stoichita 2008 : 29-30). Émerveillé par sa beauté, Pygmalion touche et caresse la statue de Galatée. La statue est animée, justement, par ses caresses, ses embrassades, par l'action des mains et des doigts agités. Mais *cette « palpation » -répétitive et hésitante- crée*

---

<sup>327</sup> Pour une discussion et la bibliographie relative cf. Procopiou 2013.

*une symétrie par rapport à l'acte sculptural* (Stoichita 2008 : 31), comme si la statue de la femme était façonnée par ses caresses. Et cette relation d'intimité causée par la manipulation et la gestualité technique peut aller jusqu'à une *empathie* envers l'œuvre confectionnée, comme le garagiste sourd Ivan Borro dans la nouvelle de R. Apostolidis *Le graisseur* (*Ο γρασσαδόρος*), qui perçoit par le toucher, l'odeur et le goût la souffrance dégagée par le châssis et les instruments mécaniques des voitures qu'il répare (Apostolidis 2005). Vision poétique du processus de fabrication ? Peut-être. Mais faut-il entendre par ça un manque de véracité ? *Poïèsis* relève, d'ailleurs, autant de la *poésie* que de la *création*. N'est-ce pas poétique de considérer que la fabrication des pots céramiques évoque la construction du corps humain (Gosselain 1999) ? Et pourtant, s'identifier à l'objet façonné témoigne d'une compréhension profonde de la gestualité technique et des réactions de la matière en traitement. Il s'agit d'une perception foncièrement active, d'un processus cognitif qui relève d'une concentration tellement poussée qui aboutit à une absorption du fabricant par le corps fabriqué. C'est ce que M. Merleau-Ponty décrivait comme « existence comme chose » (Merleau-Ponty 1945 : 193-194) et M. Polanyi comme « conscience focale » (*focal awareness*) (Polanyi 1962 : 55-57), à savoir *devenir l'objet sur lequel on travaille* (Sennett 2008 : 174). C'est, justement, cela que P. West semble avoir conçu quand, dans son roman *Des poupées et des dieux*, un sculpteur de poupées *kachinas* cherche à enseigner à son neveu l'art du sculpteur, en faisant de lui-même une poupée (West 2009 : 83-84). Le couteau de sculpture près de son visage et les yeux fermés, l'apprenti doit sentir l'éloignement et l'approchement de la lame, doit apprendre, autrement dit, à calculer la distance entre l'outil et la forme œuvrée. La main, le couteau et l'objet s'inscrivent dans une continuité parfaite. Et c'est à travers cette fusion ontologique imaginaire entre le fabricant et le fabriqué que le perfectionnement technique s'acquiert.





**PARTIE IV**  
*Synthèse générale*





## I. L'organisation de la production des figurines néolithiques de la Thessalie

### 1. Le degré de spécialisation et le lieu de fabrication

La question des fabricants des figurines thessaliennes, quoique particulièrement importante afin d'élucider leurs rôles sociaux au sein des communautés néolithiques, tout comme l'organisation sociale plus généralement, n'a que très rarement préoccupé la recherche. Les « sculpteurs » d'A. Wace et de M. Thompson (1912 : 69) et les « artistes » de Ch. Zervos trahissent, toutefois, que l'existence d'artisans spécialisés pendant la pré- et protohistoire égéenne, était une conviction largement partagée dans le milieu scientifique. Plusieurs chercheurs ont envisagé une spécialisation des tâches pendant le Néolithique, bien que des études systématiques sur la question soient infimes<sup>328</sup>. Souvent issus de productions artisanales distinctes, les outils lithiques, les vases céramiques, ainsi que les « objets de prestige » ont été considérés comme des témoins privilégiés de spécialisation (Renfrew 1973 : 187-190, Torrence 1986, Perlès 1990 et 1992, Vitelli 1993, Demoule & Perlès 1993 : 383-384, Perlès & Vitelli 1999, Gallis 1996d : 34, Treuil 2008 : 78-79)<sup>329</sup>. Toutefois, plusieurs problèmes d'ordre méthodologique sont relevés par rapport aux critères utilisés par les chercheurs, ainsi que par rapport au degré et à la nature de la spécialisation chaque fois envisagés. La productivité élevée et la standardisation des produits, l'habileté et l'expérience requises, aussi bien que l'accès aux matières premières ou encore la distribution spatiale des produits et des sous-produits de l'activité technique, sont, selon le cas, des marqueurs d'une certaine spécialisation. La notion même de spécialisation ne faisant toujours pas l'objet de consensus (Costin 1991, Rice 1991, Costin & Hagstrum 1995, Kerner 2010, Brun et al. 2005-2006, Méry et al. 2005-2006, Salanova 2012), l'éventualité des productions spécialisées lors du Néolithique reste pleinement ouverte.

Pour les représentations miniaturisées, L. E. Talalay penche sur la question en se fondant sur les traits techniques des figurines de Franchthi. Bien qu'elle exprime ses réserves par rapport à la spécialisation des tâches pendant le Néolithique, la chercheuse entrevoit un certain degré de contrôle et d'organisation de la production idolo-plastique qui évoque celle des vases-

---

<sup>328</sup> Cf. surtout Perlès & Vitelli 1999.

<sup>329</sup> Pour une critique sur les travaux de C. Perlès et de K. D. Vitelli (Perlès 1992, Vitelli 1993, Perlès & Vitelli 1999) cf. Pentedeka 2008 : 21-23. Pour un aperçu critique de la spécialisation technique dans la production céramique égéenne cf. Kyriatzi 2000 : 19-27.

céramiques. Ainsi, elle maintient que les figurines ont été fabriquées par des potiers ou bien que leur production était étroitement dirigée par ces derniers dont le rôle socio-économique exact reste, pourtant, imprécis (Talalay 1983 : 115-116, 1993 : 33). Ch. Marangou note que certaines figurines font preuve *d'une certaine dextérité, voire d'une certaine expertise*, suggérant ainsi un travail de « connaisseurs » (Marangou 1992 : 141, 146 et 254). Ainsi, le niveau de technicité des figurines témoignant des compétences techniques particulières et donc un processus d'apprentissage, pousse les chercheurs à inférer une certaine spécialisation.

Or, les deux chercheuses plaident pour une *fabrication domestique* des figurines néolithiques (Talalay 1993 : 33-35, Marangou 1992 : 142, 1996 : 146 et 149, Kokkinidou –Nikolaïdou 1997: 99-103, Mina 2007: 272), en accord avec la conception de la maisonnée comme l'unité principale de production durant le Néolithique (Halstead 1994, 1995 et 1999, Souvatzi 2000 et 2008, *cf.* aussi Perlès & Vitelli 1999 : 99). La corrélation des représentations architecturales miniaturisées avec le concept de la maisonnée et un mode de vie domestique, entreprise par certains chercheurs, peut être considérée comme un prolongement de l'hypothèse susmentionnée (Toufexis & Skafida 1998, Bailey 2000, Nanoglou 2001 et 2004). Par conséquent, si spécialisation existe, elle se déroulerait dans le cadre domestique, correspondant à ce que S. E. van der Leuw et D. P. S. Peacock nomment « household production » (van der Leuw 1984, Peacock 1982) et C. L. Costin « household specialization » (Costin 1986 et 1991). Ainsi, des familles/maisonnées produisaient des figurines qu'elles distribuaient, ensuite, au sein de la communauté locale. En outre, les producteurs étant *par définition* moins nombreux que de consommateurs (Roux & Pelegrin 1989, Clark & Parry 1990 : 297-298 Costin 1991 : 8 et 43, Kerner 2010), juste un petit nombre des maisonnées de chaque village s'adonnerait à cette activité particulière (Marangou 1992 : 254).

Plusieurs nuances s'imposent. La diversité morphologique et technique des figurines dont les différents aspects et l'évolution ont pu être mis en avant à travers cette étude, témoignent d'une production peu normative, caractérisée par une véritable polyphonie expressive. Dans un tel cadre, l'improvisation personnelle et les « interventions » d'ordre idiosyncratique trouvent moyen de se déployer, même lorsque des traditions solides pèsent sur les individus, en leurs imposant certaines normes bien précises. Cet équilibre instable entre l'individu et les normes traditionnelles (*cf.* aussi Le Brun 1975 : 155-157), constitue d'ailleurs un caractère essentiel des productions non-standardisées et même un facteur déterminant pour leur évolution techno-

morphologique<sup>330</sup>. De plus, la grande flexibilité des chaînes opératoires, au niveau même du site, pour cohérentes que ces dernières puissent être, suggère que plusieurs personnes auraient été impliquées dans la fabrication des représentations miniaturisées, et donc que nous avons affaire à une production très décentralisée. Dans ce cas, les habiletés techniques dont les figurines thessaliennes témoignent, découleraient d'un savoir-faire socialement diffusé, les compétences nécessaires s'acquérant progressivement à travers un apprentissage depuis le jeune âge. Et quoique l'emploi des matériaux rares comme le marbre, le spondyle ou le cinabre, surtout à partir du NR, conduise à envisager une éventuelle spécialisation dans l'approvisionnement de matières premières<sup>331</sup> -au moins pour les phases ultérieures du Néolithique- la prépondérance diachronique des argiles, provenant, selon tous les indices, des abords des agglomérations, plaide en faveur d'une production réalisée dans des matériaux à la portée de tout le monde. D'ailleurs, les exemples ethnographiques que nous avons présentés précédemment, nous offrent la même image d'une production fort variable, associée à des matériaux ordinaires et laissant une marge à l'expression individuelle (*cf. supra*).

Mais ces données sont passibles de plusieurs interprétations. Tout d'abord, il peut être d'emblée exclu que les figurines soient issues d'une production standardisée et systématisée, ce qui renverrait à des artisans spécialisés et à une spécialisation *techno-économique*. L'absence de concentrations de figurines inachevées témoignant des différentes étapes de la production, ce qui évoquerait un atelier abritant des artisans spécialisés, apporte, en l'occurrence, un argument supplémentaire. En revanche, une spécialisation *technique*<sup>332</sup> semble bien requise, ce qui n'est pas en contradiction avec le caractère décentralisé et peu normatif de la production. Tout porte, donc, à penser que les figurines étaient exclusivement réalisées par un sous-groupe d'individus de chaque communauté.

Mais est-ce que cela signifie que nous avons affaire à une production domestique, orga-

---

<sup>330</sup> H. Focillon entendait l'évolution stylistique comme un processus dialectique et expérimental (Focillon 1981: 14), alors que C. S. Smith abonde vers le même sens en soulignant que les formes des objets forment elles-mêmes les idées que les fabricants ont de leur construction, en la concrétisant, en lui donnant forme matérielle et en élargissant en même temps leur perspective (Smith 1970 : 497). La réalisation, donc, d'un objet consiste, inéluctablement, tant à la reproduction d'un prototype qu'à une « mutation », souvent imperceptible, à un « glissement » loin du prototype. Pour une considération analogue de l'évolution technique *cf.* aussi de Beaune 2008 : 7, 2011 : 77-78 et Roux 2011 : 178.

<sup>331</sup> *Cf.* en l'occurrence Perlès 1990 qui envisage une double spécialisation dans l'approvisionnement et la production de l'outillage de pierre taillée néolithique dans le monde égéen.

<sup>332</sup> Pour la distinction entre *spécialisation technique* et *spécialisation techno-économique* *cf.* Leroi-Gourhan 1945, Hayden & Cannon 1982, Roux & Pelegrin 1989.

nisée sur la base d'une famille/maisonnée, telle qu'elle a été définie ci-dessus ? Le contexte de découverte ne s'avère pas, à ce propos, particulièrement aidant. Premièrement, parce que les figurines thessaliennes ne s'associent pas uniquement à des maisons, mais aussi à des espaces qui peuvent être caractérisés de « publics », comme des espaces ouverts, des fosses, des enceintes, alors que, beaucoup plus rarement, elles ont été découvertes dans un contexte funéraire (Gallis 1982 et 2001, Treuil 1983 : 427-428, Marangou 1992 : 226-227, 2001, Nanoglou 2004 : 170, *cf.* aussi *infra*). Et surtout, parce qu'il serait erroné d'assimiler le lieu de découverte au lieu de fabrication, à propos duquel nous ne possédons pratiquement aucun indice direct<sup>333</sup>. Les sites thessaliens n'ont pas livré des figurines inachevées, suite à des facteurs taphonomiques -les figurines non finies étant, forcément, non-cuites et donc très friables- mais, aussi, à la négligence des archéologues, qui s'avèrent, souvent, indifférents à l'égard des noyaux isolés ou des masses « amorphes » d'argile (*cf.* aussi Gimbutas 1989 : 172).

Toutefois, des indices indirects, d'ordre technique, suggèrent qu'une fabrication à l'intérieur ou à proximité de l'habitat, éventuellement associée aux lieux de préparation et de consommation de la nourriture, est bien probable. Nous avons observé la présence des produits du décorticage dans les pâtes employées pour la confection des figurines. Des empreintes des divers éléments végétaux (tige, feuille, grain) ont été attestées sur la surface de certaines pièces, tandis que l'emploi des lentilles ou des grains du blé à des fins décoratives a déjà été mentionné (Hourmouziadis 1973 : 51 et 188, Marangou 1992 : 142, *cf.* aussi *supra*). Mais, est-ce que ces indices isolés suffisent, pour déduire que la fabrication des figurines a systématiquement eu lieu à l'intérieur ou à proximité directe des maisons, en même temps que la préparation de la nourriture ou le traitement des grains ? Ne pouvons-nous pas, également, envisager que l'utilisation opportuniste des éléments végétaux -des éléments, d'ailleurs, présents un peu partout dans un village agricole tel que le village néolithique thessalien<sup>334</sup>- renforce d'avantage l'image d'une production ouverte à l'expérimentation individuelle, régie peut-être par un esprit ludique, qui permettrait aux fabricants de « bricoler » librement avec les matériaux à leur disposition immédiate, en réalisant leurs créations ? Le registre ethnographique offre à ce sujet un éventail de

---

<sup>333</sup> Les preuves relatives sont, d'ailleurs, rarissimes concernant les régions balkaniques et proche-orientales plus généralement. À notre connaissance, seuls 3 exemplaires de figurines inachevées ont été découvertes à l'intérieur des maisons, provenant du site de Gradešnica en République de Macédoine et de Hacilar (Letica 1964, Mellaart 1970 : 166-167, Marangou 1992).

<sup>334</sup> Même aujourd'hui, on peut facilement observer tout autour des villages de la plaine thessalienne une abondance de sous-produits des travaux agricoles.

possibilités, certains exemples témoignant, effectivement, d'une fabrication dans l'habitat (*cf.* par exemple les poupées Carajà), alors que dans d'autres cas, l'espace domestique représente un espace à éviter, et même interdit (*cf.* par exemple les jouets marocains). Dans les deux cas, l'utilisation des matériaux de toute sorte est bien attestée.

## 2. L'âge et le sexe des fabricants

Cependant, la définition du lieu de fabrication n'épuise pas la question de l'« identité » des fabricants des figurines. Que ce soit à l'intérieur de la maison ou bien dans le cadre des activités à caractère public, des groupements intra-communautaires divers pourraient monopoliser la tâche. Comme la recherche anthropologique le montre, ces sous-groupes sont formés, partout, sur la base de l'âge ou du sexe. Tantôt réservée aux femmes comme chez les Asante, ou bien chez les Ostiak d'Obdorsk, tantôt aux hommes, comme c'est le cas chez les fabricants des *illas* et des *conopas* des hautes terres andines, la confection des figurines est souvent marquée par des interdictions sexuelles. Et même quand les deux sexes ont le droit de s'impliquer dans la production, ils le font de manière différenciée. L'exemple des enfants de l'Anti-Atlas montre que même quand il n'y a pas de contraintes sexuelles explicites, les deux sexes se séparent en adoptant des préférences et des comportements distincts. Il en est de même pour la fabrication des *vratas* hindous à laquelle les femmes ne participent que de façon marginale, alors que pour celle des poupées Carajà, bien qu'elle soit l'apanage des femmes, l'argile employée est collectée et préparée par les hommes. Ces exemples –loin d'être exhaustifs– témoignent, néanmoins, d'un mode d'organisation assez commun.

Quoique le partage sexuel des tâches soit, probablement, une constante dans l'histoire humaine (Murdoch & Provost 1973, Testart 1986 et 2014, Darmangeat 2009, Sigaut 2012), il s'agit, en même temps, d'une question particulièrement difficile à cerner pour les sociétés néolithiques. Le contexte domestique de leur découverte, ainsi que la façon de représenter les traits sexuels des figurines féminines, d'ailleurs prédominantes, ont parfois conduit à attribuer la confection des figurines aux femmes<sup>335</sup>. Mais à moins de céder à des simplicités rétrospectives et de considérer l'espace domestique et les activités qui s'y rattachent comme exclusivement féminines, ou de prétendre que le sexe attribué à la représentation ne peut être autre que le sexe du fabricant, nous

---

<sup>335</sup> *Cf.* à titre indicatif Marangou 2013 : 4-5, McCoid & McDermott 1996, McDermott 1996



sommes obligés d'avoir, au moins, quelques doutes sur la prétendue « féminité » de l'idoloplasticité néolithique. Or, en absence d'indices positifs directs sur le sexe des fabricants, aucune réponse concluante ne peut être donnée. Est-ce que les femmes du village néolithique fabriquaient des poupées pour les offrir à leurs filles, comme plusieurs femmes africaines? Ou bien sont-ce les hommes qui -dans le cadre d'une fête collective- modelaient des images des esprits, comme chez les peuples Hopi ? Devrons-nous, peut-être, envisager une collaboration des deux sexes et, si oui, de quel type ? *Tous les scénarios sont, par conséquent, possibles à l'heure actuelle*, les hommes et les femmes étant également propices à créer des représentations miniaturisées.

Et les enfants ? Les chercheurs ont, souvent, abordé la question de l'âge des fabricants en l'associant à la qualité des figurines. G. Hourmouziadis fait allusion, bien qu'en termes assez généraux, à cet aspect primordial, mobilisant entre-autres des remarques technologiques. Ainsi, les figurines jugées « maladroites » ne peuvent être, selon le chercheur, que des créations d'enfants néolithiques, à savoir des jouets sommaires (Hourmouziadis 1972 :155). Le chercheur n'accepte l'éventualité d'une fabrication enfantine que pour les pièces « malhabiles » issues d'un modelage sommaire qui est assimilé à un enfantillage (Hourmouziadis 1973 : 64). L'approche de Ch. Marangou va dans le même sens, fondée sur une appréciation de la qualité de la production, ainsi que sur la dextérité et l'expérience dont elle témoigne. Ainsi, les figurines dites « ratées », les pièces maladroitement façonnées comme « en jouant », se rapportent à des enfants ou à des personnes maladroites (Marangou 1992 : 141-142, 2013 : 26).

Il y a, effectivement, parmi notre matériel, des figurines dont le façonnage malhabile renvoie à un manque de maîtrise des gestes techniques et à une reproduction maladroite des formes<sup>336</sup>. On pourrait, donc, en ce qui concerne le modelage, entrevoir sinon les indices d'un apprentissage, au moins un développement insuffisant des habiletés techniques. C'est vrai que la « malhabileté » au niveau technologique a souvent été considérée comme témoin préférentiel d'une activité enfantine. Dans certains sites préhistoriques en France, comme à Etiolles (Pigeot 1990) et à Pincevent (Karlin & Ploux 1994) ou encore dans des sites mésolithiques scandinaves (Sternke & Sørensen 2009), la présence de débitages malhabiles, souvent en périphérie des aires de taille a été associée à des enfants en cours d'apprentissage. De même des poteries imparfaites ont été attribuées à de jeunes apprentis, comme par exemple en Inde (Indor Khera, *cf.* Menon

---

<sup>336</sup> *Cf.* par exemple les pièces DIM1 (Pl.60.1), MAK20 (Pl.46.1), MAK41 (Pl.48.5), MAK47 (Pl.49.5), MAK8 (Pl.44.2), MP12 (Pl.31.3), MP13 (Pl.31.4), MP18 (Pl.32.4), PAL24 (Pl.40.4), PAL31 (Pl.41.3), PAL14 (Pl.39.1), PAL19 (Pl.39.6), RACH9 (Pl.52.2).

& Varma 2010) ou encore à Chypre au Bronze Moyen (Gagné 2014). L'enfant, par son manque d'expérience, constitue, ainsi, le fabricant maladroit par excellence.

Or, pourquoi l'activité enfantine s'identifie exclusivement, à l'impéritie ? Les notions même de l'enfance et de l'enfant semblent jouer, en l'occurrence, un rôle prépondérant. *L'enfant* se définit toujours à l'opposé de l'*adulte* ou du *parent*, comme un être immature qui dépend des adultes, tandis que la définition sociale de l'âge de maturité rend la question plus complexe (Sofaer Derevenski 1996 : 9-11). Selon la Convention internationale des droits de l'enfant (CIDE), *un enfant s'entend de tout être humain âgé de moins de dix-huit ans*, ce qui entraîne que la notion regroupe un grand nombre de stades de développement, entre la naissance et la puberté (Sofaer Derevenski 1996 : 8). Ainsi, un individu de 4 ans est autant un enfant qu'un individu de 14 ans. Il est superflu de noter, d'ailleurs, qu'un enfant de 14 ans peut disposer de compétences techniques bien supérieures à celles d'enfants moins âgés. La considération de l'enfant exclusivement comme une personne inhabile et inexercée relève, donc, d'une simplification extrême qui dissimule des comportements forts divers. Toujours inapte et dépendant l'« enfant » archéologique est exclu du travail, ignore les activités domestiques exclusivement réservés aux adultes. Or, maints sont les exemples ethnographiques et historiques témoignant d'une participation des enfants aux tâches quotidiennes où dans certains cas même leurs habilités enfantines ont été préférées (Fyfe 1989, Claasen 1992, Sofaer Derevenski 1996, Baffert 2006, Manier 2011). L'enfant est, d'ailleurs, souvent présent dans l'atelier<sup>337</sup>.

D'un point de vue technologique, bien que le manque d'expérience, tout comme les exigences psychomotrices de certaines techniques puissent, en effet, constituer une barrière pour les enfants à bas âge –n'ayant pas eu le temps nécessaire d'apprentissage<sup>338</sup>– la technicité de plusieurs figurines invite, toutefois, à penser qu'une fabrication enfantine n'est pas, forcément, prohibitive. Les empreintes digitales attribuées à des enfants, identifiées sur les représentations zoomorphes des Pueblo Sinagua en Arizona (Kamp *et al.* 1999), aussi bien que sur des figurines des sites paléolithiques de Dolní Věstonice et Pavlov en Moravie (Kralík *et al.* 2002, Kralík & Novotný 2005) et de Vela Spila en Croatie (Farbstein *et al.* 2012), révèlent que l'implication des enfants dans la fabrication des figurines n'est guère inédite. L'exemple des enfants de l'Anti-At-

---

<sup>337</sup> Cf. à titre indicatif Prévalet 2013 : 329 pour l'orfèvrerie-bijouterie en Méditerranée orientale à l'âge du Bronze. Pour d'autres exemples sur le rôle des enfants dans l'artisanat cf. Kamp 2001 et Baxter 2008.

<sup>338</sup> Concernant par exemple le tour de potier l'acquisition de la gestualité nécessite un apprentissage long qui peut atteindre une durée de dix ans (Roux & Corbetta 1990 : 77, Roux & Courty 1997 : 33).

las a pu, d'ailleurs, montrer que les enfants sont aptes à mettre en place des projets collectifs techniques assez sophistiqués, et qu'ils s'engagent, volontairement, à apprendre des savoir-faire exigeants développant des compétences, nécessaires dans le jeu. Les filles Tabwa auxquelles la fabrication des figurines rituelles *ntumba* est confiée, constituent un argument supplémentaire et important, puisqu'il montre qu'une création enfantine n'est pas toujours puérile, malhabile ou de piètre qualité. Ne serait-il pas, donc, plausible d'envisager que des figurines *bien faites* pourraient, éventuellement, être l'œuvre d'enfants néolithiques?

Cela semble particulièrement probable à propos des pièces témoignant d'un processus de fabrication techniquement et temporellement moins exigeante. Dans ce cadre, le modelage sur motte, les formes plus schématiques, moins complexes à réaliser, les cuissons incontrôlées ou bien l'utilisation d'argiles fortement dégraissées constituent des choix techniques dont la mise en œuvre par des enfants ne pose *a priori* aucun problème. La recherche bien qu'elle ait distingué des figurines présentant tels traits techniques, s'est limitée à apporter des jugements de valeur, sans jamais les attribuer à des enfants. Ch. Tsountas considère les pâtes argileuses très dégraissées, ainsi que l'absence de traitement de la surface comme marqueurs d'une mauvaise qualité (Tsountas 1908 : 286 et 292). La forme schématique, voire « amorphe », des certaines figurines est encore un indice de maladresse sur lequel, d'ailleurs, Ch. Tsountas a fondé son hypothèse d'une évolution régressive (*cf. supra*) de la petite plastique thessalienne. G. Hourmouziadis ajoute, de son côté, la cuisson incontrôlée, jugée par lui comme accidentelle (*cf. supra*), alors que S. Nanoglou suivant implicitement ces pensées, soutient que les figurines réalisées selon la technique du modelage sur motte sont de moins bonne qualité (Nanoglou 2015 : 624).

Laissant de côté les considérations qualitatives des chercheurs, il est désormais clair qu'une partie considérable de la production idoloplastique du Néolithique thessalien aurait pu être fabriquée par des enfants. Les figurines monopartites aux dimensions très restreintes, les pièces issues des chaînes opératoires fondées sur l'emploi du modelage sur motte (FigMon/C1, FigBip/C1 et FigTrip/C1), les représentations du type T/CYL, est-il si difficile à les imaginer entre les doigts agiles d'un enfant ? Or, concernant les pâtes fortement dégraissées (moyenne-grossières et grossières), nous ne pouvons les considérer comme l'indice d'une procédure moins exigeante que si les inclusions correspondent à un choix moins contraignant et moins normé d'argile et pas à un dégraissage délibéré, ce qui impliquerait des efforts et des connaissances analogues à ceux mobilisées lors d'une purification (Rye 1981 : 31-40, Rice 1987 : 72-75, Santacreu 2014 : 69-74). Cependant, le haut niveau d'hétérogénéité granulométrique qui caractérise au moins une partie

des pâtes dégraissées tout comme non-dégraissées, surtout au NR et NF, semble plaider pour une utilisation plus « libre » des argiles environnantes. Est-ce qu'une telle opération ne pourrait pas être effectuée par des enfants qui comme ceux de l'Anti-Atlas exploitèrent les argiles autour de leur village ? Et pourquoi ne pas envisager qu'ils ont utilisés les mêmes argiles exploitées par leurs parents, déjà collectées et éventuellement traitées, posées dans des fosses dont tout le monde se sert ? L'exemple des poupées Carajà suggère, d'ailleurs, qu'une telle production « partagée », selon laquelle les différentes étapes sont menées par des personnes ou des groupes sociaux différents, n'est pas inédite. L'exemple de la figurine provenant de la grotte de Yagodine en Bulgarie cuite en même temps avec huit fusaïoles et des vases céramiques (*cf. supra* ; Avramova 1989 : 78, Marangou 1992 : 142), témoigne, comme on l'a déjà dit, d'une éventuelle « rencontre » de différents types de production -à plusieurs niveaux analogues, ce qui peut favoriser ce type de production particulière. Une production enfantine des figurines, enchevêtrée à des productions d'adultes, est-elle, donc, invraisemblable ? Serait-il possible dans ce cadre, que les figurines acrolithes avec leur têtes en matériaux souvent précieux (marbre, spondyle) et leur corps grossiers et simples, soient la preuve de cette collaboration technique, éventuellement indirecte, entre les enfants, leurs pairs plus âgés, voire même les adultes des villages néolithiques?

## II. De la fabrication à la fonction

### 1. Un rôle pour la fabrication ?

La grande variabilité morpho-technologique des figurines néolithiques suggère, comme on l'a dit, une implication de plusieurs personnes dans une production qui semble, ainsi, avoir un caractère décentralisé et relativement peu standardisé, « permettant » l'expression personnelle. Mais au-delà de la question du mode d'organisation de la production, la physionomie particulière de cette dernière peut, aussi, tenir à des raisons relatives à sa fonction au sein de la société. En effet, une constante générale qui ressort du registre ethnographique, est que la fabrication de la figurine est très souvent une affaire personnelle, voire *intime*, au moins sur le plan du façonnage. Cela part, au moins en partie, de l'importance incontournable que la fabrication des représentations miniaturisées possède, en tant que telle : La figurine doit être, quasi toujours, fabriquée par la personne qui va, par la suite, l'utiliser ou bien l'offrir à une personne avec laquelle elle entretient des relations très étroites (enfants, époux, etc.). Envisager, donc, une telle fabrication « importante » à propos des figurines de la Thessalie, nous semble, dans ce cadre, parfaitement plausible.

G. Hourmouziadis, étant le premier à se pencher sur la fabrication des figurines thessaliennes, soutient que celles-ci pourraient, effectivement, avoir une signification d'ordre symbolique. Selon le chercheur, la fabrication de la figurine par des noyaux préfaçonnés et leur revêtement par des couches successives d'argile, renvoie à des croyances *laïco-théologiques* sur la création du premier homme (Hourmouziadis 1973 : 40). Il suggère, donc, en quelque sorte une *fabrication narrative*, à travers laquelle le fabricant réitérait, étape par étape, le mythe de la création humaine. Cette hypothèse, bien que difficile à prouver, évoque, comme on a pu le voir, des longues traditions cosmogoniques fondées sur l'idée d'un Dieu-Créateur et d'une humanité fabriquée, par ses mains, dans l'argile (*cf. supra*). Or, ces idées peuvent nous paraître fécondes, aussi, sous un autre prisme. Plutôt qu'un récit de la création, n'est-il pas possible que cet « enveloppement »<sup>339</sup> des noyaux par des couches d'argile ou, comme le note H. Belting, ce *dualisme du noyau et de la chair* (Belting 2004 : 195), évoque des pratiques funéraires impliquant des techniques semblables? Les crânes surmodelés de plusieurs sites proche-orientaux

---

<sup>339</sup> Pour cette question d'enveloppement corporel et du corps-contenant *cf.* aussi Anzieu 1985.

(Margalit 1983, Goren et *al.* 2001, Stordeur 2003b, Stordeur & Kawham 2007, Marchand 2012, Kodus 2014 et 2015)<sup>340</sup>, les statuettes d'Ain-Ghazal dont la fabrication se rapproche, éventuellement, de celle de figurines thessaliennes faites en creux<sup>341</sup>, constituent des déclinaisons de la même logique technique qui trouve sa continuité dans le bandelettage du corps du défunt<sup>342</sup>, lors de la procédure de momification en Égypte pharaonique (Marshall 2014). Ce n'est, peut-être, pas un hasard que les premiers exemples de l'emploi de la technique des noyaux proviennent, comme on l'a vu, des mêmes régions géographiques (Levant sud, Syrie, Anatolie centrale) et souvent des mêmes sites. La coexistence des crânes surmodelés avec des figurines anthropomorphes a été, d'ailleurs, souvent attestée (Kuijt 2008 : 172, Kodus 2015 : 14 et 31).

Or, les figurines acrolithes constituent encore un point de liaison entre la fabrication des représentations miniaturisées et les pratiques funéraires susmentionnées. Le surmodelage des crânes, des bucranes et même le plâtrage des maisons de Çatal Höyük, a été rapproché des figurines acrolithes trouvées dans le même site, suggérant qu'elles évoquent les mêmes traditions culturelles liées à la mémoire et à la durée (Meskell 2008, Nakamura & Meskell 2009 et 2013). La corrélation des figurines à têtes insérées avec le culte des crânes<sup>343</sup> a été déjà entreprise par L. E. Talalay (2004). La fabrication des acrolithes aurait, dans ce cadre, des connotations symboliques bien particulières, faisant écho à des manipulations cérémonielles *post mortem* des crânes humains. Enfin, L. E. Talalay, ainsi que L. Meskell, discutent, également, l'éventualité des changements des têtes des figurines acrolithes, représentant ainsi des personnages différents (Talalay 2004 : 150-151, Meskell 2007 : 144).

De même, D. Gheorghiu suggère que la fabrication des figurines de Cucuteni-Tripolye avait une charge explicitement rituelle (Gheorghiu 2010). Ainsi, le façonnage serait fondé sur une série des gestes très standardisés facilitant la déconstruction délibérée et contrôlée de la figurine (Gheorghiu 2005). Les similarités entre l'assemblage des différentes parties des figurines et l'activité du scellage –elle-même investie de fortes connotations symboliques- renforce, selon le chercheur, l'hypothèse. De plus, D. Gheorghiu souligne que le décor même présente un caractère rituel -et plus précisément funéraire- évoquant l'ensevelissement du défunt ou des ancêtres

---

<sup>340</sup> Notons, toutefois, que le rapport à la mort n'exclut pas forcément une évocation de la création, les deux concepts étant, éventuellement, interdépendants (*cf.* aussi Kuijt 2008).

<sup>341</sup> *Cf. supra* à propos des différentes versions envisagées pour la technique du modelage en creux.

<sup>342</sup> Enveloppement du corps avec plusieurs étoffes successives de bandelettes de lin.

<sup>343</sup> Pour le culte des crânes humains lors du Néolithique *cf.* Glory & Robert 1947, Özbek 1988, Bienert 1991, Boulestin 2012, Khawam 2014, Kodus 2014 et 2015.



(Gheorghiu 1996, 2001, 2003 et 2010 : 66). Enfin, il remarque que le bris de la figurine et sa *mise en désuétude* consécutive pourraient, également, avoir des projections symboliques, comme d'ailleurs plusieurs chercheurs l'ont déjà suggéré (Talalay 1983 : 234-236, 2004, Makkay 1998, Chapman & Gaydarska 2007, Gheorghiu 2005: 141, Bailey et al. 2010 : 80). Une fois de plus, donc, la fabrication de la figurine est considérée comme un phénomène *technico-rituel*.

Mais, est-ce que cette fonction rituelle, hautement symbolique, est le seul rôle qu'on pourrait envisager pour la fabrication des représentations miniaturisées ? Certaines observations nous conduisent à envisager d'autres possibilités. L'exemple des enfants de l'Anti-Atlas a pu mettre en exergue un rapport étroit entre différentes techniques employées par les jeunes fabricant(e)s lors de la fabrication des figurines et les techniques utilisées dans des activités menées par leurs parents, dans le quotidien. Ainsi, le pétrissage de la terre argileuse ramassée est très intimement lié à la préparation du pain, constatation faite par les filles mêmes, tout comme par leurs mères. En effet, apprendre à malaxer l'argile c'est, aussi, apprendre à pétrir la pâte à pain. L'enveloppement de la pâte avec un grand morceau de plastique évoque une technique utilisée dans la peausserie pour la conservation des peaux, alors que la préparation des couleurs implique des opérations telles que le broyage, le râpage et le tamisage largement employées dans la préparation de la nourriture. L'application du lait d'euphorbe sur les jouets, afin de les protéger et les rendre brillants constitue, à son tour, un emprunt d'une activité exercée par leurs mères, qui enduisent les fours à pain avec ce jus, pour les protéger contre les insectes. Les stratégies adoptées par les filles pour stocker et préserver les couleurs préparées à base de fleurs, s'inspirent des activités des femmes adultes et plus spécifiquement de la conservation des denrées alimentaires périssables. Et, il serait, peut-être, superflu de mentionner la corrélation forte entre la cuisson des jouets et la cuisson des aliments, qui se fait, en plus, souvent, dans les mêmes constructions thermiques.

Cuisine et idolo plastique semblent, donc, partager un grand nombre de techniques. La même remarque vaut pour la poterie, déjà avancée par différents chercheurs. A. Desbat et A. Schmitt soulignent les ressemblances frappantes entre les procédés mobilisés dans la préparation de l'argile pour la fabrication des poteries modelées et la fabrication de pain ou de galettes au Maroc (Desbat & Schmitt 2011 : 13). Dans le cas où il n'est pas un artisan à plein temps, le fabricant de la poterie s'occupe de nombreuses autres tâches, en constituant, ainsi, l'agent d'un rapport dialectique entre les différents domaines d'activités techniques. À titre d'exemple, B. Sillar nous offre l'exemple des artisans-potiers des Andes, qui participent, également, aux activi-

tés agricoles. Ces dernières exercent une influence claire sur les techniques mises en œuvre dans la fabrication des vases, *de sorte que la production de céramiques partage un grand nombre de techniques employées pour extraire ou battre et malaxer l'argile avec celles utilisées pour les cultures ou la cuisine* (Sillar 2009, *cf.* aussi Sillar 2000 : Chapitre 4). Ce *changement de domaine* (domain shift, *cf.* Sennet 2008 : 127) concernant les techniques témoigne, donc, d'une affinité intrinsèque de celles-ci, fait qui permet (et, peut-être, qui incite) ce genre des *métaphores techniques*. Et c'est justement sur cette affinité technique qui est fondé, comme on l'a vu, le processus d'apprentissage des activités d'adultes par les jeunes fabricants.

Ainsi, pourrions-nous envisager un tel rôle pour la production idolo-plastique thessalienne néolithique ? L'apparence « *pâtissière* » des techniques employées dans la fabrication des figurines (Caubet 2015 : 6), le contexte souvent domestique de leur découverte, l'utilisation des grains lors du modelage ou de la décoration, invite à penser qu'un rapport étroit entre la petite plastique et les activités culinaires aurait, probablement, existé. Et si les traits morpho-technologiques de certaines pièces laissent à penser qu'une fabrication enfantine soit bien possible (*cf. supra*), pourquoi ne pas supposer que cette fabrication aurait, aussi, une fonction pédagogique implicite, initiant l'enfant aux tâches qu'il serait appelé à remplir à l'âge adulte, comme beaucoup d'exemples ethnologiques le suggèrent ? Et, n'est-ce pas à travers cette familiarisation progressive avec l'univers technologique de sa communauté et les connotations symboliques qui s'y rattachent, que l'enfant néolithique incorporerait les aspects fondamentaux de son milieu social ?

## **2. Par-delà rituel et profane**

La fabrication des figurines nous introduit à la question de leur fonction, ces deux aspects de leur « vie » étant organiquement liés. Comme on l'a vu, fabriquer une figurine c'est déjà l'utiliser, car même inachevé l'objet *fonctionne*, il participe -à travers sa fabrication- au *devenir de la société*. Mettre en forme et mettre en action sont finalement deux moments inextricablement liés. Toutefois, la mobilisation des caractéristiques technologiques des figurines, afin d'aborder la question de leur fonction est très rare. Nous avons identifié les causes de cette négligence à la considération de la figurine comme un symbole censé être déchiffré et à la conception concomitante de la fonction exclusivement comme signification (*cf. supra*). Or, sous l'influence du courant post-processuel, la question même de la signification de la figurine est devenue secondaire, parfois même totalement abandonnée par la recherche, sa fonction étant aujourd'hui principale-

ment abordée comme une négociation constante des différentes catégories constitutives en jeu (identité, sexe, corps etc.). Néanmoins, étant donné que notre objectif est d'aborder la question de la fonction de la figurine à travers sa fabrication -c'est-à-dire, du point de vue de ses fabricants- on doit exploiter les données technologiques, afin de renouer le dialogue entre fonction et fabrication et ainsi mieux comprendre le phénomène idoloplastique.

Plusieurs hypothèses ont été avancées, de temps à autre, les figurines ayant revêtu le rôle de représentations d'ancêtres, de déesse(s) évoquant la fertilité, de talismans, de concubines, d'éléments de communication préhistorique, d'objets magiques ou dolents, aussi bien que d'objets d'initiation, d'objets votifs ou de jouets<sup>344</sup>. Toutes ces éventuelles fonctions –puisées dans le registre ethnographique et historique- relèvent de deux domaines d'activités distincts, à savoir le rituel et le profane, le premier étant largement prédominant<sup>345</sup>. Les deux domaines et donc les activités que s'y rattachent, sont mutuellement exclusifs : un objet voué au culte ou lié au « surnaturel » ne pourrait pas appartenir à la sphère profane et respectivement, un objet utilisé dans des activités *ordinaires* est, par principe, étranger au sacré. L'influence de thèses de R. Caillois et de M. Eliade sur une relation oppositionnelle entre le sacré et le profane, est ici manifeste (*cf. supra*). Parfois, il a été admis que les figurines sont susceptibles de remplir plusieurs fonctions (Ucko 1968 : 421-444, Talalay 1993 : 37-44, Marangou 1992 : 256). Mais, s'il ne s'agit pas de pure rhétorique, cette ouverture vers une diversité fonctionnelle ne met pas en question la disjonction fondamentale des domaines auxquels ces fonctions se réfèrent. De manière caractéristique, P. Ucko note que selon le registre anthropologique, une figurine peut remplir une ou bien deux fonctions ; la première, profane, à savoir un divertissement pur et simple et la deuxième, magique, censée assurer la fertilité ou le bien-être des possesseurs des figurines (Ucko 1968 : 422).

Dans ce cadre, des « référentiels » des attributs indicatifs de chaque domaine ont été, implicitement ou explicitement, établis. La sexualité marquée, la prédominance de la forme féminine, le groupement des figurines dans des espaces précis ou la haute qualité de leur fabrication, attesteraient une fonction rituelle. En revanche, les matériaux ordinaires tel l'argile, le modelage sommaire, la diversité des lieux de découverte ou bien le contexte domestique, constitueraient,

---

<sup>344</sup> Pour un panorama des différentes hypothèses sur l'interprétation *cf.* aussi Meighan 1949 :118, Orphanidis 1998 : 234, Bailey 2008 : 149-155.

<sup>345</sup> C. W. Meighan qualifie cette tendance qui opte de manière mécanique pour une fonction rituelle et sacrée des objets à fonction inconnues, *glamorisation des découvertes* (Meighan 1949 : 123).

de leur côté, des indicateurs privilégiés d'une utilisation profane (Ucko 1968 : 427-444, Hourmouziadis 1973, Treuil 1983 : 417-424, Gimbutas 1989a, Talalay 1983 : 199-201, 1993 : 37-44, Marangou 1992, 1996 et 2013). Même quand des fonctions multiples sont envisagées, c'est pour expliquer la variabilité des formes ou du contexte de découverte, ce qui, visiblement, présume que chaque forme et chaque contexte correspondent à une fonction différente.

Plus précisément, pour l'aspect technologique des figurines, il s'agit là d'un modèle bien clair, qui veut que les figurines d'une technicité élevée, renvoient à un usage sacralisé et de l'autre côté, les pièces malhabiles constituent des indices de sécularité. Ces considérations reposent sur l'adoption d'une hiérarchisation des activités humaines, selon laquelle le sacré occupe une place d'honneur, tandis que les tâches ordinaires -dont particulièrement le jeu et tout ce qui relève de l'activité enfantine-, sont beaucoup moins valorisées. L'exemple de V. Broman-Morales est, en l'occurrence, assez éloquent. La chercheuse avance que certaines figurines pourraient avoir fini comme jouets, une fois leur charge rituelle-magique perdue (Broman-Morales 1983: 393). On ne peut pas, à ce propos, ne pas rappeler K. D. Vitelli qui traduit les changements stylistiques et technologiques observés sur la production céramique du NR, comme une perte du caractère magico-religieux des vases et leur déchéance concomitante au niveau des simples ustensiles utilitaires (Perlès & Vitelli 1999 : 104). La connexion entreprise entre la qualité technique et la fonction est évidente. Le jeu –et les activités dites ordinaires, plus généralement- sont un signe d'infériorité, de manque d'importance, toujours en deçà du sacré, lui supérieur et socialement plus valorisé.

Or, les données qui découlent de la recherche ethnographique nous révèlent que les critères matériels qui reflètent la nature de l'activité dans laquelle les figurines s'impliquaient, sont ambivalents et très ambigus. Concernant le matériau, nous avons vu que l'emploi de l'argile pour la fabrication des figurines est souvent considéré comme un indice de sécularité à cause de son abondance ou bien à cause de son utilisation très répandue dans d'autres types d'artisanats. Il s'agit d'un argument iconoclastique classique, selon lequel fabriquer une image du divin avec les mêmes matériaux employés dans des activités quotidiennes et profanes, témoigne de l'ignorance des premiers hommes envers la nature du Dieu (Donohue 1988 : 177-178). Toutefois, la grande attention portée aux objets-fétiches fabriqués, toujours, en matériaux périssables (Coquet 1987), l'utilisation du bois –matériaux également « ordinaire »- pour la confection d'une grande gamme des figurines africaines indépendamment de la fonction qu'elles remplissent, ou bien la fabrication en argile de figurines votives indiennes, conduisent à deux constats. Premièrement, il n'y

a pas un rapport fixe entre la matière mise en œuvre pour la confection de la figurine et le type d'activité (sacrée ou profane) concernée. *Fabriquer de l'unique avec du banal*, est d'ailleurs un phénomène déjà discuté par les anthropologues (Revolon *et al.* 2012 : 23).

Deuxièmement, la valorisation des matériaux n'est pas partout et toujours la même, chaque société pouvant développer son propre système de hiérarchisation. Les *vratas* indiens nous offrent en l'occurrence un exemple très parlant, puisque l'argile est considérée comme un matériau très précieux justement parce qu'elle est indispensable dans un grand nombre d'activités. Ainsi, les semailles qui nourrissent et habillent les gens sont « nourries », à leur tour, par la terre argileuse. L'argile est utilisée pour la fabrication des maisons, des pots pour cuisiner, stocker, transporter et manger. L'argile est, aussi, utilisée, d'ailleurs, pour la confection des figurines qui représentent, souvent, leurs dieux (Huyler 1996 : 17). Pourquoi, alors, ce matériau n'occuperait-il pas une place prééminente parmi les matériaux utilisés au quotidien ? Ainsi, l'emploi de l'argile pour la fabrication des représentations néolithiques de la plaine thessalienne, ne doit pas forcément être associé à un objet de peu de valeur. D'ailleurs, la coexistence des matériaux en principe de valeur très « inégale », comme c'était le cas des figurines acrolithes où une tête en marbre peinte en cinabre composait une forme commune avec un corps en argile très dégraissée et sommairement modelée, nous invite à penser à l'existence d'autres échelles de hiérarchisation. Dans ce cadre, le marbre, l'argile et le cinabre peuvent-ils être considérés comme qualitativement égaux ?

À l'instar du matériau, le type du modelage choisi ou plus généralement le caractère sommaire ou soigné de la fabrication, bien qu'il puisse être indicatif des compétences du fabricant (*cf. supra*), ne constitue pas un critère fiable, pour déduire la nature sacrée ou profane de la figurine. Le façonnage des figurines d'envoûtement du monde gréco-romain est assez sommaire et peut-être hâtif, la qualité morphologique de la représentation n'étant pas importante. En revanche, les poupées *kachinas* destinées à accompagner le quotidien des enfants, font preuve d'une grande attention au niveau de leur fabrication. Enfin, n'oublions pas les maints exemples historiques de jouets témoignant d'une technicité élevée, comme les idoles-cloches de Béotie en Grèce archaïque ou bien la poupée de Creperia Tryphaena à l'époque romaine (de Sike 1998 : 22-27, Jeammet 2003).

De manière similaire, les données concernant le contexte de découverte sont susceptibles de plusieurs interprétations. C'est, peut-être, pour cette raison que malgré l'importance reconnue du contexte dans l'effort d'aborder les fonctions des figurines (Meighan 1949 : 119, Bailey

1996 : 291, Marcus 1996 : 285, Tringham & Conkey 1998, Marangou 2001), certains chercheurs remarquent que le lieu de découverte ne nous aide pas, particulièrement, à comprendre leur fonction ou leur signification (Bailey 2015, Gheorghiu 2010 : 62, Testart 2010 : 26). En effet, il a été soutenu que les maisons ainsi que les zones à proximité immédiate, les fosses ou les espaces ouverts qui ont livré des figurines, témoignent d'un usage profane et non-rituel. La distribution des fragments des figurines ne semble, donc, pas régie par une norme quelconque, puisqu'elle n'est pas liée à des lieux et des bâtiments particuliers. Or, la corrélation de ce genre de contextes exclusivement avec des activités ordinaires, voire profanes, nous paraît assez précaire. R. Treuil note, à juste titre –commentant les analyses de M. Gimbutas- que la présence des figurines à l'intérieur des maisons ne signifie ni que ces maisons peuvent être d'emblée identifiées comme des sanctuaires, le reste de leur équipement étant le plus banal, ni que ces figurines avaient –selon cet argument circulaire- un usage rituel (Treuil 1983 : 419-420). Mais, est-ce que, au contraire, la corrélation des figurines avec un mobilier si *ordinaire*, et leur découverte dans des maisons qui ne se différencient en rien des autres édifices, atteste une fonction profane ? La maison est-elle un lieu dépourvu de toute dimension spirituelle, impropre à accueillir des pratiques rituelles ? Ch. Marangou a, déjà, noté que les pratiques rituelles dans lesquelles les représentations miniaturisées étaient impliquées auraient lieu dans les mêmes espaces que les activités séculaires (Marangou 2001), alors que B. Sillar nous invite à considérer la maison comme un *espace multifonctionnel*, qui accueille plusieurs activités à caractère rituel ou profane (Sillar 2000 et 2012). De même, L. E. Talalay a souligné que la découverte des figurines dans des fosses n'indique pas forcément un usage profane (Talalay 1983 : 200), remarque que plusieurs exemples ethnographiques semblent corroborer. Comme on l'a vu, les figurines remplissant une fonction rituelle pourraient être, ensuite, abandonnées ou jetées, comme tout autre objet.

Ch. Marangou attire l'attention sur la tendance au regroupement qui semble caractériser le rejet des figurines, en se référant surtout à des exemples balkaniques (Marangou 1992 : 219, 1996, 2013, *cf.* aussi Talalay 1993 : 76-79). Nous observons, donc, des assemblages de figurines anthropomorphes, constituant selon certains chercheurs des « scènes de culte »<sup>346</sup>, la coexistence des représentations miniaturisées avec des *outils* employés pour la production textile, des éclats d'outils lithiques ou bien des éléments de parure. Or, pour la région thessalienne et plus généralement le monde égéen, ces « assemblages » sont très sporadiques et, par conséquent, il n'est pas

---

<sup>346</sup> *Cf.* à titre indicatif Gimbutas 1974



du tout certain qu'ils reflètent, vraiment, une pratique systématique et étendue (Nanoglou 2004 : 170). Même si de telles pratiques pourraient, effectivement, être envisagées, le caractère sacré de celles-ci n'est nullement la seule option possible. La recherche archéologique montre, clairement, d'ailleurs, que même un « dépôt structuré », c'est-à-dire un groupe d'objets délibérément déposés ensemble<sup>347</sup>, n'est pas nécessairement issu d'activités rituelles (Chadwick 2012 : 294, Garrow 2012). L'exemple des enfants de l'Anti-Atlas qui cachent leurs jouets afin de les protéger ou qui les posent, dans le cadre du jeu, avec d'autres objets de récupération (cartons, canettes, tessons etc.), même des aliments (p.ex. grains d'argan ou de blé), révèle, justement, qu'une activité ludique pourrait, éventuellement, être « responsable » de tels assemblages.

Par conséquent, nous pensons que deux choses sont à inférer à ce point. Premièrement, il fallait admettre que l'interprétation des objets dépend du lieu de leur découverte et inversement (cf. aussi Tringham & Conkey 1998 : 34). Soutenir qu'une figurine est de caractère profane parce qu'elle a été trouvée dans un lieu considéré domestique *-a priori*, donc, non-rituel- n'est pas plus légitime que de soutenir la sacralité d'un lieu en se basant, exclusivement, sur la présence des figurines à ses confins. Une telle perspective ne conduit pas, uniquement, à l'adoption d'un effort interprétatif plus dynamique, mais aussi à la reconsidération du lien si strict entre le contexte et la fonction de la trouvaille. Ainsi, deux figurines découvertes dans le même espace pourraient avoir rempli deux fonctions différentes et, inversement, deux figurines provenant de contextes différents pourraient avoir eu exactement la même fonction. Plusieurs indices ethnographiques viennent à l'appui de cette considération. Notre étude sur l'Anti-Atlas a révélé que les jouets des enfants marocains finissent dans des contextes fort divers. Dispersés dans le village, là où ils cassent ou ils ont été oubliés, abandonnés dans les espaces voués au jeu une fois ce dernier terminé, cachés à côté des tombes, dans la fosse d'extraction de l'argile ou même enterrés comme les poupées de la fête d'Achour. Tous ces jouets ont effectivement des destins différents. De même, la liberté qui régit le rejet de certaines poupées africaines, comme les *akua'mma*, une fois leur rôle rempli, renvoie à une pluralité analogue des contextes de dépôt.

Deuxièmement, cette division rigide entre le sacré et le profane, peut nous empêcher de comprendre la nature d'un espace qui, éventuellement, dépassait une telle distinction. Le cas des maisons de Çatal Hüyük dont le caractère oscillait, pour longtemps, entre le rituel (*shrines*) et le domestique (Mellaart 1967, Hodder 1987 : 44, Brück 1999 : 317, Hodder & Pels 2010,)

---

<sup>347</sup> Pour le concept du *dépôt structuré* (structured deposition) cf. particulièrement Richards & Thomas 1984 et Garrow 2012.

témoigne de l'impasse à laquelle de tels dilemmes peuvent conduire. Il fallait, finalement, se lever au-delà de cette distinction et embrasser l'idée que les maisons pourraient, en tant qu'espaces domestiques, avoir des connotations symboliques fortes et accueillir des pratiques analogues, à un tel degré, que même leurs reconstructions périodiques faisaient, éventuellement, partie de ces pratiques. La recherche anthropologique nous offre une image assez claire de la structuration et de la considération de l'espace dans les sociétés préindustrielles, selon laquelle l'agglomération et l'habitat sont inextricablement liés tant du point de vue de leur fonction que de leur construction matérielle, avec un dispositif symbolique très riche (Eliade 1965, Lagopoulos 1995 et 2000). La considération des enceintes des villages néolithiques comme des constructions (aussi) symboliques (Gallis 1996 : 65, Kotsakis 1999 : 71; Andreou et *al.* 2001 : 265-266, 268, 294, 295, Runnels et *al.* 2009 : 171) ou bien la recherche des connotations imaginaires des formes architecturales des bâtiments communautaires des différents sites proche-orientaux du PPNA et PPNA/PPNB (Jerf el Ahmar, Mureybet ; *cf.* Stordeur 2003a : 20-22), montre que ces aspects symboliques de l'espace ne sont pas négligés. Sous une telle perspective, les lieux où les activités rituelles se déroulaient s'identifient aux lieux de vie quotidienne, sans que les deux aspects soient véritablement distincts.

Outre notre embarras devant l'ambiguïté des données morpho-technologiques et contextuelles, c'est la question de la fonction qui s'avère être mal posée. Cette même ambiguïté paraît découler de l'insistance à considérer ces données dans le cadre d'un modèle disjonctif où domaine sacré et domaine profane sont mutuellement exclusifs. Car pourquoi devrions-nous rejeter une fonction rituelle juste à cause de la découverte des figurines dans un contexte domestique, à côté des fours ou dans des fosses à déchets ou à cause de leur fabrication en argile? Et pourquoi, de l'autre côté, une fonction ludique ou pédagogique devrait-elle être exclue en raison d'une fabrication habile de la figurine ou de son appartenance à un dépôt structuré, à savoir à un groupe de figurines, d'objets divers ou d'aliments ? Ne pourrions-nous pas, en revanche, considérer les figurines comme relevant d'activités à la fois rituelles et ordinaires, à la fois ludiques et symboliques, c'est-à-dire dans le cadre d'un système où le sacré et le quotidien, le pédagogique et le rituel se chevauchent et se conglomèrent ?

Le registre ethnographique indique que ce type de structuration du social n'est guère inédit et que, tout au contraire, les représentations miniaturisées, poupées ou figurines, sont liées à des activités qui outrepassent ce genre des divisions ou révèlent la perméabilité des domaines (*cf. supra*, mais aussi Bineva 2008 : 39). Par conséquent, nous ne sommes plus contraints à exiger

qu'une figurine soit malhabile pour l'identifier en tant que jouet, puisque nous savons que le jeu peut représenter une activité socialement importante, qui revêt des connotations symboliques fortes et pas juste une frivolité insouciance. Nous ne sommes pas non plus obligés d'attendre d'une figurine à fonction rituelle qu'elle soit découverte dans un espace particulier du village ou bien qu'elle soit fabriquée à partir des matériaux précieux, car nous sommes conscients que des rituels domestiques, des rites quotidiens très ordinaires pouvaient bien exister. La production décentralisée et peu standardisée qui suggère l'implication de plusieurs personnes, mais aussi l'importance singulière que sa fabrication semble posséder (*cf. supra*), renforcent une telle proposition.

### 3. Des objets intimes

Il serait, pourtant, erroné de réduire la question de la fonction des figurines juste à la définition du domaine du social, l'aspect plus « matériel » de leur utilisation étant également important. En effet, les figurines néolithiques de la Thessalie présentent un certain nombre d'attributs qui suggèrent des utilisations assez dynamiques. Leur majorité écrasante étant de taille réduite et de forme qui facilitait la manipulation, les figurines, à l'opposé des éléments fixes, pourraient être facilement manipulées, transportées ou échangées (*cf. aussi* Bailey 2005a, 2012). Comme le note M. Coquet à propos des objets-fétiches, les représentations miniaturisées appartiennent au mobilier, dans le sens où l'utilise A. Leroi-Gourhan lorsqu'il parle d'art mobilier, ce qui comprend tous les objets figurant dans, ou aux alentours, d'une habitation (Coquet 1987 : 113). La présence éventuelle des éléments de parure en matériaux périssables -comme les trous observés sur le crâne de certaines pièces le laisse supposer-, ou encore l'intérêt clair pour une surface bien soignée témoignant du goût pour des effets haptiques spécifiques, renforce l'éventualité de cette utilisation dynamique. Soulignons notamment l'aspect onctueux de certaines pièces, ou bien des zones particulières de celles-ci évoquant des maniements longs et répétés. Il en est de même pour les figurines acrolithes dont la tête amovible suggère une manipulation active, qui peut, éventuellement être aussi considérée comme une fabrication continue (*cf. supra*, et aussi Marangou 1992 : 205-206).

Caressées, manipulées, cachées ou entreposées, les figurines pourraient également être abimées et même détruites. Comme on l'a déjà dit, la grande fragmentarité des figurines a parfois été considérée comme preuve d'un bris volontaire, à savoir d'une pratique symbolique (*cf. su-*

*pra*), hypothèse qui devrait être rapprochée du concept de *ritual killing*, inscrit dans le cadre d'un *culte de destruction* (Sole 1999, Chapman 2000, Bartemes *et al.* 2001, Chapman & Gaydarska 2007). P. Biehl interprète ce bris intentionnel comme un acte communicatif (Biehl 2003, 2006 : 201). Bien que, comme on l'a vu, la pratique d'une destruction volontaire des figurines (magique, ludique etc.), ne soit pas inconnue dans la recherche anthropologique (*cf. supra*), l'attestation archéologique de cette intentionnalité est, toutefois, extrêmement problématique (Nanoglou 2004 : 119-121, Bailey 2016 : 829). L'argument fondamental de ces hypothèses consiste à considérer les points faibles sur lesquels les figurines sont le plus fréquemment brisées (*cf. supra*), comme un choix techno-stylistique facilitant la fragmentation. Argument qui reste, pourtant, mal fondé, du moment qu'il nous est impossible de distinguer une fragmentation délibérée d'une fragmentation accidentelle. Ne pourrions-nous, donc, pas en revanche, considérer la tendance des figurines à être brisées sur les zones les plus fragiles comme indice de manipulation intense ? Car les figurines ne diffèrent en rien, finalement, du reste de mobilier trouvé sur les sites archéologiques (outils en os, outils lithiques, vases céramiques, etc.), des objets manipulés de plusieurs manières et -dans leur majorité- également cassés. Ainsi, après une période d'utilisation, longue ou courte, les figurines auraient été accidentellement cassées et abandonnées ou bien jetées dans la « poubelle » une fois considérées comme inutiles. Or, dans tous les cas, le mauvais état de conservation et les fragmentations des figurines sont dus -au moins en partie- à des facteurs taphonomiques multiples et à des processus post-dépositionnels, encore mal connus.

Les figurines sont, par conséquent, des objets mobiles, des choses qui semblent être manipulées, utilisées, rejetées dans les limites de l'agglomération, là où la vie quotidienne des agriculteurs et des éleveurs néolithiques s'écoulait. Il s'agit, autrement dit, d'une *chose du village*, inscrite dans ce qu'on peut appeler *la sphère de l'humain* (Coquet 1987 : 114). Ce sont les lieux où les figurines néolithiques sont, d'ailleurs, découvertes, des habitations, des espaces ouverts, des fosses ou des enceintes, toujours en rapport avec l'espace vécu. Or, le fait même que les lieux de la découverte -bien que spatialement limités au village- sont autant variés, témoigne d'un comportement peu normé et assez dynamique en ce qui concerne l'espace d'utilisation ou bien le sort de la figurine, du moment qu'elle a socialement atteint son stade de rejet. Est-ce que cela tient à la nature personnelle de l'usage des figurines, de tels choix relevant, finalement, de l'idiosyncrasie et de l'improvisation du possesseur, comme c'est le cas de certaines poupées africaines ou des jouets des enfants de l'Anti-Atlas ? C'est au moins ce que les données ethnographiques semblent suggérer, de manière même assez ferme (*cf. supra*). Souvent placées dans l'environne-

ment personnel de leurs possesseurs, prises pour interlocutrices intimes, parfois même lavées, habillées ou nourries, les représentations miniaturisées remplissent des fonctions qui passent par une interaction étroite entre l'objet et celui qui le tient, chaque fois, dans ses mains.

L'empreinte de « tissus » de l'acrolithe de Nessonis, dont G. Hourmouziadis nous informe, ou encore l'association de certaines figurines avec des lieux de préparation des aliments, seraient-ils des indices que des pratiques néolithiques similaires ont pu exister? Même si on ne peut pas l'affirmer, on peut avancer que les figurines néolithiques circulent parmi les hommes et les femmes, les enfants et les gens âgés du village, près de leurs corps, offertes à leur regard, *inscrites dans leur routine quotidienne* (Bineva 2008 : 39). Les figurines, pour fonctionner, semblent nécessiter la participation active des gens néolithiques, elles deviennent des instruments *sollicitant tant le regard que le toucher* (Coquet 2009). Dans ce cadre, la fabrication peu systématisée des figurines, cette fabrication qui laissait une grande marge à l'improvisation personnelle, peut être considérée non pas juste comme une condition inéluctable de leur existence matérielle, mais aussi comme un facteur fondamental de leur appréhension. En continuité avec la fonction dynamique, la fabrication des représentations miniaturisée façonnerait, au même moment, un lien intime. Et c'est, justement, à travers ce lien particulier, cette relation affective, pourtant très matérielle, entre le fabricant et l'objet fabriqué, que les figurines néolithiques de la Thessalie remplissaient leur fonction.







## Bibliographie

- ABAY E. 2003, The Neolithic Figurines from Ulucak Höyük: Reconsideration of the Figurine Issue by Contextual Evidence, *NEOLITHICS* 2(3), *The Newsletter of Southwest Asian Neolithic Research* 2, p. 16–21.
- ACKERMAN J. S. 1962, A theory of style, *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 20(3): 227–237.
- ADRIMI-SISMANI V. 2008, Données récentes concernant le site préhistorique de Dimini: la continuité de l'habitation littorale depuis le début du Néolithique Récent jusqu'à la fin du Bronze Ancien In ERKANAL H., HAUPTMANN H., SAHOGLU V., & TUNCEL R. (éds.), *Proceedings of the International Symposium The Aegean in the Neolithic, Chalcolithic and the Early Bronze Age, October 13th- 19th 1997, Urla-Izmir (Turkey)*, Ankara : Ankara University Press, p. 9-34.
- ALVAREZ J. 2007, *Du jeu vidéo au Serious game. Approches culturelle, pragmatique et formelle*, Thèse de Doctorat (inédiée) en Science de la communication et de l'information, Université de Toulouse II et III.
- ALVAREZ J. & DJAOUTI D. 2012, *Introduction au Serious game*, Paris : Questions théoriques.
- AMROUCHE P., RHEIMS N., WRIGHT B. & NDIAYE F. 2003, *Esprit Kachina. Poupées, mythes et cérémonies chez les Indiens Hopi et Zuni*, Paris : Galerie Flak.
- ANDREOU S., FOTIADIS M. & KOTSAKIS K. 1996, Review of the Aegean Prehistory V: The Neolithic and Bronze Age of Northern Greece, *American Journal of Archaeology* 100: 537-597.
- ANDREOU S., FOTIADIS M. & KOTSAKIS K. 2001, Review of the Aegean Prehistory V: The Neolithic and Bronze Age of Northern Greece In CULLEN T. (éd.), *Aegean prehistory: a review*, American Journal of Archaeology, Supplement 1, Boston: Archaeological Institute of America, p. 259- 327.
- ANNEQUIN J. 1973, *Recherches sur l'action magique et ses représentations (I<sup>e</sup> et II<sup>e</sup> siècles après J.C.)*, Annales littéraires de l'Université de Besançon 146, Paris : Les Belles Lettres.

ANSTETT É. & GÉLARD M.-L. 2012, *Les objets ont-ils un genre: culture matérielle et production sociale des identités sexuées*, Paris: Colin.

ANZIEU D. 1985, *Le Moi-peau*, Paris : Dunod.

APOSTOLIDIS R. 2005, Ο γρασσαδόρος *In* APOSTOLIDIS R, APOSTOLIDIS I. & APOSTOLIDIS S., *Ανθολογία της νεοελληνικής γραμματείας. Το Διήγημα από τις αρχές του στον 19<sup>ο</sup> αιώνα ως τις μέρες μας*, Athènes : Τα Νέα Ελληνικά.

APPADURAI A. 1986, *The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspective*, Londres-New York: Cambridge University Press.

APPLBAUM N. & APPLBAUM Y.H. 2005, The Use of Medical Computed Tomography (CT) Imaging in the Study of Ceramic and Clay artifacts from the Ancient Near East *In* UDA M., DEMORTIER G. & ΝΙΚΑΙ I. (éds.), *X-rays for Archaeology*, Netherlands: Springer, p. 231-245.

ARENDT H. 1983, *Condition de l'homme moderne*, Paris : Calmann-Lévy.

ARNAL G.-B. 1989. *Céramique et céramologie du Néolithique de la France méditerranéenne*, Lodève : Centre de Recherches archéologiques du Haut-Languedoc (Mémoire 5).

ARNOLD D. E. 1971, Ethnomineralogy of Ticul, Yucatan potters: etics and emics, *American Antiquity* 36(1): 20-40.

ARNOLD D. E. 1981, A model for the identification of non-local ceramic distribution: View from the present *In* HOWARD H. & MORRIS E. (éds.), *Production and Distribution: A Ceramic Viewpoint* (BAR International Series 120), Oxford: Archaeopress, p. 31–44.

ARNOLD D. E. 1985, *Ceramic theory and cultural process*, Cambridge: Cambridge University Press.

ARNOLD D. E. 1989, Patterns of learning, residence and descent among potters in Ticul, Yucatan, Mexico In SHENNAN S. J. (éd.), *Archaeological Approaches to Cultural Identity*, Londre: Unwin Hyman, p. 174–184.

ARNOLD D. E. 2000, Does the standardisation of ceramic pastes really mean specialization?, *Journal of Archaeological Method and Theory* 7(4): 333-375.

ARNOLD D. E., NEFF H. & BISHOP R. L. 1991, Compositional Analysis and “Sources” of Pottery: An Ethnoarcheological Approach, *American Anthropologist, New Series*, 93(1): 70-90.

ASLANIS I. 2010, Η κατοίκηση στην Ελλάδα κατά την 5<sup>η</sup> και 4<sup>η</sup> χιλιετία In PAPADIMITRIOU N. & TSIRTSONI Z. (éds.), *Η Ελλάδα στο ευρύτερο πολιτισμικό πλαίσιο των Βαλκανίων κατά την 5η και 4η χιλιετία π.Χ.*, Athènes : Ίδρυμα Ν.Π. Γουλιανδρή – Μουσείο Κυκλαδικής Τέχνης, p. 54-65.

AUGÉ M. 1986, Le fétiche et le corps pluriel In MALAMOUD C. & VERNANT J.-P. (dir.), *Le temps de la réflexion, Corps des dieux*, Paris : Gallimard, p. 121-137.

AUGÉ M. 1988, *Le dieux objet*, Paris : Flammarion.

BACHELARD G. 1934, *Le nouvel esprit scientifique*, Paris : PUF.

BACHELARD G. 1961 [1957], *La poétique de l'espace*, Paris : PUF.

BACHELARD G. 1982, *La terre et les rêveries de la volonté*, Paris : José Corti.

BACHELARD G. 1991, *L'eau et les rêves*, Paris : José Corti.

BAILEY D. W. 1994a, Reading prehistoric figurines as individuals, *World Archaeology* 25(3): 321-331.

BAILEY D. W. 1994b, The representation of gender: homology or propaganda?, *Journal of European Archaeology* 2(2) : 215-228.

BAILEY D.W. 1996a, The interpretation of figurines: the emergence of illusion and new ways of seeing, *Cambridge Archaeological Journal* 6(2): 291-295.

BAILEY D. W. 2005a, *Prehistoric figurines, Representation and corporeality in the Neolithic*, Londres.

BAILEY D. W. 2005b, Towards new dimensions of meanings for Cucuteni-Tripolye figurines, *In* DUMITROAIA G., CHAPMAN J., WELLER O., PREOTEASA C., MUNTEANU R., NICOLA D. & MONAH D. (éds.), *Cucuteni*, Iași: Institute de Archeology, p. 123-136.

BAILEY D. W. 2010, Figurines of Old Europe *In* ANTHONY D.W. (éd.), *The Lost World of Old Europe: The Danube Valley 5000-3500 BC*, New York: NYU and Princeton University Press, p. 112-127.

BAILEY D. W. 2016, Southwest European Neolithic Figurines. Beyond Context, Interpretation and meaning *In* INSOLL T. (éd.), *The Oxford Handbook of Prehistoric Figurines*, Oxford: Oxford University Press, p. 822-850.

BAJNÓCZI B., SCHÖLL-BARNA G. , KALICZ N., SIKLÓSI Z., HOURMOUZIADIS G. H., IFANTIDIS F., KYPARISSI-APOSTOLIKA N., PAPP M., VEROPOULIDOU R. & ZIOTA Ch. 2013, Tracing the source of Late Neolithic Spondylus shell ornaments by stable isotope geochemistry and cathodoluminescence microscopy, *Journal of Archaeological Science* 40 : 874- 882.

BAKOŠ J. 2013, *Discourses and Strategies: The Role of the Vienna School in Shaping Central European Approaches to Art History & Related Discourses*, Frankfurt am Main : Peter Lang.

BALFET H. 1975, Technologie *In* CRESSWELL R. (dir.). *Éléments d'ethnologie*, Paris : Armand Colin, p. 44-79.

BALFET H. 1991, *Observer l'action technique. Des chaînes opératoires, pour quoi faire?*, Paris: CNRS Éditions.

BALFET H., FAUVET-BERTHELOT M.F. & MONZON S. 1989 [1983], *Lexique et typologie des poteries: Pour la normalisation de la description des poteries*, Paris : CNRS Éditions.

BÁNFFY E. 1990/1991, Cult and archaeological context in Central and South East Europe in the Neolithic and Chalcolithic, *Antaeus* 19–20:183–249.

BANKS E. C. 1967, *The Early and Middle Helladic Small Objects from Lerna*, Thèse de doctorat (inédate), University of Cincinnati.

BANKS E. C. 1977, Neolithic *Tangas* from Lerna, *Hesperia* 46: 324-339

BAR-YOSEF O. 1980, A Human Figurine from a Khiamian Site in the Lower Jordan Valley, *Paleorient* 6: 193–199.

BARRETT J. 1989, Time and tradition: the rituals of everyday life In NORDSTROM H.-A. & KNAPE A. (éds.), *Bronze Age Studies*, Stockholm: Statens Historiska Museum, p. 113-126.

BARTEL B. 1981, Cultural associations and mechanisms of change in anthropomorphic figurines during the Neolithic in the eastern Mediterranean basin, *World Archaeology* 13(1): 73-86.

BASS G. F. 1959, Neolithic Figurines from Thespiiai, *Hesperia* 28(4): 344–349.

BATESON G. 1976, A Theory of Play and Fantasy In SCHECHNER R. & SCHUMAN M. (éds.), *Ritual, play, and performance: readings in the social sciences/theatre*, New York: The Seabury Press, p. 67-73.

BATZELAS Ch. 2008, Σπίτια βυθισμένα στη γη: Νεολιθικές υπόσκαφες οικίες στη Θεσσαλία. Ένα παράδειγμα από το Μακροχώρι Λάρισας, Mémoire de Master, Université de Thessalie.

BAXTER J. 2008, The Archaeology of Childhood, *Annual Review of Anthropology* 37: 159-175.



- BAZIN J. & BENSA A. 1994, Les objets et les choses: Des objets à « la chose », *Genèses* 17 : 4-7.
- BÉART C. 1955, *Jeux et jouets de l'Ouest Africain* (Mémoires de l'Institut Français d'Afrique Noire 42.1-2), Dakar : Institut Française d'Afrique Noire.
- BÉART C. 1967, Histoire des jeux In CAILLOIS R. (dir.), *Les jeux et les sports*, Paris : Gallimard, Encyclopédie de La Pléiade, p. 181-286.
- BÉLAND J.-P.1987, Structure de l'idée d'une théologie de la culture In DESPLAND M., PETIT J.-C. & RICHARD J., *Religion et culture: actes du colloque international du centenaire Paul Tillich, Université Laval, 18-22 août 1986*, Québec : Presses Université Laval, p. 217- 224.
- BELL C. 1992, *Ritual Theory, Ritual Practice*, Oxford: Oxford University Press.
- BÉLLIN P. 1963, L'enfant saharien à travers ses jeux, *Journal de la Société des Africanistes* 33(1) : 47-103.
- BELTING H. 2004, *Pour une anthropologie des images*, Paris : Gallimard.
- BELZGAOU Ch. (en préparation), *Le système alimentaire des Chleuhs de l'Anti-Atlas et de la plaine du Souss (Sud-Ouest marocain). De l'acquisition à la consommation : ressources, objets, gestes et techniques*, Thèse de doctorat, Université de Paris X (Nanterre).
- BERG I. 2008, Looking through pots: Recent Advances in Ceramics X-radiography, *Journal of Archaeological Science* 35(5): 1177-1188.
- BERG I. 2009, X-radiography of Knossian Bronze Age Vessels: Assessing our Knowledge of Primary Forming Techniques, *Annual of the British School at Athens* 104: 137-174.
- BERG I. 2011a, Exploring the Chaîne Opératoire of Ceramics through X-radiography In Scarcella S. (éd.) *Archaeological Ceramics: A Review of Current Research* (BAR International Series 2193), Oxford: Archaeopress, p. 57-63.

BERG I. 2011b, What's in a forming technique? An Investigation into Wheel-throwing and Wheel-coiling in Bronze Age Crete, *Old Potter's Almanack* 16: 9-12.

BERG I. & AMBERS J. 2012, Identifying Forming Techniques in Knossian Bronze Age Pottery: The Potential of X-radiography *In Proceedings of the 10th International Cretological Congress, Chania, 1-8 October 2006*, Chania: Φιλολογικός Σύλλογος «Ο Χρυσόστομος», p. 369-380.

BERGER P. L. & LUCKMANN T. 1966, *The Social Construction of Reality: A Treatise in the Sociology of Knowledge*, New York: Doubleday.

BERGSON H. 1932, *Les deux sources de la morale et de la religion*, Paris : PUF.

BERNARD A. 1991, *Sorciers grecs*, Paris : Fayard.

BERTHELOT J. M. 2003, Plaidoyer pour un pluralisme sous contraintes, *Revue européenne des sciences sociales* 41(126), Sociologie et relativisme: Hommage à Jacques Coenen-Huther : 35-49.

BETT H. 1926, *The games of children*, Londres: Methuen.

BIBIKOV S. N. 1949, Poselenie Luka-Vrublevetskaja i ergoznaceskikh plemen Juga SSSR, *Sovetskaya Arkheologia* 11: 130- 210.

BIBIKOV S. N. 1953, Rannetripol'skoe poselenie Luka-Vrublevetskaja na Dnestre, *Materialy I Issledovanija po Arkheologii SSSR* 38 : 1-408.

BIEHL P. 1996, Symbolic communication systems: Symbols on anthropomorphic figurines of the Neolithic and Chalcolithic from South-Eastern Europe, *Journal of European Archaeology* 4(1):153-176.

BIEHL P. 1997, Overcoming the 'Mother-Goddess-Movement': A New Approach to the Study of

Human Representations In VASKS A. (éd.), *Selected Papers of the Second Annual Meeting European Association of Archaeologists in Riga/Latvia 1996, Proceedings of the Latvian Academy of Science*, Section A, No. 5/6, p. 59-67.

BIEHL P. 2003, *Studien zum Symbolgut der Kupferzeit und des Neolithikums in Südosteuropa*, (Saarbrücker Beiträge zur Altertumskunde 64), Bonn: Dr. Rudolf Habelt Verlag.

BIEHL P. 2006, Figurines in Action: Methods and Theories in Figurine Research In LAYTON R., SHENNAN S., & STONE P. (éds.), *Festschrift Peter Ucko: A Future for Archaeology – the Past as the Present*, Londres: University College Londres Press, p. 199-125.

BIEHL P.F. 2009, Representing the Human Body: Figurines of the Neolithic and Chalcolithic of Southeast Europe In BECKER V., THOMAS M. & WOLF-SCHULER A. (éds.), *Zeiten - Kulturen - Systeme. Gedenkschrift für Jan Lichardus* (Schriften des Zentrums für Archäologie und Kulturgeschichte des Schwarzmeerraumes 17), Langenweißbach: Beier & Beran, p. 103-110.

BIEHL P. 2015, Children in the anthropomorphic imagery of the European and Near Eastern Neolithic In COSKUNSU G. (éd.), *The archaeological study of childhood: interdisciplinary perspectives on an archaeological enigma*, Albany: State University of New York Press, p. 189-203.

BILGI Ö. 1980, New remarks on the Pre-Bronze Age Anatolian anthropomorphic representations in the light of new acquisitions, *Bulleten* 173: 13-24.

BINDER D. 1986, Economie des matières premières dans le Néolithique moyen de Giribaldi (Nice, France), *Bulletin de la Société Préhistorique Française* 83(3) : 71.

BINFORD L. R. 1962, Archaeology as Anthropology, *American Antiquity* 28(2): 217–225.

BIRTACHA K. 2003, Χρώματα και χρωματισμός κατά την Πρώιμη Εποχή του Χαλκού στις Κυκλάδες In VLACHOPOULOS A. & BIRTACHA K. 2003 (éds.), *Αργοναύτης. Τιμητικός τόμος για τον Καθηγητή Χρ. Γ. Ντούμα από τους μαθητές του*, Athènes, p. 263-276.

BJÖRK C. 1993, *Early Pottery in Greece: a technological and functional analysis of the evidence from neolithic Achilleion, Thessaly*, Jonsered: Paul Åström Förlag.

BLANCEL N., BLANCHARD P., BOËTSCH G., DEROO É. & LEMAIRE S. 2004, *Zoos humains. Aux temps des exhibitions humaines*, Paris : La Découverte.

BLOCH M. 1985, From cognition to ideology *In* FARDON R. (éd.), *Power and Knowledge: Anthropological and Sociological Approaches*, Edinburgh: Scottish Academic Press, p. 21-48.

BLOCH M.- A. 1948, *Philosophie de l'éducation nouvelle*, Paris : PUF.

BLOEDOW E. 1991, The “aceramic” Neolithic phase in Greece reconsidered, *Journal of Mediterranean Archaeology* 4: 1–43.

BLONDEL N. 2014, *Céramique, vocabulaire technique*, Paris : Éditions du Patrimoine Centre des monuments nationaux.

BLÜMNER H. 1879, *Technologie und Terminologie der Gewerbe und Künste bei Griechen und Römern* 2, Leipzig : B. G. Teubner.

BOGHIAN D. D. 2000, La plastique du complexe Précucuteni-Cucuteni dans le bassin de Bahlui, *Studia Antiqua et Archaeologica* 7: 221-244.

BOLGER D. 2009, Beyond male/female: recent approaches to gender in Cypriot prehistory *In* KOPAKA K. (éd.), *Fylo. Engendering Prehistoric 'Stratigraphies' in the Aegean and the Mediterranean, Proceedings of an International Conference University of Crete, Rethymno 2-5 June 2005 (Aegaeum 30)*, Liège, p. 40-48.

BONTE P. 2010, Quand le rite devient technique. Sacrifice et abattage rituel dans le monde musulman, *Techniques & Culture* 54-55 : 547-561.

BORIĆ D. & ROBB J. 2008, Body theory in Archaeology *In* BORIĆ D. & ROBB J. (éds.), *Past Bod-*

ies: *body-centred research in archaeology*, Oxford: Oxbow Books, p. 1-7.

BOUDON R. 2003, Les sciences sociales et les deux relativismes, *Revue européenne des sciences sociales* 41 (126), Sociologie et relativisme: Hommage à Jacques Coenen-Huther : 17-33.

BOUFFARTIGUE J. 1996, Le corps d'argile : quelques aspects de la représentation de l'homme dans l'Antiquité grecque, *Revue des Sciences Religieuses* 70(2) : 204-223.

BOWSER B. J. 2000, From Pottery to Politics: An Ethnoarchaeological Study of Political Factionalism, Ethnicity, and Domestic Pottery Style in the Ecuadorian Amazon, *Journal of Archaeological Method and Theory* 7(3): 219-248.

BOURDIEU, P. 1980, *Le sens pratique*, Paris : Éditions de Minuit.

BOWSER B. J. 2002, *The Perceptive Potter: An Ethnoarchaeological Study of Pottery, Ethnicity, and Political Action in Amazonia*, Santa Barbara: University of California.

BREMER J. & ROODEMBURG H. 1991, *A Cultural History of Gesture*, Cambridge: Polity Press.

BROUGÈRE G. 1995, *Jeu et éducation*, Paris : L'Harmattan.

BROUGÈRE G. 2008, Préface In ROSSIE J. –P., *Cultures Ludiques Sahariennes et Nord-Africaines. La vie domestique dans les jeux et jouets*, Stockholm : Stockholm International Toy Research Centre (KTH), p.15-17.

BROUGÈRE G. 2012, « Le jeu peut-il être sérieux ? Revisiter Jouer/Apprendre en temps de serious game », *Australian Journal of French Studies* 49(2): 117-129.

BRÜCK J. 1999, Ritual and Rationality: some problems of interpretation in European archaeology, *European Journal of Archaeology* 2(3): 313-344.

BRUMFIELD A. 1997, Cakes in the Liknon: Votives from the Sanctuary of Demeter and Kore on

Acrocorinth, *Hesperia* 66(1): 147-172.

BRUNER J. S., JOLLY H., & SYLVA K (éds) 1976 [1933], *Play: Its role in development and evolution*, New York: Basic Books.

BUDJA M. 2010, Ceramic trajectories: From figurines to vessels In JORDAN P. & ZVELEBIL M. (éds.), *Ceramics before farming: The dispersal of pottery among prehistoric Eurasian hunter-gatherers*, Walnut Creek, Californie: Left Coast Press, p. 499-525.

CAILLOIS R. 1950, *L'homme et le sacré*, Paris : Gallimard.

CAILLOIS R. (dir.) 1967a, *Jeux et sports*, Paris : Gallimard, Encyclopédie de La Pléiade.

CAILLOIS R. 1967b, Nature des jeux In CAILLOIS R. (dir.) *Jeux et sports*, Paris : Gallimard, Encyclopédie de La Pléiade, p. 5-16.

CAMERON E. L. 1996, *Isn't s/he a doll? Play and ritual in African sculpture*, Los Angeles: UCLA Fowler Museum of Cultural History.

CAMPOS S.L. 2002, Bonecas Karajá: Apenas um brinquedo?, *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia* 12: 233-248.

CAPART J. 1904, *Les débuts de l'art en Egypte*, Bruxelles : Vromant & C<sup>ie</sup>.

CAQUOT A., SZNYCER M. & HERDNER A.1974, *Textes ougaritiques I, Mythes et Légendes*, Paris : Les Éditions du Cerf.

CARR C. 1990, Advances in ceramic radiography and analysis: applications and potentials, *Journal of Archaeological Science* 17(1): 13-34.

CARR C. 1993, Identifying individual vessels with X-radiography, *American Antiquity* 58(1): 96-117.



CARR C. & RIDDICK Jr. E.B. 1990, Advances in ceramic radiography and analysis: laboratory methods, *Journal of Archaeological Science* 17(1): 35-66.

CARTER T. 2008, Cinnabar and the Cyclades: Body modification and political structure in the Late EBI Southern Aegean In ERKANAL H., HAUPTMANN H., ŞAHOĞLU V. & TUNCEL R. (éds.), *The Aegean in the Neolithic, Chalcolithic and Early Bronze Age*, Ankara: Ankara University Press, p.119-129.

CASALI F. 2006, X-ray and Neutron Digital Radiography and Computed Tomography for Cultural Heritage In BRADLEY D. & CREAGH D. (éds.), *Physical Techniques in the Study of Art, Archaeology and Cultural Heritage*, Amsterdam: Elsevier, p. 41–123.

CASELLA E. C. & FOWLER C. 2005, *The archaeology of plural and changing identities*, New York: Kluwer Academic/Plenum.

CASTORIADIS C. 1975, *L'institution imaginaire de la société*, Paris : Éditions du Seuil.

CASTORIADIS C. 1978, *Les carrefours du labyrinthe*, Paris : Éditions du Seuil.

CASTORIADIS C. 1996, *La montée de l'insignifiance*, Paris : Éditions du Seuil.

CASTORIADIS C. 2004, *Ce qui fait le Grèce 1 : D'Homère à Héraclite*, Paris : Éditions du Seuil.

CAUBET A. 2009, Les figurines antiques de terre cuite, *Perspective, La revue de l'INHA* 1 : 43-56.

CAUBET A., FOURRIER S. & QUEYREL A. 1998, *L'art des modeleurs d'argile. Antiquités de Chypre, coroplastique*, tome 1, Paris : Réunion des Musées Nationaux.

CAUVIN J. 1997, *Naissance des divinités, naissance de l'agriculture : la révolution des symboles au néolithique*, Paris : CNRS Éditions.

CAVANAGH B. & RENARD J. 2014, Neolithic figurines from Kouphovouno, *Journal of Prehistoric Religion* 24: 19-35.

CAZENEUVE J. 1967, L'esprit ludique dans les institutions *In* CAILLOIS R. (dir.), *Les jeux et les sports*, Paris : Gallimard, Encyclopédie de La Pléiade, p. 732-825.

CENTNER Th. H. 1963, *L'enfant africain et ses jeux : dans le cadre de la vie traditionnelle au Katanga* (collection Memoires Cepsi No. 17), Elisabethwille : Éditions CEPSI.

CHADWICK A. M. 2012, Routine magic, mundance ritual: Towards a unified notion of depositional practice, *Oxford Journal of Archaeology* 31(3): 283–315.

CHAPMAN J. 2000, *Fragmentation in Archaeology: people, places and broken objects in the pre-history of South Eastern Europe*, Londres: Routledge.

CHAPMAN J. & GAYDARSKA B. 2007, *Parts and Wholes, Fragmentation in prehistoric context*, Oxford: Oxbow.

CHAPMAN J. & GAYDARSKA B. 2015, *Spondylus gaederopus/Glycymeris* Exchange Networks in the European Neolithic and Chalcolithic *In* FOWLER C., HARDING J. & HOFMANN D., *The Oxford Handbook oh Neolithic Europe*, Oxford: Oxford University Press, p.639-656.

CHAPMAN J., GAYDARSKA B., SKAFIDA E. & SOUVATZI S. 2011, Personhood and the life cycle of *Spondylus* rings: An example from Late Neolithic, Greece *In* IFANTIDIS F. & NIKOLAIDOU M. (éds.), *Spondylus in Prehistory. New Data and Approaches. Contributions to the Archaeology of Shell Technologies* (BAR International Series 1746), Oxford: Archaeopress, p. 139-160.

CHÂTEAU J. 1967, *L'enfant et le jeu*, Paris : Vrin.

CHATZIAGGELAKIS L. & KARAGIANNOPOULOS Ch. 2012, Πρόδρομος Καρδίτσας. Νεότερα στοιχεία από τη Μαγούλα Αγ. Ιωάννη, *Αρχαιολογικό Έργο Θεσσαλίας και Στερεάς Ελλάδας* 3: 85-96.

CHERRY J., DAVIS J., DEMITRACK A., MANTZOURANI E., STRASSER T. & TALALAY L. 1988, Archaeological survey in an artifact-rich landscape. A Middle Neolithic example from Nemea, Greece, *American Journal of Archaeology* 92: 159-176.

CHEVALLIER D. 1991, Des savoirs efficaces, *Terrain* 16 : 5-9.

CHLOUVERAKI S., NODAROU E., ZERVAKI K., KOSTOPOULOU G., & TSIPOPOULOU M. 2010, Technological observations on the manufacture of the Late Minoan Goddesses from Halasmenos, East Crete, as revealed during the process of conservation *In* ROZEIK C., ROY A., & SAUNDERS D. (éds.), *Conservation and the Eastern Mediterranean, Contributions to the Istanbul Congress 20-24 September 2010*, Londres: The International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works (IIC), p. 190-195.

CHOLEVA M. 2015, *L'apparition et la diffusion du tour de potier dans le monde égéen*, Thèse de doctorat (inéдите), Université de Paris I (Panthéon- Sorbonne).

CHRISTMAN E. 1996, *Die deutschen Ausgrabungen auf der Pevkakia-Magula in Thessalien II, Die frühe Bronzezeit*, Bonn: Dr. Rudolf Habelt.

CHRYSSOSTOMOU P. 2000, *Η νεολιθική ειδωλοπλαστική της επαρχίας των Γιαννιτσών*, Thèse de doctorat (inéдите), Université Aristote de Thessalonique.

CHRYSSOVITSANOU V. 1998, Προβλήματα ορολογίας κατά τον 19ο και τον 20ο αιώνα: Η περίπτωση των πρωτοκυκλαδικών ειδώλων *In* VOULGARIS E. (éd.), *Η προϊστορική έρευνα στην Ελλάδα και οι προοπτικές της. Θεωρητικοί και μεθοδολογικοί προβληματισμοί: Πρακτικά διεθνούς συμποσίου στη μνήμη του Δ. Ρ. Θεοχάρη: Θεσσαλονίκη - Καστοριά, 26 - 28 Νοεμβρίου 1998*, Thessalonique : University Studio Press.

CHRYSSOVITSANOU V. 2006, Les statuettes cycladiques et l'art moderne, *In* DARQUE P., FOTIADIS M., POLYCHRONOPOULOU O. (éds.), *Mythos, La préhistoire égéenne du XIXe au XXIe siècle après J.-C. Actes de la table ronde internationale d'Athènes (21-23 novembre 2002)*, Athènes, p. 337-343.

CHRYSOVISSIANOU V. 2010, La revalorisation des statuettes cycladiques. Du « primitif » au « classique » In DE BEAUNE S. A. (éd.), *Écrire le passé. La fabrique de la préhistoire et de l'histoire à travers les siècles*, Paris : CNRS Éditions, p.285-296.

CLAPARÈDE E. 1916, *Psychologie de l'enfant*, Genève : Kundig.

COE K., VAN POOL C. & PALMER C. 2012, Figurines, Religion, and Tradition in Human Evolution In MCNAMARA P. & WILDMAN W. (éds), *Science and the World's Religions 1, Origins and Destinies*, Californie : Praeger Press, p. 91-116.

COLES J. M. 1966, Experimental archaeology, *Proceedings of the Society of Antiquaries of Scotland* 99: 1-20.

COLES J. M. 1973, *Archaeology by experiment*, Londres: Hutchinson.

CONKEY M. W. & HASTORF C. A. (éds.) 1990, *The Uses of Style in Archaeology*, Cambridge: Cambridge University Press.

COQUET M. 1987, Une esthétique du fétiche, *Systèmes de pensée en Afrique noire* 8 : 111-140.

COQUET M. 2009, Savoir faire et donner forme, ou ce qui advient lorsqu'on façonne une œuvre In DUFRÈNE T. & TAYLOR A.-C. (éds.), *Cannibalismes disciplinaires. Quand l'histoire de l'art et l'anthropologie se rencontrent*. Paris : Institut National d'Histoire de l'Art – Musée du Quai Branly, p. 213-226.

COQUET M. 2012, Voir, sentir, figurer, *L'Homme* 203-204 : 429-455.

CORSARO W. 1992, Interpretive Reproduction in Children's Peer Culture, *Social Psychology Quarterly* 55(2): 160–177.

CORSARO W. 2011, *The Sociology of Childhood*, Londres: Sage.

CORSARO W. 2012, Interpretive Reproduction in Children's Play, *American Journal of Play* 4(4): 488-504.

COUPAYE L. 2009, Ways of enchanting. *Chaînes Opératoires* and Yam Cultivation in Nyamikum Village, Maprik, Papua New Guinea, *Journal of Material Culture* 14(4): 433-458.

COUPAYE L. 2013, *Growing Artefacts, Displaying Relationships. Yams, Art and Technology amongst the Abelam of Papua New Guinea*, Londres, New York: Berghahn Books.

COUPAYE L. 2015, Chaîne Opératoire, Transects et Théories : quelques réflexions et suggestions sur le parcours d'une méthode classique In SOULIER P. (éd.), *André Leroi-Gourhan « l'homme tout simplement »* (Travaux de la MAE - Maison de l'Archéologie et de l'Ethnologie, René-Ginouvès), Paris: Éditions de Boccard, p. 69-84.

COURBET G. 1986, *Peut-on enseigner l'art ?*, Caen : L'Échoppe.

COURTOIS L. 1976, *Examen au microscope pétrographique des céramiques archéologiques*, , Notes et Monographies Techniques 8, Centre de Recherches Archéologiques, Paris : CNRS Éditions.

COURTOIS L. 2004, Les techniques de la céramique In TREUIL R., COMMENGE-PELLERIN C., COURTOIS L., DEMOULE J.-P. & MARANGOU C., *Dikili Tash, village préhistorique de Macédoine orientale, I, Fouilles de Jean Deshayes (1961-1975)*, volume 2, Bulletin de Correspondance Hellénique, Supplément 37, Paris : De Boccard, p. 1-25.

COURTY M.A. & ROUX, V. 1995, Identification of wheel throwing on the basis of ceramic surface features and microfabrics, *Journal of Archaeological Science* 22: 17-50.

CRESSWELL R. 1972, Les trois sources d'une technologie nouvelle In THOMAS J.M.C. & BERNOT L. (éds), *Langues et techniques, nature et société. Approche ethnologique, approche naturaliste*, Paris : Klincksieck, p. 21-27.

CRESSWELL R. 1976, Techniques et cultures, les bases d'un programme de travail, *Techniques & Culture* 1: 7-59.

CROZIER M. 1963, *Le phénomène bureaucratique*, Paris : Éditions du Seuil.

D'ANNA A., DESBAT A., GARCIA D., SCHMITT A. & VERHAEGHE F. 2011, *La céramique : La poterie du Néolithique aux Temps modernes*, Paris : Éditions Errance.

DAGAN E.A. 1990, *African dolls for play and magic/ Poupées africaines pour jeux et magie*, Montréal : Galerie Amrad African Arts.

DAGEN Ph. 1998, *Le peintre, le poète, le sauvage. Les voies du primitivisme dans l'art français*, Paris : Flammarion.

DAMON F. H. 2008, On the ideas of a boat: From forest patches to cybernetic structures in the outrigger sailing craft of the Eastern Kula Ring, Papua New Guinea In SATHER C. & KAARTINEN T. (éds.), *Beyond the horizon: Essays on myth, history, travel and society: In honor of Jukka Siikala* (Studia Fennica Anthropologica 2), Helsinki: Finnish Literature Society, p. 123–144.

DANDRAU A. 1997, *La construction en terre dans le monde égéen au Néolithique et à l'Age du Bronze : les matériaux et leurs propriétés*, Thèse de doctorat (inédite), Paris.

DASEN V. 2011, De la Grèce à Rome: des jouets pour grandir? In CHARLES D. & GIRVEAU B. (éd.), *Des jouets et des hommes*, Paris : Éditions de la RMN-Grand Palais, p. 53-59.

DE LA ROCHE J. 1937, La Culte de la femme genitrix chez les homes quaternaires, *Bulletin de la Société Préhistorique Française* 34(12) : 529-543.

DE SIKE Y. 1998, *Les poupées. Une histoire millénaire*, Paris : Éditions de la Martinière.

DEACON D. 1997, *Elsie Clews Parsons: Inventing Modern Life*, Chicago & Londres: University



Of Chicago Press.

DECROLY O. & MONCHAMP Mlle 1937, *L'initiation de l'activité intellectuelle et motrice par les jeux éducatifs*, Neuchâtel & Paris : Delachaux et Niestlé.

DEL OLMO LETE G. 2014, *Incantations and Anti-Witchcraft Texts from Ugarit, Studies in Ancient Near Eastern Records (SANER) 4*, Boston & Berlin: De Gruyter.

DELNEUF M. 1991, Un champ particulier de l'expérimentation en céramique : les ateliers de poterie traditionnelle du Nord-Cameroun In COLLECTIF (dir.) *25 ans d'étude technologiques en Préhistoire. XI<sup>e</sup> Rencontres Internationales d'Archéologie et d'Histoire d'Antibes*, Juan-les-Pins : Éditions APDCA, p. 65-82.

DEMOULE J.-P. 2007, *Naissance de la figure. L'art du paléolithique à l'Âge du Fer*, Paris : Hazan

DEMOULE J.-P. 2012, Pouvoirs, sexes et genres, *Les nouvelles de l'archéologie* 127 : 21-25.

DEMOULE J.-P. & PERLÈS C. 1993, The Greek Neolithic: A New Review, *Journal of World Prehistory* 7(4): 355-416.

DESCOLA P. 2005, *Par-delà nature et culture*, Paris: Gallimard.

DESCOLA P. & PÁLSSON G. 1996, Introduction In DESCOLA P. & PÁLSSON G. (éds.), *Nature and Society: Anthropological Perspectives*, New York: Routledge, p. 1-21.

DESPINIS G. 2004, Zu Akrolithstatuen griechischer und römischer Zeit, *Nachrichten der Akademie der Wissenschaften in Göttingen* 8: 245- 301.

DESROSIERS S. 1988, Les techniques de tissage ont-elles un sens ? Un mode de lecture des tissus andins, *Techniques & Cultures* 12: 21-56.

DIALLO B.M., VANHAELEN M.H., GOSSELAIN O.P., 1995, Plant constituents involved in coating

practices among traditional african potters, *Experientia* 51: 95-97.

DIDI-HUBERMAN G. 2000, Être crâne. Lieu, contact, pensée, sculpture, Paris : Minuit.

DIETLER M. & HERBICH I. 1989, Tich Matek: The technology of Luo pottery production and the definition of ceramic style, *World Archaeology* 21(1): 148-164.

DIETLER M. & HERBICH I. 1998, Habitus, Techniques, Style: An integrated approach to the social understanding of material culture and boundaries In STARK M. (éds), *The archaeology of social boundaries*, Washington, D.C. & Londres: Smithsonian Institution Press, p. 232-262.

DIMITRIADIS, S. 2008, The significance of fabric diversity in Neolithic Knossos ceramics In FACORELLIS G., ZACHARIAS N. & POLIKRETI K. (éds.), *Proceedings of the 4th Symposium on Archaeometry of the Hellenic Society of Archaeometry, National Hellenic Research Foundation, Athens, 28-31 May 2003* (BAR International Series 1746), Oxford: Archaeopress, p. 249-261.

DIMOULA A. 2014, Πρώιμη κεραμική τεχνολογία και παραγωγή. Το παράδειγμα της Θεσσαλίας, Thèse de doctorat (inéдите), Université Aristote de Thessalonique.

DIOP B. 2000, Recherches ethnoarchéologiques sur la céramique au Sénégal, production artisanale et consommation domestique In BENOÎT P. *et al.* (éds), *Arts du feu et Productions artisanales, XX<sup>e</sup> Rencontres internationales d'Archéologie et d'Histoire d'Antibes*, Antibes : Éditions A.P.D.C.A., p. 261-285.

DOBBS H. R. C. 1897, Pottery and Glass Industries of the north-west provinces of Oudh, *Journal of Indian Art* 7: 1-6.

DOBRES M.-A. 1999, Technology's links and chaînes : The processual unfolding of technique and technician, In DOBRES M.-A. & HOFFMAN C. R. (éds.), *The sociale dynamics of technology: Practice, Politics and World views*, Washington, p. 124-146.

DOBRES M.-A. & HOFFMAN C. R. 1994, Social agency and the dynamics of prehistoric technology,

*Journal of Archaeological Method and Theory* 1(3): 211-258.

DOLTO F. 1994, *Les étapes majeures de l'enfance*, Paris : Gallimard.

DOUZOUGLI A. 1998, Άρια Αργολίδος: Χειροποίητη κεραμική της Νεότερης Νεολιθικής και Χαλκολιθικής περιόδου, Δημοσιεύματα του Αρχαιολογικού Δελτίου 66, Athènes.

DUFLO C. 1997, *Le jeu. De Pascal à Schiller*, Paris : PUF.

DUMESNIL R. 1955, *Le Réalisme et le Naturalisme*, Paris : Del Duca De Gigord.

DURKHEIM 1960, *Les formes élémentaires de la vie religieuse. Le système totémique en Australie*, Paris : PUF.

DVOŘÁK M. 1924, *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte: Studien zur abendländischen Kunstentwicklung*, Munich: R. Piper Verlag.

ECHALLIER, J.-C., 1984. Eléments de technologie céramique et d'analyse des terres cuites archéologiques: principes, techniques et limites de la méthode, *Documents d'archéologie méridionale, numéro spécial "Méthodes et techniques"* 3, p. 4-40.

EL ALAOUI N. 2002, Bouillies, pains, galettes et fours dans le sud du Maroc In CHASTANET M., FAUVELLE-AYMAR F.X. & JUHÉ-BEAULATON D. (éds.), *Cuisine et sociétés en Afrique : histoire, saveurs, savoir faire*, Paris : Karthala, p. 141-155.

EL ALAOUI N. 2003, *Meules et moulins* du Sud marocain, In BARBOFF M., SIGAUT F., GRIFFIN-KREMER C. & KREMER R. (éds.), *Meules à grains. Actes du colloque international de la Ferté- -JOUARRE*, Paris : Ibis Press, p.51-60.

EL ALAOUI N. 2013, Femmes et outils dans la fabrication de l'huile d'argan, tradition, innovation In *Actes du Premier Congrès International de l'Arganier* (Agadir 15 - 17 Décembre 2011), INRA : 262-269.

ELIADE M. 1965, *Le sacré et le profane*, Paris : Gallimard.

EVANS A. 1921, *The Palace of Minos at Knossos I*, Londres.

FARAONE C. A. 1991a, The Agonistic Context of Early Greek Binding Spells In FARAONE C. A. & OBBINK D. (éds.), *Magika Hiera. Ancient Greek Magic and Religion*, New York: Oxford University Press, p.3-32.

FARAONE C. A. 1991b, Binding and Burying the Forces of Evil: The Defensive Use of “Voodoo Dolls” in Ancient Greece, *Classical Antiquity* 10(2): 165-205 & 207-220.

FARAONE C. A. 1992, *Talismans and Trojan horses. Guardian statues in ancient Greek myth and ritual*, New York: Oxford University Press.

FARBSTEIN R., RADIĆ D., BRAJKOVIĆ D. & MIRACLE P. T. 2012, First Epigravettian Ceramic Figurines from Europe (Vela Spila, Croatia), PLoS ONE 7(7): e41437. <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0041437>

FASSOULAS A., ROSSIE J.-P. & PROCOPIOU H. sous presse, Les enfants, le jeu et l'apprentissage de tâches. Des jouets en argile d'Afrique du Nord aux figurines néolithiques, Article soumis à la revue *Homme*, en cours d'évaluation.

FIRTH H. G. 1996, *Desire for society*, New York: Plenum Press.

FLEMING A. 1969, The Myth of the Mother Goddess, *World Archaeology* 1(2), 247-261.

FOCILLON H. 1981 [1934], *La vie des formes*, suivi de *Éloge de la main*, Paris : Librairie Ernest Ledoux.

FONTAINE L. & ANGER R. 2009, *Bâtir en terre. Du grain de sable à l'architecture*, Paris : Belin.

FOSTER L.V. 2005, *Handbook to Life in the Ancient Maya World*, New York: Oxford University Press.

FREINET 1968, *Essai de psychologie sensible*, Neuchâtel & Paris : Delachaux et Niestlé.

FRENCH E. 1985, The Figures and Figurines In RENFREW C. (éd), *The Archaeology of the Cult: The Sanctuary at Phylakopi*, Londres: The British School of Archaeology at Athens, Thames & Hudson.

FREUD S. 1948, Au-delà du principe de plaisir In *Essais de psychanalyse*, Paris : Éditions Payot.

FREUD S. 1985, Le créateur littéraire et la fantaisie In *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris : Gallimard.

FRIEDMANN G. 1966, *Sept études sur l'homme et la technique*, Paris : Gonthier.

GABUS J. 1958, *Au Sahara. Arts et Symboles*, Neuchâtel : A La Baconniere.

GAGNEBIN DE M'UZAN M. 2007, Des figurations du sein dans l'art au XX<sup>e</sup> siècle, *Revue française de psychosomatique* 1(31), p. 139-154.

GALLAY A. 2007, Quel paradigmes pour la préhistoire ? Un historique In *Congrès du centenaire : un siècle de construction du discours scientifique en préhistoire (26ème congrès préhistorique de France, Avignon 21-25 septembre 2004)*, Paris : Société Préhistorique Française, p. 301-312.

GALLIS K. 1992a, Πρόσφατες έρευνες στη Νεολιθική Θεσσαλία In Διεθνές συνέδριο για την αρχαία Θεσσαλία στη μνήμη του Δ.Ρ. Θεοχάρη, Athènes : Ταμείο Αρχαιολογικών Πόρων και Απαλλοτριώσεων, p. 202-207.

GALLIS K. 1992b, *Άτλας Προϊστορικών Οικισμών της Ανατολικής Θεσσαλικής Πεδιάδας*, Larissa.

GALLIS K. 1996a, Pottery: Thessaly- The Northern Sporades In PΑPATHANASOPOULOS G. (éd(s.)), *Neolithic culture in Greece*, Athènes: N.P. Goulandris Foundation, p.120-123.

GALLIS K. 1996b, Habitation: Central and Western Thessaly In PΑPATHANASOPOULOS G. (éd(s.)), *Neolithic culture in Greece*, Athènes: N.P. Goulandris Foundation, p. 61-66.

GALLIS K. 1996c, Burial customs In PΑPATHANASOPOULOS G. (éd(s.)), *Neolithic culture in Greece*, Athènes: N.P. Goulandris Foundation, p. 171-174.

GALLIS K. 1996d, The Neolithic World, In PΑPATHANASOPOULOS G. (éd(s.)), *Neolithic culture in Greece*, Athènes: N.P. Goulandris Foundation, p. 23-37.

GALLIS K. 2001, Tracing the Relation of a Neolithic Figurine to a Specific Individual of the Neolithic Society of Thessaly (Greece) In BOEHMER R. M. & MARAN J. (éd(s.)), *Lux Orientis: Archäologie zwischen Asien und Europa, Festschrift für Harald Hauptmann zum 65. Geburtstag, Studia Onoraria* 12, Rahden, p. 139-143.

GALLIS K. & ORPHANIDIS L. 1991, Πορτρέτα από τη Νεολιθική Θεσσαλία, *Αρχαιολογία* 38 : 44-49.

GALLIS K. & ORPHANIDIS L. 1994, Twenty new faces from the Neolithic society of Thessaly In *La Thessalie: Quinze années de recherches archéologiques, 1975-1990. Bilan et Perspectives, Actes du colloque international*, Lyon, 17-22 Avril 1990, Athènes : Publications du Ministère de la Culture, p. 155-162.

GALLIS K. & ORPHANIDIS L. 1996, *Figurines of Neolithic Thessaly*, Athènes : Academy of Athens Research Centre for Antiquity.

GARCIA F. 2015, *Une histoire de l'Homme sans fil d'Ariane*, Fernelmont : EME Éditions.

GARCIA M. A. & DUDAY H. 1983, Grotte de Foissac (Aveyron). A propos d'une découverte récente ou de l'ichnologie comme mode d'approche des structures préhistoriques en grotte, *Bulletin de*



*la Société Préhistorique Française* 80(6): 184-187.

GARFINKEL Y. 2004, *The Goddess of Sha'ar Hagolan: Excavations at a Neolithic Site in Israel*, Jerusalem: Israel Exploration Society.

GAYDARSKA B., CHAPMAN J., ANGELOVA I., GUROVA M. & YANEV S. 2004, Breaking, making and trading: The Omurtag Eneolithic Spondylus hoard, *Archaeologia Bulgarica* 8(2): 11-34.

GAYDARSKA B., CHAPMAN J., RADUNCHEVA A. & KOLEVA B. 2007, The Chaîne Opératoire Approche to Prehistoric Figurines : an Example from Dolnoslav, Bulgaria, *In* RENFREW C., MORLEY I. (éds.), *Image and Imagination, a global prehistory of figurative representation* (Macdonald Institute Monographs), Cambridge, 171-184.

GEBAUER & PRICE 1992 (éds.), *Transitions to Agriculture on Prehistory* (Monographs in World Archaeology 4), Madison: Prehistory Press.

GEERTZ C. 1973, *The Interpretation of Cultures: Selected Essays*, New York: Basic Books.

GEIRNAERT-MARTIN D. C. 1992, *The Woven Land of Laboya : Socio-Cosmic Ideas and Values in West Sumba (Eastern Indonesia)*, Leiden, Centre of Non-Western Studies-Leiden University : CNWS Publications 11.

GELL A. 1998, *Art and Agency. An Anthropological Theory*, Oxford: Clarendon Press.

GEORGESCU C. 2007, Eine halb liegende Statuette aus Pietrele *In* HANSEN S., TODERAŞ M., REINGRUBER A., GATSOV I., GEORGESCU C., GÖRSDORF J., HOPPE T., NEDELICHEVA P. PRANGE M., WAHL J., WUNDERLICH J. & ZIDAROV P., *Pietrele, Măgura Gorgana. Ergebnisse der Ausgrabungen im Sommer 2006* (Eurasia Antiqua 13), p.71-80.

GESELL G.C. & SAUPE T.C. 1997, Methods Used in the Construction of Ceramic Objects from the Shrine of the Goddess with Up-raised Hands at Kavousi *In* LAFFINEUR R., BETANCOURT P. (éds), *TEXNH, Craftsmen, Craftswomen and Craftsmanship in the Aegean Bronze Age / Artisanat et*

*artisans en Égée à l'âge du Bronze* (Aegaeum 16), Liège, p.123- 126.

GETZ-GENTLE P. 2001, *Personal Styles in Early Cycladic Sculpture*, Madison: The University of Wisconsin Press.

GHEORGHIU D. 2005, The controlled fragmentation of anthropomorphic figurines, Cucuteni, Piatra Neamt In DUMITROAIA Gh., CHAPMAN J. , WELLER O., PREOTEASA C., MUNTEANU R., NICOLA D. & MONA D. (éds.), *Cucuteni 120 Years of research. Time to sum up*, Piatra Neamt, p. 137-144.

GHEORGHIU D. 2010, Ritual Technology: An Experimental Approach to Cucuteni-Tripolye Chalcolithic Figurines In GHEORGHIU D. & CYPERS A. (éds.), *Antropomorphic and Zoomorphic Miniature Figures in Eurasia, Africa and Meso-America. Morphology, materiality, technology, function and context* (BAR International Series 2138), Oxford, p. 61-72.

GIBSON A. & WOODS A. 1997, *Prehistoric Pottery for the Archaeologist* (2<sup>e</sup> edition), Londres: Leicester University Press.

GILLE B. (dir.) 1978, *Histoire des techniques, Technique et civilisation, technique et sciences*, Paris : Gallimard, Encyclopédie de La Pléiade.

GILIGNY F. 2010, Reconstitution des techniques de fabrication de la céramique néolithique dans le Bassin parisien In GILIGNY F. & MÉRY S. (éds), *Les Nouvelles de l'archéologie. Approche de la chaîne opératoire de la céramique. Le façonnage* [numéro 119], Paris : Editions de la Maison des Sciences de l'Homme, Éditions Errance, p. 20-25.

GILIGNY F. & MÉRY S. (éds), *Les Nouvelles de l'archéologie. Approche de la chaîne opératoire de la céramique. Le façonnage* [numéro 119], Paris : Editions de la Maison des Sciences de l'Homme, Editions Errance.

GIMBUTAS M. 1974, The Mask in Old Europe from 6500 to 3500 B.C, *Archaeology* 27: 262-269.

GIMBUTAS M. 1982, *The Goddesses and God of Old Europe, 6,500–3,500 B. C. Myths and cult*

*images*, Londres: Thames & Hudson.

GIMBUTAS M. 1986, Mythical imagery of Sitagroi society, In RENFREW C., GIMBUTAS M., ERNESTINE S. E. (éd.), *Excavations at Sitagroi, A prehistoric village in Northern Greece. I*, Monumenta Archaeologica 13, Los Angeles, p.225-301.

GIMBUTAS M. 1989a. Figurines and cult equipment: their role in the reconstruction of Neolithic religion In GIMBUTAS M., WINN S. & SHIMABUKU D., *Achilleion: a neolithic settlement in Thessaly, Greece, 6400-5600 BC* (Monumenta Archaeologica 14), Los Angeles: Institute of Archaeology, University of California, p.171-250.

GIMBUTAS M. 1989b, *The Language of the Goddess*, San Francisco: Harper and Row.

GODELIER M. 2010, *Au fondement des sociétés humaines: Ce que nous apprend l'anthropologie*, Paris : Flammarion.

GODON M. 2010, De l'empreinte à l'outil, de la trace à la fonction : exemples d'outils de potier dans le Néolithique céramique centre-anatolien (7000-5500 BC cal.) In MAIGROT Y. & VIEUGUÉ J. (dir.), *Outils de potier néolithiques : traditions techniques et organisation des productions céramiques*, *Bulletin de la Société Préhistorique Française* 107(4) : 691- 707.

GOLDWATER R. 1966, *Primitivism in Modern Art*, Cambridge Massachusetts & Londres: Harvard University Press.

GOMBRICH E. 2009, Style In PREZIOSI D., *The Art of Art History: A Critical Anthology*, Oxford: Oxford University Press, p.129- 140.

GOSSELAIN O. P. 1992, Technology and style: Potters and pottery among Bafia of Cameroon, *Man* 27(3): 559-586.

GOSSELAIN O. P. 1994, Skimming Through Potter's Agenda: an Ethnoarchaeological Study of Clay Selection Strategies in Cameroon In CHILDS S. T. (éd.), *Society, Culture, and Technology in*

*Africa*, MASCA Research Papers in Science and Archaeology 11 (supplement), Philadelphia, p. 99-107.

GOSSELAIN O. P. 1995. *Identités techniques. Le travail de la poterie au Cameroun méridional*, Thèse de doctorat (inédite), Bruxelles: Université Libre de Bruxelles.

GOSSELAIN O. P. 1998, Social and technical identity in a clay crystal ball In STARK M. T. (éd.), *The archaeology of social boundaries*, Washington D.C., Londres: Smithsonian Institution Press, p. 78-106.

GOSSELAIN O. P. 1999, In pots we trust: the Processing of Clay and Symbols In Sub-Saharan Africa, *Journal of Material Culture* 4(2): 205-230.

GOSSELAIN O. P. 2000, Materializing Identities: An African Perspective, *Journal of Archaeological Method and Theory* 7(3): 187-217.

GOSSELAIN O. P. 2010, Ethnographie comparée des troussees à outils de potiers au sud du Niger In MAIGROT Y. & VIEUGUÉ J. (dir.), *Outils de potier néolithiques : traditions techniques et organisation des productions céramiques*, *Bulletin de la Société Préhistorique Française* 107(4) : 667-689.

GOSSELAIN O. P. 2011a, Fine if I do, fine if I don't. Dynamics of technical knowledge in sub-Saharan Africa In ROBERTS B. W. & VANDER LINDEN M. (éds.), *Investigating Archaeological Cultures: Material Culture, Variability, and Transmission*, New York: Springer, p. 211-227.

GOSSELAIN O. P. 2011b, Technology In INSOLL T. (éd.), *The Oxford handbook of the archaeology of ritual and religion*, Oxford: Oxford University Press, p.243-260.

GOSSELAIN O. P. & LIVINGSTONE- SMITH A. 2005, The Source: Clay Selection and Processing Practices in Sub-Saharan Africa In LIVINGSTONE-SMITH A., BOSQUET D. & MARTINEAU R. (dir.), *Pottery Manufacturing Processes: reconstruction and Interpretation, Actes du Colloque 2.1 de la Section 2 « Archéométrie » du XIV<sup>e</sup> Congrès UISPP (Liège, 2-8 septembre 2001)*, Oxford: BAR

International Series, p. 33-47.

GOULD S. J. & VRBA E. S. 1982, Exaptation - a missing term in the science of form, *Paleobiology* 8(1): 4-15.

GRAEBER 2005, Fetishism as social creativity or, Fetishes are gods in the process of construction, *Anthropological Theory* 5(4): 407-438.

GRAF F. 1994, *La magie dans l'Antiquité gréco-romaine. Idéologie et pratiques*, Paris : Les Belles Lettres.

GREENE A. F. & HARTLEY C. W. 2009, From Analog to Digital: Protocols and Program for a Systematic Digital Radiography of Archaeological Pottery *In* BIRÓ K., SZILÁGYI V. & KREITER A. (éds.), *Proceedings of the Conference EMAC '07 9th European Meeting on Ancient Ceramics, 24-27 October 2007*, Budapest: Hungarian National Museum, p. 5-14.

GREUB S. 1988 (éd.), *Expressions of Belief: Masterpieces of African, Oceanic and Indonesian Art from the Museum voor Volkenkunde, Rotterdam*, New York: Rizzoli.

GUIART J. (éd.) 1983, *Poupée-Jouet. Poupée-Reffet*, Exposition présentée au Musée de l'Homme par le Laboratoire d'Ethnologie, Paris : Muséum National d'Histoire Naturelle.

GUILAINE J. 2003, *De la vague à la tombe. La conquête néolithique de la Méditerranée (8000-2000 avant J.-C.)*, Paris : Éditions du Seuil.

GUILAINE J. 2005a, *La mer partagée. La Méditerranée avant l'écriture. 7000-2000 avant Jésus-Christ*, Paris : Hachette Littératures.

GUILAINE J. 2005b, Néolithisation et premières sociétés rurales, *Annuaire de l'EHESS* : 147-150.

GUILAINE J. 2011, La « Révolution des symboles » de Jacques Cauvin revisitée, *Paléorient* 37(1) : 177-185.

GUTTON Ph. 1973, *Le jeu chez l'enfant*, Paris : Larousse.

HAALAND G. & HAALAND R. 1995, Who speaks the language of the goddess: Imagination and method in archaeological research, *Norwegian Archaeological Review* 28(2): 105-121.

HACKING I. 2001, *Entre science et réalité : La construction sociale de quoi ?*, Paris : La Découverte.

HÄGER-WEIGEL E. 1997, Griechische *Akrolith*-Statuen des 5. und 4. Jhs. v. Chr. (Wissenschaftliche Schriftenreihe Archäologie 4), Berlin: Verlag Dr. Köster.

HALSTEAD P. 1984, *Strategies for Survival: An Ecological Approach to Social and Economic Change in Early Farming Communities in Thessaly, N. Greece*, Thèse de doctorat (inéédite), University of Cambridge.

HALSTEAD P. 1992, Dimini and the “ DMP” : Faunal remains and animal exploitation in the Late Neolithic Thessaly, *Annual of the British School at Athens* 87 : 29-59.

HALSTEAD P. 1993, Spondylus shell ornaments from Late Neolithic Dimini, Greece: Specialized manufacture or unequal accumulation?, *Antiquity* 67(256): 603- 609.

HALSTEAD P. & JONES G. 1980, Early Neolithic economy in Thessaly. Some evidence from excavations at Prodromos, *Ανθρωπολογικά* 1: 93-117.

HAMAYON R. 2012, *Jouer. Une étude anthropologique*, Paris : La Découverte.

HAMBLY W. D. 1926, *Origins of education among primitive people: A comparative study in racial development*, Londres: Macmillan and Co.



HAMILAKIS Y., PLUCIENNIK M. & TARLOW S. 2002, Introduction. Thinking Through the Body *In* HAMILAKIS Y., PLUCIENNIK M. & TARLOW S. 2002 (éds), *Thinking Through the Body: archaeologies of corporeality*, New York: Plenum/Kluwer Academic, p. 1-11.

HAMILTON N. 2000, Ungendering archaeology: concepts of sex and gender in figurine studies in prehistory *In* DONALD M. & HURCOMBE L. (éds), *Representations of Gender from Prehistory to the Present*, Londres: Macmillan Press, p. 17-30.

HANDELMAN D. 1977, Play and Ritual: Complementary Frames of Meta-Communication *In* CHAPMAN A. J. & FOOT H. C. (éds.), *It's a Funny thing, Humour*, Oxford: Pergamon Press, p. 185-192.

HANSEN H.D. 1933, *Early civilization in Thessaly*, Baltimore: The Johns Hopkins Press.

HANSEN S. 2001, Neolithic sculpture. Some remarks on an old problem *In* BIEHL P. F., BERTEMES F. & MELLET H. (éds.), *The archaeology of cult and religion*, Budapest: Archaeolingua, p. 39-52.

HANSEN S. 2007, *Bilder vom Menschen der Steinzeit. Untersuchungen zur anthropomorphen Plastik der Jungsteinzeit und Kupferzeit in Südosteuropa*, Deutsches Archäologisches Institut, Eurasien Abteilung (Archäologie in Eurasien 20), Mainz: Verlag Philipp von Zabern.

HANSEN S. 2014, Neolithic figurines from Anatolia *In* ÖZDOĞAN M., BAŞGELEN N., KUNIHOLM P. (éds.), *The Neolithic in Turkey 6*, Istanbul: Archaeology and Art Publications, p. 265-292.

HANSEN S. 2016, Early Neolithic Figurines in Aşağı Pınar, Turkish Thrace *In* YALÇIN Ü. (éd.), *Anatolian Metal VII, Anatolien und seine Nachbarn vor 10.000 Jahren Anatolia and neighbours 10.000 years ago*, Bochum- Bonn: Grafisches Centrum Cuno GmbH & Co. KG, p. 85-94.

HARDIE R. 2007, Gender tension in figurines in SE Europe *In* BARROWCLOUGH D. A. & MALONE C. (éds.), *Cult in Context. Reconsidering Ritual in Archaeology*, Oxford: Oxbow Books, p. 82-89.

HARKNESS S. & SUPER C. M. 1986, The cultural structuring of children's play in a rural African community *In* BLANCHARD K. (eds.), *The many faces of play*, Champaign, IL: Human Kinetics

Publishers, p. 96-103.

HAUDRICOURT A.-G. 1962, Domestication des animaux, culture des plantes et traitement d'autrui, *L'Homme* 2(1) : 40- 50.

HAUDRICOURT A.-G. 1964, La technologie science humaine, *La Pensée* 115 : 28-35.

HAUDRICOURT A. 1987, *La technologie, science humaine. Recherches d'histoire et d'ethnologie des techniques*, Paris: Editions de la Maison des Sciences de l'Homme.

HAUPTMANN H. 1967, Zum Neolithikum in Makedonien, *Istambuler Mitteilungen* 17: 12-21.

HENDRIX E. 1997/1998, Painted Ladies of the Early Aegean Bronze Age, *Bulletin of the Metropolitan Museum of Art* 55(3): 4–15.

HENDRIX E. 2000, *The Paint Motifs on Early Cycladic Figures*, Thèse de doctorat (inérite), New York University.

HENDRIX E. 2003, Painted Early Cycladic Figures: An Exploration of Context and Meaning, *Hesperia* 72: 405-446.

HENRIOT J. 1969, *Le jeu*, Paris : PUF.

HEISENBERG W. 1990, *La partie et le tout*, Paris : Champs Flammarion.

HIGGINS R. A. 1967, *Greek terracottas*, Londres: Methuen.

HILL J. N. 1977, Individual variability in ceramics and the study of prehistoric social organization In HILL J. N. & GUNN J. (éds.), *The Individual in Prehistory*, New York: Academic Press, p. 55–108.

HIRN Y. 1929, *Les jeux d'enfants*, Paris: Stock.

- HODDER I. 1990, *The domestication of Europe*, Oxford & Cambridge: Basil Blackwell.
- HODDER I. 1999, *The archaeological process: an introduction*, Oxford: Blackwell.
- HOFFMAN G. 2002, Painted Ladies: Early Cycladic II Mourning Figures?, *American Journal of Archaeology* 106: 525–550.
- HOLT B. C. L. 1976, Attention structure and rank-specific behaviour in pre-school Children *In* CHANCE M. R. A. & LARSEN R. R. (éds.), *The Social Structure of Attention*, New York: Willey, p. 157-202.
- HOLT A. & HUTCHINSON A. 1912, Chemical analysis of pottery etc. *In* WACE A. J. B. & THOMPSON M.S., *Prehistoric Thessaly, Being some account of recent excavations and explorations in North-Eastern Greece from lake Kopais to the borders of Macedonia*, Cambridge: Cambridge University Press, p. 259-262.
- HOMMEL P. 2014, Ceramic technology *In* CUMMINGS V., JORDAN P. & ZVELEBIL M. (éds.), *The Oxford Handbook of the Archaeology and Anthropology of Hunter-Gatherers*, Oxford: Oxford University Press, p. 663-693.
- HOURMOUZIADIS G. 1967a, Τυχαία ευρήματα, περισυλλογή και παραδόσεις αρχαίων, *Αρχαιολογικό Δελτίο* 22, Χρονικά : 298-300.
- HOURMOUZIADIS G. 1967b, Τοπογραφικά έρευναι, Μαγούλα Θεοφάνη, *Αρχαιολογικό Δελτίο* 22, Χρονικά : 301.
- HOURMOUZIADIS G. 1971a, Δύο νέα εγκαταστάσεις της Αρχαιότερης Νεολιθικής εις την Δυτική Θεσσαλία, *Αρχαιολογικά Ανάλεκτα εξ Αθηνών* IV : 164-175.
- HOURMOUZIADIS G. 1971b, Η διακεκοσμημένη κεραμική της Αρχαιότερας Νεολιθικής περιόδου εις την Θεσσαλίαν, *Αρχαιολογική Εφημερίς* 1971: 165-187.

- HOURMOUZIADIS G. 1972, *Μεγάλο Παζαράκι*, Volos : Αρχεῖον Θεσσαλικῶν Μελετῶν, p. 137-158.
- HOURMOUZIADIS G. 1973, *Η ανθρωπόμορφη ειδωλοπλαστική της Νεολιθικής Θεσσαλίας: προβλήματα κατασκευής, τυπολογίας και ερμηνείας*, Volos: Εταιρεία Θεσσαλικῶν Ερευνῶν.
- HOURMOUZIADIS G. 1977, Ένα ειδικευμένο εργαστήριο κεραμικής στο Νεολιθικό Διμήνι, *Αρχαιολογικά Ανάλεκτα ἐξ Αθηνῶν* X: 207-226.
- HOURMOUZIADIS G. 1979, *Το Νεολιθικό Διμήνι*, Volos : Εταιρεία Θεσσαλικῶν Ερευνῶν.
- HOWELL S. 1996, Nature in culture or culture in nature?, Chewong ideas of “humans” and other species In DESCOLA P. & PÁLSSON G. (éds.), *Nature and Society: Anthropological Perspectives*, New York: Routledge, p. 127-144.
- HUGHES R. 1931, *Un cyclone à la Jamaïque*, Paris : Plon.
- HUIZINGA J. 1951, *Homo ludens. Essai sur la fonction sociale du jeu*, Paris: Gallimard.
- HUNT A. 2013, Assyrian palace ware definition and Chaîne Opératoire: Preliminary results from Nineveh, Nimrud, and Aššur In MARTINÓN-TORRES M. (éd.), *Craft and science: International perspectives on archaeological ceramics*, Doha, Qatar: Bloomsbury Qatar.
- HUYLER S. P. 1996, *Gifts of Earth: Terracottas and Clay Sculptures of India*, New Delhi: Indira Gandhi National Centre for the Arts.
- HUYSECOMME E. 1994, Identification technique des céramiques africaines In AUDOUZE F. & BINDER D. (éds), *Terre cuite et société : la céramique, document technique, économique, culturel. XIV<sup>e</sup> Rencontres Internationales d'Archéologie et d'Histoire d'Antibes*, Juan-les-Pins : Éditions APD-CA, p. 31-44.
- HVIDING E. 1996, Nature, culture, magic, science On meta-languages for comparison in cultural

ecology In DESCOLA P. & PÁLSSON G. (éds.), *Nature and Society: Anthropological Perspectives*, New York: Routledge, p. 165-184.

IBÁÑEZ J.J., GONZÁLEZ- URQUIJO J. E., & MORENO M. 2002, Le travail de la peau en milieu rural: le cas de la Jebala Marocaine In AUDOIN-ROUZEAU F. & BEYRIES S. (éds.), *Le travail du cuir de la Préhistoire à nos jours. XXII<sup>e</sup>. Rencontres Internationales d'Archéologie et d'Histoire d'Antibes*, Antibes : Éditions APDCA, p. 79-97.

IFANTIDIS F. 2006, Τα Κοσμήματα του Νεολιθικού Οικισμού Δισπηλιού Καστοριάς: Παραγωγή & Χρήση μίας Αισθητικής Εργαλειοθήκης, Mémoire de Master (inédit), Université Aristote de Thessalonique.

IFANTIDIS F. 2008, Λίθινοι δακτύλιοι από το νεολιθικό Δισπηλιό : Ιστορίες κόσμησης και θραύσματα ιστοριών, *Ανάσκαμμα 1* : 79-92.

IFANTIDIS F. 2011, Cosmos in fragments: Spondylus and Glycymeris adornment at Neolithic Dispilio, Greece In IFANTIDIS F., NIKOLAIDOU M. (éds.), *Spondylus in Prehistory. New Data and Approaches. Contributions to the Archaeology of Shell Technologies* (BAR International Series 2216), Oxford: Archaeopress, p. 123-137.

IFANTIDIS F. & PAPAGEORGIU P. 2011, Sur un anneau néolithique en marbre fragmenté (Dispilio, Grèce) In WATEAU F., PERLÈS C. & SOULIER Ph. (éds.), *Profils d'objets. Approches d'anthropologues et d'archéologues, VII<sup>e</sup> Colloque Annuel de la Maison René-Ginouvès*, Paris : De Brocard, p. 33-43.

INGOLD T. 2007, Materials against materiality, *Archeological Dialogues* 14: 1-16.

INSOLL T. 2004, *Archaeology, ritual, religion*, Londres: Routledge.

IPPOLITONI STRIKA F. 1998, Clay human figurines with applied decoration from Tell es-Sawwan, *Mesopotamia* 33: 7-21.

ITAYA Y., MORI S. & HASATANI M. 1992, Drying of Ceramics In MUJUMDAR A. S. (ed.) *Handbook of Industrial Drying*, (3rd ed.) New York- Basel: AMS Press, p. 729–741.

JENSEN A. E. 1954, *Mythes et cultes chez les peuples primitifs*, Paris: Payot.

JOHNSTON R. H. & BETANCOURT P. P. 1984, Xeroradiography Studies In BETANCOURT P. P. (ed.), *East Cretan White-on-Dark Ware*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, p. 114-117.

JONES R. E. 1986, *Greek and Cypriot Pottery: A Review of Scientific Studies* (Fitch Laboratory Occasional Paper 1), Athens: British School at Athens.

JORDAN P. & ZVELEBIL M. 2010, *Ex oriente lux: the prehistory of hunter-gatherer ceramic dispersals* In JORDAN & ZVELEBIL M. (éds.), *Ceramics before farming: The dispersal of pottery among prehistoric Eurasian hunter-gatherers*, Walnut Creek, Californie: Left Coast Press, p. 33-280.

JOYCE R.A. 2007, Figurines, meaning and meaning-making in early Mesoamerica In RENFREW C. & MORLEY I. (éds.), *Image and imagination: a global prehistory of figurative representation*, Cambridge: McDonald Institute Monographs, p.101-110.

JOYCE R.A. 2008, *Ancient Bodies, Ancient Lives: Sex, Gender and Archaeology*, New York: Thames and Hudson.

KALOGIROPOULOU E. 2013, *Cooking space and the formation of social identities in Neolithic Greece: evidence of thermal structure assemblages from Avgi and Dispilio in Kastoria*, Thèse de doctorat (inéдите), University of Cardiff.

KAMP K. 2001, Where have all the children gone? The Archaeology of Childhood, *Journal of Archaeological Method and Theory*, 8(1): 1-34.

ΚΑΤΑΡΑΗΙΑΣ 1994, Οι νεολιθικοί οικισμοί «μαγούλες» της περιοχής των Σοφάδων, *Πρακτικά Α΄ Συνεδρίου Σοφάδων « Προσέγγιση στο παρελθόν του τόπου»*, Sofades, p.23-28.



KELLOGG W.- N. & KELLOGG L.- A. 1936, *Le singe et l'enfant*, Paris : Stock.

KELLY R. E. 1972, Navaho ritual human figurines: form and function *In* KELLY R.E., LANG R.W. & WALTERS H., *Navaho figurines called dolls*, Santa Fe, New Mexico: Museum of Navajo Ceremonial Art, p. 12-45.

KERESTETZI K. 2011, Fabriquer une *nganga*, engendrer un dieu (Cuba), *Images re-vues* 8 : 1-23.

KERESTETZI K. 2012, Un mort pour son chaudron ou comment faire de l'objet-dieux du palo monte un être irremplaçable, *Techniques & Cultures* 58 : 48-65.

KHANNA S. 1992, *Joy of Making Indian Toys*, New Delhi: National Book Trust India.

KHAWAM R. 2014, *L'Homme et la mort au néolithique précéramique B : l'exemple de Tell Aswad*, Thèse de doctorat (inédate), Université Lumière Lyon 2.

KLUCKHOHN C. 1944, Navajo witchcraft *In Papers of the Peabody Museum of American Archaeology and Ethnology* 22(2), Cambridge, MA: The Museum.

KNAPP A. B. & MESKELL L. 1997, Bodies of evidence on prehistoric Cyprus, *Cambridge Archaeological Journal* 7(2): 183-204.

KNOX D.- K. 2012, *Making sense of figurines in Bronze Age Cyprus. A Comprehensive Analysis of Cypriot Ceramic Figurative Material from EC I – LC IIIA*, Thèse de doctorat (inedited), Manchester.

KOECHLIN B. 1982, L'ethnotechnologie : une méthode d'approche des gestes de travail des sociétés humaines *In* Anthropologie de la Gestuelle, Anthropologie de l'Image, actes de l'Atelier 8 du colloque international du CNRS, *La Pratique de l'Anthropologie Aujourd'hui*, organisé par l'AFA, *Geste et Image* (numéro spécial): 13-38.

KOKKINIDOU D. & NIKOLAIDOU M. 1997, Body imagery in the Aegean Neolithic: ideological im-

plications of anthropomorphic figurines *In* MOORE J. & SCOTT E. (éds.) 1997, *Invisible People and Processes*, Londres: Leicester University Press, p. 88-112.

KOTSAKIS K. 1983, *Κεραμική τεχνολογία και κεραμική διαφοροποίηση: προβλήματα της γραπτής κεραμικής της Μέσης Νεολιθικής εποχής του Σέσκλου*, Thèse de doctorat (inéдите), Université Aristote de Thessalonique.

KOTSAKIS K. 1996a, The coastal settlements of Thessaly *In* PΑΡΑΘΑΝΑΣΟΠΟΥΛΟΣ G.A. (éd.), *Neolithic culture in Greece*, Athènes: N. P. Goulandris Foundation, p: 49- 57.

KOTSAKIS K. 1996b, Exchange and Relations *In* PΑΡΑΘΑΝΑΣΟΠΟΥΛΟΣ G.A. (éd.), *Neolithic Culture in Greece*, Athènes: N. P. Goulandris Foundation, p. 168-170.

KOTSAKIS K. 1999, What tells can tell: Social Space and Settlement in the Greek Neolithic *In* HALSTEAD P. (éd.), *Neolithic Society in Greece*, Sheffield: Sheffield Academic Press, p. 66-76.

KOTSAKIS K. 2001, Mesolithic to Neolithic in Greece. Continuity, discontinuity or change of course?, *Documenta Praehistorica* 28: 205-214.

KOTSAKIS K. (en préparation a), *Σέσκλο. Οι ανασκαφές του Δ.Ρ. Θεοχάρη 1956-1977. Η στρωματογραφία και η αρχιτεκτονική της Μέσης Νεολιθικής Περιόδου*.

KOTSAKIS K. (en préparation b), *Σέσκλο. II. Η κεραμική της Μέσης Νεολιθικής. Τεχνολογική και στατιστική ανάλυση. Από τις ανασκαφές του Δ.Ρ. Θεοχάρη 1956-1977 και τις ανασκαφές του 1978*.

KOUROU N. & KARETSOU A. 1997, Terracotta Wheelmade Bull Figurines from Central Crete. Types, Fabrics Techniques and Tradition *In* LAFFINEUR R., BETANCOURT P. (éds), *TEXNH, Craftsmen, Craftswomen and Craftsmanship in the Aegean Bronze Age / Artisanat et artisans en Égée à l'âge du Bronze* (Aegaeum 16), Liège, p. 107-116

KOURTESSI-PHILIPPAKIS G., ORPHANIDIS L. & K. GALLIS 2008, Corps et couleurs corporelles en Grèce préhistorique : le cas des figurines néolithiques *In* ALBERT J.-P., ANDRIEU B., BLANCHARD P.,

BOETSCH G. & CHEVÉ D. (éds.), *Coloris Corpus*, Paris: CNRS Éditions, p. 183-192.

KROU C. 1973, Fonction éducative du jeu, *Dossiers pédagogiques* 8(2) : 9.

KUSURGAŠEVA A. P. 1970, Antropomorfnaja plastika iz poselenija Novya Rusešty I, *Kratkie Soobshcheniya Instituta Arkheologii AN USSR* 123: 69-77.

KUZMIN Y. V., JULL A. J. T., BURR G. S. 2009, Major Patterns in the Neolithic Chronology of East Asia: Issues of the Origin of Pottery, Agriculture, and civilization, *Radiocarbon* 51 (3): 891–903.

KYPARISSI-APOSTOLIKA N. 1996, The Theopetra Cave In PΑΡΑΘΑΝΑΣΟΠΟΥΛΟΣ G.A. (éd.), *Neolithic culture in Greece*, Athènes: N. P. Goulandris Foundation, p. 67-68 & 213-215.

KYPARISSI-APOSTOLIKA N. 2001, *Ta προϊστορικά κοσμήματα της Θεσσαλίας*, (Δημοσιεύματα του Αρχαιολογικού Δελτίου 76), Athènes: Ταμείο Αρχαιολογικών πόρων και απαλλοτριώσεων.

KYPARISSI-APOSTOLIKA N. 2006, The beginning of the Neolithic in Thessaly In GATSOV I. & SCHWARZBERG H. (éds.), *Aegean-Marmara-Black Sea: The Present State of Research on the Early Neolithic*, Langenweissbach: Beier & Beran, p. 59-67.

KYPARISSI-APOSTOLIKA N. 2011, Spondylus objects from Theopetra Cave, Greece: imported or local production? In IFANTIDIS F., NIKOLAIDOU M. (éds.), *Spondylus in Prehistory. New Data and Approaches. Contributions to the Archaeology of Shell Technologies* (BAR International Series 2216), Oxford: Archaeopress, p. 161-167.

KYPARISSI-APOSTOLIKA N. 2012, Indications of the presence of Middle Neolithic pottery kilns at Magoula Imvrou Pigadi, SW Thessaly, Greece, *Documenta Praehistorica* 39: 433-442.

KYPARISSI-APOSTOLIKA N. & KOTZAMANI G. 2005, Worlds in Transition: Mesolithic/Neolithic Lifestyles at the Cave of Theopetra, Thessaly, Greece In LICHTER C. (éd.), *How Did Farming Reach Europe? Anatolian-European relations from the second half of the 7th through the first half of the 6th millennium cal BC*, Proceedings of the International Workshop Istanbul, 20-22 May 2004,

Abteilung Istanbul (BYZAS 2), Istanbul: Deutsches Archäologisches Institut, p. 173–182.

LALOUETTE C. (trad.) 1987, *Textes sacrés et textes profanes de l'ancienne Egypte II, Mythes contes et poésie*, Paris : Gallimard.

LAMBERG- KARLOVSKY C. C. & MEADOW R. H. 1970, A unique female figurine: The Neolithic at Tepe Yahya, *Archaeology* 23(1): 12–17.

LANG B. 1987, *The Concept of Style*, Ithaca: Cornell University Press.

LANG J. & MIDDLETON A. (éds.) 2005, *Radiography of Cultural Material*, Londres: Elsevier.

LANERI N. 2011, The *life-history* of the potter's wheel in the Ancient Near East In SCARCELLA S. (ed.), *Archaeological Ceramics: a review of current research* (BAR International Series 2193), Oxford: Archaeopress, p. 64-72.

LAOUST E. 1921, Noms et cérémonies des feux de joie chez les Berbères du Haut et de l'Anti-Atlas, *Hespéris* 1(1) : 3-66.

LATOUR B. 1991, *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique*, Paris : La Découverte.

LAVE J. 1988, *Cognition in Practice*, Cambridge: Cambridge University Press.

LAVE J. & WENGER E. 1991, *Situated learning: legitimate peripheral participation*, Cambridge: Cambridge University Press.

LAUDE J. 1968, *La peinture française (1905-1914) et « l'art nègre » : contribution à l'étude des sources du fauvisme et du cubisme*, Paris : Klincksieck.

LAWRENCE W. G. & WEST R. R. 1982, *Ceramic Science for the Potter* (2<sup>e</sup> édition), Radnor: Chilton.

LE BRUN A. 1975, *La notion de style dans les figurines anthropomorphes néolithiques du Proche-Orient et de l'Europe du Sud-Est*, Thèse du III<sup>e</sup> cycle (inédite), Paris.

LE BRUN A. 1993, Vivian Broman Morales with preface by R.J. Braidwood, Figurines and other clay objects from Sarab and Çayōnū. (Oriental Institute Communications 25), *Syria* 70(1-2) : 286-288.

LE FUR Y. (dir.) 2017, *Picasso Primitif : Exposition Jardin du musée du quai Branly, 28 mars au 23 juillet 2017*, Paris : Flammarion.

LE MOIGNE J.-L. 1995, *Les épistémologies constructivistes*, Paris : PUF.

LEMONNIER P. 1976, La description des chaînes opératoires. Contribution à l'analyse des systèmes techniques, *Techniques & culture* 1: 100-151.

LEMONNIER P. 1980, *Les salines de l'Ouest. Logique technique, logique sociale*, Paris-Lille: Editions de la Maison des Sciences de l'Homme, Presses Universitaires de Lille.

LEMONNIER P. 1986, The Study of Material Culture Today: Towards an Anthropology of Technical Systems, *Journal of Anthropological Archaeology* 5: 147-186.

LEMONNIER P. 1990, Topsy turvy techniques: Remarks on the social representation of techniques, *Archaeological Review of Cambridge* 9(1): 27-37.

LEMONNIER P. 1993a, L'anguille chez les Ankave-Anga : matérialité et symbolique du piégeage In HLADIK C.-M., HLADIK A., PAGEZY H., LINARES O. F., KOPPERT G. J. A. & FROMENT A. (éds.), *L'Alimentation en forêt tropicale : interactions bioculturelles et applications au développement*, Paris : UNESCO, p. 1013-1026.

LEMONNIER P. 1993b, Introduction In LEMONNIER P. (éd.), *Technological Choices : Transformation in Material Culture since the Neolithic*, Londres : Routledge, p. 1-35.

LEMONNIER P. 2005, Objets sacrés sans « Style ». Circulez, y'a rien à voir ? In MARTINELLI B. (éd.), *L'interrogation du style : Anthropologie, technique et esthétique*, Aix-en-Provence : Publications de l'Université de Provence, p. 237-254.

LEMONNIER P. 2010, L'étude des systèmes techniques, *Techniques & Culture* 54-55: 49-67.

LEMONNIER P. 2012, *Mundane Objects: Materiality and Non-verbal Communication*, Walnut Creek, Californie : Left Coast Press.

LEMONNIER P. 2013, De l'immatériel dans le matériel... et réciproquement ! Techniques et communication non verbale, *Journal de la Société des Océanistes* 136-137: 15-26.

LEONARD A., HUGHES M.J., MIDDLETON A.P. & SCHOFIELD L., 1993, The making of Aegean stirrup jars: technique, tradition and trade, *Annual of the British School* 88: 105-123.

LEPÈRE C. 2014, Experimental and traceological approach for a technical interpretation of ceramic polished surfaces, *Journal of Archaeological Science* 46:144-155.

LEPLAT J. 1988, Les habiletés cognitives dans le travail In PERRUCHET P. (éds.) *Les automatismes cognitifs*, Liège: Mardaga, p. 139-72.

LEPLAT J. & PAILHOUS J. 1981, L'acquisition des habiletés mentales : la place des techniques, *Le Travail Humain* 44(2) : 275-282.

LEROI-GOURHAN A. 1943, *Évolution et techniques 1 : L'homme et la matière*, Paris : Albin Michel.

LEROI-GOURHAN A. 1945, *Évolution et techniques 2 : Milieu et techniques*, Paris : Albin Michel.

LEROI-GOURHAN A. 1964, *Le geste et la parole*, Paris : Albin Michel.

LEROI-GOURHAN A. 1971. *L'homme et la matière, Evolution et technique* 1, Paris: Albin Michel.



- LEROI-GOURHAN A. 1973, *Milieu et technique. Evolution et techniques 2*, Paris: Albin Michel.
- LEROI-GOURHAN A. 1983, *Les religions de la préhistoire*, Paris : PUF.
- LESURE R. G. 2002, The Goddess diffracted, Thinking about the figurines of early villages, *Current Anthropology* 43(4): 587-610.
- LESURE R. G. 2011, *Interpreting Ancient Figurines: Context, Comparison, and Prehistoric Art*, Cambridge: Cambridge University Press.
- LETSCH J. & NOLL W. 1983, Mineralogie und Technik der frühen Keramiken Thessaliens, *Neues Jahrbuch Mineralogie Abhandlung* 147(2): 109-146.
- LÉVI-STRAUSS C. 1962, *La pensée sauvage*, Paris : Plon.
- LIONETTI R. 1988, *Le lait du père*, Paris : Imago.
- LIRITZIS Y. & DIXON J. 1984, Πολιτιστική επικοινωνία μεταξύ των νεολιθικών οικισμών Σέσκλου και Διμηνίου, *Ανθρωπολογικά* 5: 51–62.
- LIVINGSTONE SMITH A. 2000, Processing clay for pottery in Northern Cameroon: social and technical requirements. *Archaeometry* 42(1): 21-42.
- LIVINGSTONE SMITH A. 2007, *Chaîne opératoire de la poterie. Références ethnographiques, analyses et reconstitution*, Thèse de doctorat (inédate), Université Libre de Bruxelles.
- LIVINGSTONE SMITH A., BOSQUET D. & MARTINEAU R. 2005 (éds.), *Pottery Manufacturing Processes: Reconstitution and Interpretation, Actes du XIV<sup>e</sup> Congrès de l'UISSP* (B.A.R. International Series 1349), Oxford: Archaeopress.
- LIVINGSTONE SMITH A. & VISEYRIAS A. 2010, Shaping Kabambian pottery: identification and defi-

nition of technical features, *The Open Anthropology Journal* 3: 124-141.

LUSARDY M. 2006, Ces poupées qui ne veulent pas être que des jouets, *Cahiers jungiens de psychanalyse* 117 : 9-16.

MACGAFFEY W. 1977, Fetishism Revisited: Kongo Nkisi in Sociological Perspective, *Africa* 47(2): 172-184.

MACGAFFEY W. 1993, The eyes of understanding: Kongo minkisi In MACGAFFEY W., HARRIS M. D., WILLIAMS S. H. & DRISKELL D. C. (éds.), *Astonishment and power: The Eyes of Understanding: Kongo Minkisi & The art of Renée Stout*, Washington: The national museum of African art by the Smithsonian Institution Press, p. 21-87.

MACGAFFEY W. 2000, Aesthetics and Politics of Violence in Central Africa, *Journal of African Cultural Studies* 13(1): 63-75.

MACKENZIE D. & WAJCMAN J. 1985, *The Social Shaping of Technology*, Buckingham: Open University Press.

MAHIAS M. C. 1993, Pottery Techniques in India: Technological Variants and Social Choice In LEMONNIER P. (éd.), *Technological Choices: Transformation in Material Cultures since the Neolithic*, Londres & New York: Routledge, p. 157-180.

MAHIAS M.-C. 2002, *Le barattage du monde. Essais d'anthropologie des techniques en Inde*, Paris : Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme.

MAIGROT Y. 2010, Étude comparative de deux séries d'outils en os impliqués dans la production céramique néolithique du Jura : Clairvaux XIV (Néolithique moyen) et Chalain 4 (Néolithique final). In MAIGROT Y. & VIEUGUÉ J. (dir.), *Outils de potier néolithiques : traditions techniques et organisation des productions céramiques*, *Bulletin de la Société Préhistorique Française* 107(4) : 737-753.

ΜΑΚΑΡΕΝΚΟ Ν. 1927, Sculpture de la civilisation Tripyleenne en Ukraine, *Jahrbuch für prähistorische und ethnographische Kunst* 3: 119-130.

ΜΑΛΑΜΙΔΟΥ Δ. 2007, Kryoneri : a Neolithic and Early Bronze Age settlement in the lower Strymon valley *In* TODOROVA H., STEFANOVICH M. & IVANOV G. (éds.), *In the Steps of James Harvey Gaul, vol. 2: The Struma/Strymon River Valley in Prehistory, Proceedings of the International Symposium "Strymon Praehistorikus", Kjustendil-Blagoevgrad (Bulgaria) and Serres-Amphipolis (Greece), 27 September-1 October 2004*, Sofia: Gerda Henkel Stiftung, p. 297-308.

ΜΑΛΙΝΩΣΚΙ Β. 1968, *Une théorie scientifique de la culture, et autres essais*, Paris : Éditions Maspero.

ΜΑΝΔΕΛ J.J. & ΒΡΕΝΙΕΡ-ΕΣΤΡΙΝΕ Α. 1977, Clays Toys of Mopti, *African Arts* 10(2): 8-13.

ΜΑΝΙΑΤΙΣ Υ. & ΠΕΡΔΙΚΑΤΣΙΣ Β. 1983, Τεχνολογική και προελευσιακή μελέτη της κεραμικής του Σέσκλου *In* ΚΟΤΣΑΚΙΣ Κ., Κεραμική τεχνολογία και κεραμική διαφοροποίηση: προβλήματα της γραπτής κεραμικής της Μέσης Νεολιθικής επιχής του Σέσκλου, Thèse de doctorat, Université Aristote de Thessalonique, p. 337-345.

ΜΑΝΙΑΤΙΣ Υ., ΠΕΡΔΙΚΑΤΣΙΣ Β. & ΚΟΤΣΑΚΙΣ Κ. 1988, Assessment of In-site Variability of Pottery from Sesklo, Thessaly, *Archaeometry* 30(2): 264-274.

ΜΑΝΙΑΤΙΣ Υ. & ΤΙΤΕ Μ. Σ. 1981, Technological Examination of Neolithic-Bronze Age Pottery from Central and Southeast Europe and from the Near East, *Journal of Archaeological Science* 8(1): 59-76.

ΜΑΝΤΟΥ Κ.-Μ. & ΔΟΥΜΙΤΡΟΑΙΑ Γ. 1997, Catalogue *In* ΜΑΝΤΟΥ Κ.-Μ. & ΔΟΥΜΙΤΡΟΑΙΑ Γ. & ΤΣΑΡΑΒΟΠΟΥΛΟΣ Α., *Cucuteni. The Last Great Chalcolithic civilization of Europe*, Thessalonique: Athena Publishing, p. 101-241.

ΜΑΡΑΝΓΟΥ Κ. 1991, Εικονογραφία της Νεολιθικής εποχής και της Πρώιμης Χαλκοκρατίας: η (φαινομενική) σπανιότητα της ανδρικής παρουσίας, *Αρχαιολογία* 41: 15-23.

MARANGO C. 1992, *Ειδώλια, Figurines et miniatures du Néolithique Récent et du Bronze Ancien en Grèce* (BAR International Series 1894), Oxford : Archaeopress.

MARANGO C. 1995, Figurines and models *In* PΑΡΑΘΑΝΑΣΟΠΟΥΛΟΣ G.A. (éd.), *Neolithic culture in Greece*, Athènes: N. P. Goulandris Foundation, p. 146-151.

MARANGO C. 2009, Gendered/sexed and sexless beings in Prehistory: Readings of the invisible gender *In* ΚΟΡΑΚΑ Κ. (éd.), *Fylo. Engendering Prehistoric 'Stratigraphies' in the Aegean and the Mediterranean, Proceedings of an International Conference University of Crete, Rethymno 2-5 June 2005* (*Aegaeum* 30), Liège, p. 81-95.

MARANGO C. 2013, Ειδωλοπλαστική (Νεολιθική – Πρώιμη Εποχή Χαλκού *In* GRAMMENOS D. (éd.), *Μελέτες για την προϊστορική Μακεδονία*, ΠΡΟ-ΙΣΤΟΡΗΜΑΤΑ 1.

MARTINEAU R. 2010, Brunissage, polissage et degrés de séchage. Un référentiel expérimental, *In* GILIGNY F. & MÉRY S. (éds), *Les nouvelles de l'archéologie. Approche de la chaîne opératoire de la céramique. Le façonnage* [numéro 119], Paris : Éditions de la Maison des sciences de l'homme, Editions Errance, p.13-19.

MARTINEAU R. & PÉTREQUIN P. 2000, La cuisson des poteries néolithiques de Chalain (Jura), approche expérimentale et analyse archéologique *In* *Arts du feu et productions artisanales. XX<sup>e</sup> Rencontres Internationales d'Histoire et d'Archéologie d'Antibes*, Antibes : Éditions APDCA, p. 337-358.

MARTINELLI B. 1996, Sous le regard de l'apprenti. Paliers de savoir et d'insertion chez les forgerons Moose du Yatenga (Burkina Faso), *Techniques & Culture* 28 : 9-47.

MARTINELLI B. 2005, Style, technique et esthétique en anthropologie *In* MARTINELLI B. (éd.), *L'interrogation du style : Anthropologie, technique et esthétique*, Aix-en-Provence : Publications de l'Université de Provence, p. 19-48.

- MARKEVICH V. I. 1970, Mnogoslojnoe poselenie Novye Ruseshty I, *Kratkie Soobshchenija Instituta Arkheologii* 123: 56-68.
- MATEESCU C. N. & VOINESCU I. 1982, Representation of Pregnancy on certain Neolithic Clay Figurines on Lower and Middle Danube, *Dacia* 26: 47-58.
- MAUSS M. 2012, Techniques du corps In MAUSS M, *Techniques, technologie et civilisation* (éd. Schlanger N.), Paris : PUF, p. 365-394.
- MAUSS M. & HUBERT H. 1950, Esquisse d'une théorie générale de la magie In MAUSS M, *Sociologie et anthropologie*, Paris : PUF.
- MAYOR A. 2010, Outils de potières au Mali : chaînes opératoires et traditions techniques. In MAIGROT Y. & VIEUGUÉ J. (dir.), *Outils de potier néolithiques : traditions techniques et organisation des productions céramiques*, *Bulletin de la Société Préhistorique Française* 107 (4), Paris, p. 643-666.
- MCCOID C. H. & McDERMOTT L. 1996, Towards decolonizing gender: female vision in the European Upper Paleolithic, *American Anthropologist* 98(2): 319-326.
- McDERMOTT L. 1996, Self-Representation in Upper Paleolithic Female Figurines, *Current Anthropology* 37(2): 227-275.
- MEIGHAN C. W. 1949, *Ancient pottery figurines and their significance in the study of Prehistory*, Thèse de doctorat (inérite), University of California.
- MELLAART J. 1967, *Çatal Hüyük: A Neolithic Town in Anatolia*, Londres: Thames & Hudson.
- MELLAART J. 1970: *Excavations at Hacilar I*, Edinburgh: Edinburgh University Press.
- MELFOS V. 2004, Mineralogical and stable isotopic study of ancient white marble quarries in Larisa, Thessaly, Greece, *Bulletin of the Geological Society of Greece* XXXVI/3: 1164-1172.

MELVILLE H. 1996, *Moby Dick*, Paris: Folio.

MERLEAU-PONTY M. 1945, *Phénoménologie de la perception*, Paris : Gallimard.

MERLEAU-PONTY M. 2002, *Causeries 1948*, Paris : Éditions du Seuil.

MERLO C. 1977, Ibedji, hohovi, venavi; les statuettes rituelles des jumeaux en civilisation beninoise, *Arts d'Afrique Noire* 22 : 16-31.

MEROUSIS N. 2014, «Είμαστε μόνοι τριγυρισμένοι από νεκρές εικόνες». Προβλήματα των νεολιθικών μαρμάρινων ανθρωπόμορφων ειδωλίων με αφορμή παραδείγματα από την Ημαθία In STEFANI E., MEROUSIS N. & DIMOULA A. (éds), 1912-2012. *A Century of Research in Prehistoric Macedonia. Proceedings of the International Conference, Archaeological Museum of Thessaloniki, 22-24 November 2012*, Thessalonique: Archaeological Museum of Thessaloniki.

MESKELL L. M. 1995, Goddesses, Gimbutas and 'New Age' Archaeology, *Antiquity* 69: 74-86.

MESKELL L. 2007, Refiguring the Corpus at Çatahöyük In RENFREW C. & MORLEY, I. (éds.), *Image and Imagination: A Global Prehistory of Figurative Representation*, Cambridge: McDonald Institute Monographs, p. 137- 149.

MIDDLETON A. 2005, Ceramics In LANG J. & MIDDLETON A. (éds.), *Radiography of cultural material*, Amsterdam: Elsevier, p. 76-95.

MIDDLETON A. & FREESTONE I. 1991, *Recent developments in ceramic petrology*, Londres: British Museum Occasional Papers 81.

MILLAR S. 1968, *La psychologie du jeu chez les enfants et les animaux*, Paris : Payot.

MILLER M. 2003, Technical aspects of ornament production at Sitagroi In ELSTER E.S. & RENFREW C. (éds.), *Prehistoric Sitagroi: Excavations in Northeast Greece, 1968-1970. The Final Report 2*



(Monumenta Archaeologica 20), Los Angeles: University of California, p. 369-382.

MILOJCIC V. 1962, *Die Deutschen Ausgrabungen auf der Argissa Magula in Thessalien, I. Das Präkeramische Neolithikum, sowie Tier- und Pflanzenreste*, Bohn : Habelt.

MILOJCIC V. 1976, *Die Deutschen Ausgrabungen auf Magulen um Larisa in Thessalien 1966*, (Beiträge zur ur- und frühgeschichtlichen Archäologie des Mittelmeer-Kulturraumes 15), Bohn : Habelt.

MILOJČIĆ V., VON DEN DRIESCH A., ENDERLE K. & MILOJČIĆ-V. ZUMBUSCH J. 1976, *Die Deutschen Ausgrabungen auf Magulen um Larisa in Thessalien, 1966: Agia Sofia-Magula, Karagyös-Magula, Bunar Baschi*, Bonn: Habelt.

MILOJČIĆ- V. ZUMBUSCH J. & MILOJČIĆ V. 1971, *Die deutschen Ausgrabungen auf der Otzaki-Magula in Thessalien I: Das frühe Neolithikum. Beiträge zur ur- und frühgeschichtlichen Archäologie des Mittelmeer- Kulturraumes 10-11*, Bonn: Habelt.

MINA M. 2008, *Anthropomorphic Figurines from the Neolithic and Early Bronze Age Aegean: Gender Dynamics and Implications for the Understanding of Aegean Prehistory* (BAR International Series 1894), Oxford: Archaeopress.

MONAH D. 1997, *Plastica antropomorfă a culturii Cucuteni-Tripolie*, Bibliotheca Memoriae Antiquitatis III, Piatra- Neamț.

MONTAGNER H. 1974, Communication non verbale et discrimination olfactive chez les jeunes enfants : approche éthologique In MORIN E. & PIATTELLI-PALMARINI M. (éds.) ; BEJIN A., CHAPPELLAUBEAU I. & JELINSKI C. (Collab.), *L'unité de l'homme : invariants biologiques et universaux culturels*, Paris : Éditions du Seuil, p. 246 -270.

MORRIS C. 2016, Minoan and Mycenaean Figurines In INSOLL T. (éd.), *The Oxford Handbook of Prehistoric Figurines*, Oxford: Oxford University Press, p. 659-679.

MOTTIER Y. 1981, *Die deutschen Ausgrabungen auf der Otzaki Magula in Thessalien II: Das mittlere Neolithikum. Beiträge zur ur- und frühgeschichtlichen Archäologie des Mittelmeer- Kulturraumes* 22. Bonn: Rudolf Habelt Verlag.

MOVŠA T. G. 1969, Sur la plastique anthropomorphique de la culture de Tripolyé, *Sovetskaya Arkheologia* 2: 15-34.

MPATZIOU A. 1981, Πύργος. Ένας προϊστορικός δορυφορικός οικισμός, *Ανθρωπολογικά* 2 : 108-120.

MULLER A. 2014, L'atelier du coroplaste : un cas particulier dans la production céramique grecque, *Perspective* 1 : 63-82.

MUNN N.D. 1970, The Transformation of Subjects into Objects in Walbiri and Pitjantjara Myth In BERNDT R. M. (éd.), *Australian Aboriginal Anthropology: Modern Studies in the Social Anthropology of the Australian Aborigines*, Nedlands: University of Western Australia Press, p. 141-162.

MUSCARELLA O. W. 1971, Hacilar Ladies: Old and New, *The Metropolitan Museum of Art Bulletin* 30(2): 74 - 79.

MYLONAS G. E. 1928, *Η Νεολιθική Εποχή εν Ελλάδι*, Athènes : Η εν Αθήναις Αρχαιολογική Εταιρεία.

MYLONAS G. E. 1929, *Excavations at Olynthus I: The Neolithic Settlement*, Baltimore: John Hopkins Press.

MYRES J. 1902-3, The sanctuary-site at Petsofa, *Annual of the British School at Athens* 9: 356-387.

NAKAMURA C. & MESKELL L. 2009, Articulate Bodies: Forms and Figures at Çatalhöyük, *Journal of Archaeological Method and Theory* 16, 205–230.

NAKAMURA C. & MESKELL L. M. 2013, Figurine worlds at Çatalhöyük In HODDER I. (éd.), *Substantive Technologies at Çatalhöyük: Reports from the 2000–2008 Seasons* (Çatalhöyük Research Project Series 9), Londres: British Institute at Ankara; Los Angeles: Cotsen Institute of Archaeology Press, p. 201-234.

NANDRIS J. 1969, Early neothermal sites in the Near East and Anatolia. A review of material including figurines, as a background to the Neolithic of temperate South East Europe, *Memoria Antiquitatis* 1: 11- 65.

NANOGLOU S. 2004, *Υποκείμενα και υλικός πολιτισμός στη Νεολιθική της βόρειας Ελλάδας: το παράδειγμα της ανθρωπόμορφης ειδωλοπλαστικής της κεντρικής Μακεδονίας και της Θεσσαλίας*, Thèse de doctorat (inéдите), Université Aristote de Thessalonique.

NANOGLOU S. 2008, Qualities of humanness: material aspects of Greek Neolithic anthropomorphic imagery, *Journal of Material Culture* 13(3): 311–334.

NANOGLOU S. 2009a, The materiality of representation: A preface In Nanoglou S. & Meskell L. (éds), *The Materiality of Representation*, *Journal of Archaeological Method and Theory* 16(3): 157-161.

NANOGLOU S. 2009b, Animal Bodies and Ontological Discourse in the Greek Neolithic, *Journal of Archaeological Method and Theory* 16(3): 184-204.

NANOGLOU S. 2015, A miniature world. Models and Figurines in South-East Europe In FOWLER C., HARDING J. & HOFMANN D., *The Oxford Handbook of Neolithic Europe*, Oxford: Oxford University Press, p.621-637.

NDIAYE F. 2003, Le monde magique de Kachinas In AMROUCHE P., RHEIMS N., WRIGHT B., NDIAYE F., *Esprit Kachina. Poupées, mythes et cérémonies chez les Indiens Hopi et Zuni*, Paris : Galerie Flak, p. 51.

NÉRAUDAU J.-P. 1992, Les jeux de l'enfance en Grèce et à Rome In MAY R., NÉRAUDAU J.P. &

MANSON M., *Jouer dans l'Antiquité*, Marseille: Musées de Marseille, p. 44-48.

NEUPERT M. 2000, Clays of contention, *Journal of Archaeological Method and Theory* 7(3): 249-272.

NICKLIN K. 1971, Stability and innovation in pottery manufacture, *World Archaeology* 3(1): 13-48.

NICKLIN K. 1979, The location of pottery manufacture, *Man* 14(3): 436-458.

NIETZSCHE F. 1975, La joute chez Homère (Cinq préfaces à cinq livres qui n'ont pas été écrits) *In* NIETZSCHE F., *Œuvres philosophiques complètes I\*\**: Écrits posthumes 1870-1873, Paris : Gallimard.

ΝΙΚΟΛΑΟΥ Ε. 1996, Πρόδρομος. Ναός Αγίου Ιωάννη, *Αρχαιολογικό Δελτίο* 51, Χρονικά : 351.

ΝΙΚΟΛΑΟΥ Ε., ΡΟΝΔΙΡΙ Β. & ΣΚΑΦΙΔΑ Ε. 1994, Η προϊστορική έρευνα στην ευρύτερη περιοχή των Σοφάδων, *Πρακτικά Α' Συνεδρίου Σοφάδων « Προσέγγιση στο παρελθόν του τόπου»*, Sofades, p. 7-21.

NILSSON M. 1927, *The minoan-mycenaean religion and its survival in Greek religion*, Lund: Biblo & Tannen.

NISHIAKI Y. 2007: A Unique Neolithic Female Figurine from Tell Seker al-Aheimar, Northeast Syria, *Paléorient* 33(2) 117-125.

NORBECK E. 1974, The Anthropological Study of Human Play *In* NORBECK E. (éd.), *The Anthropological Study of Human Play*, Rice University Studies 60(3), Houston: William Marsh Rice University, p. 1-8.

OCHSENSCHLAGER E. 1998, Life on the edge of the Marshes, *Expedition* 40(2): 29-39.

OGDEN D. 2002, *Magic, Witchcraft, and Ghosts in the Greek and Roman Worlds. A Sourcebook*, Oxford: Oxford University Press.

ORPHANIDIS L. 1998, *Εισαγωγή στη νεολιθική ειδωλοπλαστική: νοτιοανατολική Ευρώπη και ανατολική Μεσόγειος*, Athènes: Académie d'Athènes.

ORTON C. J., TYERS P. & VINCE A. 1993, *Pottery in Archaeology*, Cambridge Manuals in Archaeology, Cambridge: Cambridge University Press.

OTTAVI A., OHAYON D. & SAVOYE A. 2004 (éds.), *L'éducation nouvelle, histoire, présence et devenir*, Bern : P. Lang.

OVERWEEL C.J. 1981, Petrographic Thin Section and X-ray Diffraction Analysis of Pottery from Sesklo and Achilleion In WIJNEN M., *The Early Neolithic I Settlement at Sesklo: an early farming community in Thessaly, Greece*, Leiden: Leiden University Press, p. 105-111.

ÖZDOGAN M. 2003, A group of Neolithic stone figurines from Mezraa- Teleilat In ÖZDOGAN M., HAUPTMANN H. & BASGELEN N. (éds.), *From village to cities: early villages in the near east*, Istanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayinlari, p. 511-523.

PANOFSKY E. 1967, *Essais d'iconologie : Thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance*, Paris : Gallimard.

ΠΑΡΑΕΦΘΙΜΙΟΥ- ΠΑΡΑΝΘΙΜΟΥ Α. 1997, *Τελετουργικός καλλωπισμός στο προϊστορικό Αιγαίο*, Thessalonique: Εκδόσεις Βάνιας.

PAPAGEORGIΟΥ S., STIROS S. & HOURMOUZΙADIS G. 1994, Σχέσεις φυσικού περιβάλλοντος / γεωμορφολογικών μεταβολών και ιστορίας της κατοίκησης στην αρχαία Θεσσαλία In DECOURT J-C., HELLY B. GALLIS K. (éds.), *La Thessalie: 15 années de recherches archeologiques (1975-1990). Bilan et Perspectives, Actes du colloque international, Lyon, 17-22 avril 1990*, Athènes : Publications du Ministère de la Culture, p. 21-28

PAPATHANASOPOULOS G.A. (éd.) 1996, *Neolithic culture in Greece*, Athènes: N. P. Goulandris Foundation.

PAPPA M. & VEROPOULIDOU R., 2011. The Neolithic settlement at Makriyalos, Northern Greece: evidence from the *Spondylus gaederopus* artifacts. In IFANTIDIS F., NIKOLAIDOU M. (éds.), *Spondylus in Prehistory. New Data and Approaches. Contributions to the Archaeology of Shell Technologies* (BAR International Series 2216), Oxford: Archaeopress, p. 105-121.

PARAT H. 2011, *Sein de femme, sein de mère*, Paris : PUF.

PARROT A. 1960, *Sumer*, Paris: Gallimard.

PARSONS E. C. 1919, Increase by magic: a Zuni pattern, *American Anthropologist* 21(3): 279-286.

PARTEN M. 1932, Social Participation among Pre-school Children, *Journal of Abnormal and Social Psychology* 27: 243-269.

PARTEN M. 1933a, Social Play Among Pre-school Children, *Journal of Abnormal and Social Psychology* 28: 136-147.

PARTEN M. 1933b, Leadership among Pre-school Children», *Journal of Abnormal and Social Psychology* 27: 430-440.

PAUKETAT T.R. 2001, Practice and history in archaeology: An emerging paradigm, *Anthropological Theory* 1: 73–98.

PAVEL C., SUCIU C., CONSTANTIN F. & BUGOI R. 2013, X-ray computed tomography investigations of Cucuteni ceramic statuettes, *Documenta Praehistorica* 40: 323–332.

PEIRETTI-COURTIS D. 2014, *Corps noirs et médecins blancs. Entre race, sexe et genre : savoirs et représentations du corps des Africain(e)s dans les sciences médicales françaises (1780-1950)*, Thèse de doctorat (inédite), Aix-Marseille Université.



- PENTEDEKA A. 2008, *Δίκτυα ανταλλαγής της κεραμικής κατά τη Μέση και Νεότερη Νεολιθική στη Θεσσαλία*, Thèse de doctorat (inéдите), Université Aristote de Thessalonique.
- PENTEDEKA A. & KOTSAKIS K. 2008, Thin Sectioning Neolithic Identities: the Red Monochrome Ware (A1) from Middle Neolithic Sesklo, Thessaly In FACORELLIS Y., ZACHARIAS N. & POLIKRETI K. (éds.), *Proceedings of the 4th Symposium on Archaeometry of the Hellenic Society of Archaeometry, National Hellenic Research Foundation, Athens, 28-31 May 2003* (BAR International Series 1746), Oxford: Archaeopress, p. 305-311.
- PENTEDEKA A. & DIMOULA A. 2009, Early Pottery Technology and the Formation of a Technological Tradition: the Case of Theopetra Cave, Thessaly, Greece In QUINN P. S. (éd.) *Interpreting Silent Artefacts. Petrographic Approaches to Archaeological Ceramics*, Oxford: Archaeopress, p. 121-138.
- PEREC G. 1974, *Espèces d'espaces*, Paris : Galilée.
- PERLÈS C. 1992, Systems of Exchange and Organization of Production in Neolithic Greece, *Journal of Mediterranean Archaeology* 5(2):115-64.
- PERLÈS C. 1994, Technologie des industries lithiques thessaliennes: problemes methodologiques et perspectives socio-economiques In DECOURT J-C., HELLY B. GALLIS K. (éds.), *La Thessalie: 15 années de recherches archeologiques (1975-1990). Bilan et Perspectives, Actes du colloque international, Lyon, 17-22 avril 1990*, Athènes : Publications du Ministère de la Culture, p. 71-77.
- PERLÈS C. 2001, *The Early Neolithic in Greece. The first farming communities in Europe*, Cambridge: Cambridge University Press.
- PERLÈS C. 2010, Grèce et Balkans : deux voies de pénétration distinctes du Néolithique en Europe ? » In DEMOULE J.-P., (éd.), *La Révolution néolithique dans le monde*, Paris : CNRS Éditions, p. 263-281.

- PERLÈS C. & VITELLI K. D. 1999, Craft specialization in the Neolithic of Greece *In* HALSTEAD P. (éd.), *Neolithic Society in Greece*, Sheffield: Sheffield Academic Press, p. 96-107.
- PÉTREQUIN P. (éd.) 1979, *Le gisement néolithique et protohistorique de Besançon - Saint-Paul (Doubs)*, Besançon : Presses Universitaires Franc-comtoises.
- PHELPS W. 1987, Prehistoric figurine from Corinth, *Hesperia* 56: 233-253.
- PIAGET J. 1927, *Le jugement moral chez l'enfant*, Paris : PUF.
- PIAGET J. 1941, *La formation du symbole chez l'enfant : imitation, jeu et rêve, image et représentation*, Delachaux & Niestlé.
- PIAGET J. 1936, *La naissance de l'intelligence chez l'enfant*, Delachaux & Niestlé.
- PIAGET J. 1965, *Études sociologiques*, Genève : Droz.
- PIAGET J. & INHELDER B. 1966, *La Psychologie de l'intelligence*, Paris : P.U.F.
- PIERRET A. 1995, *Analyse technologique des céramiques archéologiques: développements méthodologiques pour l'identification des techniques de façonnage. Un exemple d'application : le matériel du village des Arènes à Levroux (Indres)*, Thèse de Doctorat (inédiée), Université Paris 1 (Panthéon- Sorbonne).
- PIERRET A., MORAN C.J. & BRESSON L.-M. 1996, Calibration and visualization of wall-thickness and porosity distributions of ceramics using X-radiography and image processing, *Journal of Archaeological Science* 23(3), 419-428.
- PILALI- PAPASTERGIOU A. 1992, *Μινωικά πήλινα ανθρωπόμορφα ειδώλια της συλλογής Μεταζά. Συμβολή στη μελέτη της μεσομινωικής πηλοπλαστικής*, Thessalonique: Εκδόσεις Βάνιας.
- PILEIDOU K. 2006, *Η νεολιθική ανθρωπόμορφη αγγειοπλαστική των Βαλκανίων*, Thèse de doctorat

(inédite), Université Aristote de Thessalonique.

PINON R. 1967, Les jouets In CAILLOIS R. (dir.), *Jeux et sports*, Paris : Gallimard, Encyclopédie de La Pléiade, p. 287-342.

PIZZEGHELLO A., VIDALE M., SALEMI G., TINÈ V. & DI PILATO S. 2015, De-constructing terracotta female figurines: a Chalcolithic case-study, *Interdisciplinaria Archaeologica. Natural Science in Archaeology* 6(1), p. 7-17.

PLOG S. 1980, *Stylistic Variation in Prehistoric Ceramics*, Cambridge : Cambridge University Press.

POGOŽEVA A.P. 1973, K voprosu o tekhnologii izgotovlenija rannetripol'skikh statuetok, *KS* 134.

POLANYI M. 1962, *Personal Knowledge: Towards a Post-Critical Philosophy*, Chicago: University of Chicago Press.

POLLOCK S. 1983, Style and information: an Analysis of *Susiana* Ceramics, *Journal of Anthropological Archaeology* 2: 354-390.

POLYHRONOPOULOU O. 2006, Existe-t-il un art préhistorique égéen ? In DARCQUE P., FOTIADIS M. & POLYCHRONOPOULOU O. (éds.), *Mythos, La préhistoire égéenne du XIXe au XXIe siècle après J.-C. Actes de la table ronde internationale d'Athènes (21-23 novembre 2002)*, Athènes, p. 345-355.

POPOV R. 1918, Kodžadermenskata mogila pri gr. Sumen, *Bulletin de l'Institut Archéologique Bulgare* 6 : 71-155.

PRÉVALET R. 2013, *La décoration des pièces d'orfèvrerie-bijouterie en Méditerranée orientale à l'âge du Bronze : techniques, productions, transmissions*, Thèse de doctorat (inédite), Université de Paris 1 (Panthéon-Sorbonne).

PREZIOSI P.G. & WEINBERG S. 1970, Evidence for Painted Details in Early Cycladic Sculpture,

*Antike Kunst* 13, 4-12.

PRÉVOST-DERMARKAR S. 2002, Les foyers et les fours domestiques en Egée au Néolithique et à l'Âge du Bronze, *Civilisations* 1-2 : 223-237.

PRÉVOST-DERMARKAR S. 2003, Les fours néolithiques de Dikili Tash (Macédoine, Grèce) : une approche expérimentale des techniques de construction des voûtes en terre à bâtir *In* FRÈRE-SAUTOT M.-C. (éd.), *Le feu domestique et ses structures au Néolithique et aux Âges des métaux (Actes du colloque de Bourg-en-Bresse et Beaune, 7-8 octobre 2000)*, Montagnac : Monique Mergoïl, p. 215-223.

PROCOPIOU H. 2011, Choix et décision, sens et émotions : les débuts des études de perception *In* TREUIL R., *L'archéologie cognitive*, Paris : Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, p. 233-255.

PROCOPIOU H. 2013, *Techniques, sens et émotions : Autour du polissage en Méditerranée orientale durant l'âge du Bronze*, vol.3, Habilitation à Diriger de Recherches, Université Paris 1.

PROCOPIOU H., MORERO E., VARGIOLU R., SUAREZ-SANABRIA M., ZAHOUANI H. 2013, Tactile and visual perception during polishing: An ethnoarchaeological study in India (Mahabalipuram, Tamil-Nadu), *Wear* 301(1-2): 144-149.

PYKE G. & YIOUNI P. 1996, The Excavation and the Ceramic Assemblage *In* WARDLE K. (éd.) *Nea Nikomedeia I: The Excavation of an Early Neolithic Village in Northern Greece, 1961-1964*, Athens: British School at Athens (Supplement 25), p. 181-197.

RACINE L. 1978, Le développement des relations sociales chez l'enfant, *Sociologie et sociétés* 10(1) : 3-24.

REEVES FLORES J. 2011, Creating a history of experimental archaeology *In* MILLSON D. C. E., *Experimentation and Interpretation: The Use of Experimental Archaeology in the Study of the*

*Past*, Oxford: Oxbow Books.

RÉGNAULT F. 1912, La représentation de l'obésité dans l'art préhistorique, *Bulletins et Mémoires de la Société d'anthropologie de Paris* 3(1) : 35-39.

REINGRUBER A. 2005, The Argissa Magoula and the beginning of the Neolithic in Thessaly In LICHTER C. (éd.), *How did Farming reach Europe? Anatolian-European Relations from the Second Half of the 7th through the First Half of the 6th Millennium cal BC: Proceedings of the International Workshop, Istanbul, 20-22 May 2004*, Abteilung Istanbul (BYZAS 2), Istanbul: Deutsches Archäologisches, p. 155-171.

REINGRUBER A. 2008, *Deutschen Ausgrabungen auf der Argissa-Magula in Thessalien. Vol. 2, Die Argissa-Magula, das frühe und das beginnende mittlere Neolithikum im Lichte transagaischer Beziehungen* (Beiträge zur ur- und frühgeschichtlichen Archäologie des Mittelmeer-Kulturräummes 35), Bonn: Rudolf Habelt.

RENFREW C. 1972, *The emergence of civilization: The Cyclades and the Aegean in the third millennium B.C.*, Londres: Methuen.

RENFREW C. 1973, Trade and craft specialization In THEOCHARIS D. R., *Neolithic Greece*, Athens: National Bank of Greece, p. 179-191.

RENFREW C. 1989, Comments on archaeology into the 1990s, *Norwegian Archaeological Review* 22: 33-41.

RENFREW C. 1994, The archaeology of religion In RENFREW C. & ZUBROW E. B. W. (éds.), *The ancient mind. Elements of cognitive archaeology*, Cambridge: Cambridge University Press, p. 47-54.

RENFREW C. 2003, *Figuring It Out*, Londres: Thames & Hudson.

RENFREW J. M. 1973, Agriculture In THEOCHARIS D. R., *Neolithic Greece*, Athènes: National Bank of

Greece, p. 147-164.

RENFREW J. M. 1966, A report on recent finds of carbonised cereals grains and seeds from prehistoric Thessaly, *Thessalika* 4: 21- 36.

RETHEMIOTAKIS G. 1997, Minoan clay figures and figurines. Manufacturing techniques In LAFFINEUR R., BETANCOURT P. (éds), *TEXNH, Craftsmen, Craftswomen and Craftsmanship in the Aegean Bronze Age / Artisanat et artisans en Égée à l'âge du Bronze* (Aegaeum 16), Liège, p.117-121.

RETHEMIOTAKIS G. 1998, *Ανθρωπόμορφη πηλοπλαστική στην Κρήτη. Από την Νεοανακτορική έως την Υπομινωική περίοδο*, Athènes : Βιβλιοθήκη της εν Αθήναις Αρχαιολογικής Εταιρείας 174.

RETHEMIOTAKIS G. 2001, *Μινωικά πήλινα ειδώλια. Από την Νεοανακτορική έως την Υπομινωική περίοδο*, Athènes : Βιβλιοθήκη της εν Αθήναις Αρχαιολογικής Εταιρείας, αριθ. 218.

REVOLON S., LEMONNIER P. & BAILLY M. 2012, Objets irremplaçables : Une introduction, *Techniques & Culture* 58 : 14-27.

RICE P. M. 1987, *Pottery Analysis. A sourcebook*, Chicago & Londres: University of Chicago Press.

RICE P. M. 1999, On the origins of pottery, *Journal of Archaeological Method and Theory* 6(1): 1-54.

RICHER P. 1890, *Anatomie artistique: Description des formes extérieures du corps humain au repos et dans les principaux mouvements*, Paris: Plon.

RIDINGTON R. 1982, Technology, world view, and adaptive strategy in a northern hunting society, *Canadian Review of Sociology and Anthropology* 19(4): 469-481.

RIDINGTON R. 1983, From artifice to artifact: Stages in the industrialization of the northern hunting people, *Journal of Canadian Studies* 18(3): 55-66.



RIEBER A. 2012, *Art, histoire et signification. Un essai d'épistémologie d'histoire de l'art autour de l'iconologie d'Erwin Panofsky*, Paris : L'Harmattan.

RIEGL A. 1998, *Questions de style : fondements d'une histoire de l'ornementation*, Paris : Hazan.

ROSS D. 1996, Akua's child and other relatives: New mythologies for old dolls *In* CAMERON E. L., *Isn't s/he a doll? Play and ritual in African sculpture*, Los Angeles: UCLA Fowler Museum of Cultural History, p. 43- 57.

ROSSIE J. –P. 1992, Poupées et jeux de poupées sahariens et nord-africains *In* *L'Éducation par le Jeu et l'Environnement* 45, Association Française pour l'Éducation par le Jeu, Saran (France): Centre d'Études Roland Houdon, p. 38-44.

ROSSIE, J-P. 2002, Poupées et jeux de poupées des enfants berbères de l'Atlas et du Pré-Sahara marocains. *In* *Peuples, identités et langues berbères. Tamazight face à son avenir. Passerelles, Revue d'Etudes Interculturelles* 24, Thionville, p. 151-161.

ROSSIE J. –P. 2005a, *Cultures Ludiques Sahariennes et Nord-Africaines. Poupées et jeux de poupées*, Stockholm, Stockholm International Toy Research Centre (KTH).

ROSSIE J. –P. 2005b, *Cultures Ludiques Sahariennes et Nord-Africaines. L'animal dans les jeux et jouets*, Stockholm : Stockholm International Toy Research Centre (KTH).

ROSSIE J. –P. 2005c, *Toys, Play, Culture and Society. An anthropological approach with reference to North Africa and the Sahara*. Stockholm., Stockholm International Toy Research Centre (KTH).

ROSSIE J. –P. 2008, *Cultures Ludiques Sahariennes et Nord-Africaines. La vie domestique dans les jeux et jouets*, Stockholm : Stockholm International Toy Research Centre (KTH).

ROSSIE, J.- P. 2013, *Cultures Ludiques Sahariennes et Nord-Africaines. Les activités techniques*

*dans les jeux et jouets*, Braga : Centre for Philosophical and Humanistic Studies.

ROSSIE J.- P. & JARIAA Kh. 2012, La différenciation sexuelle dans les jeux et jouets des enfants marocains. *Les Cahiers de LUDO* 18 (supplément à l'Artichaut: revue des ludothécaires de la Communauté française de Belgique), Bruxelles: LUDO.

ROSSIE J. -P., JARIAA Kh. & DAOUMANI B. (à paraître), *Jeux de faire semblant des enfants de l'Anti-Atlas marocain*, Braga : Centre for Philosophical and Humanistic Studies.

ROUX V. 1994, La *technique du tournage* : définition et reconnaissance par les macrotraces In BINDER D. & COURTIN J. (dir.), *Terre cuite et société. La céramique, document technique, économique, culturel. XIV<sup>e</sup> Rencontres internationales d'archéologie et d'histoire d'Antibes*. Actes des rencontres 21 - 23 octobre 1993, Juan-les-Pins : Éditions APDCA, p. 45-58.

ROUX V. 2010, Lecture anthropologique des assemblages céramiques. Fondements et mise en œuvre de l'analyse technologique In GILIGNY F. & MÉRY S. (éds), *Les Nouvelles de l'archéologie. Approche de la chaîne opératoire de la céramique. Le façonnage* [numéro 119], Paris : Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, Éditions Errance, p. 4-9.

ROUX V. & COURTY M. A. 1998, Identification of Wheel-fashioning Methods: Technological Analysis of 4th–3rd Millennium BC Oriental Ceramics, *Journal of Archaeological Science* 25(8): 747–763.

ROWLANDS M. 2012, De la mascarade au film vidéo, *Techniques & Culture* 58 : 178-191.

RUEF I. 1967, Les poupées Caraja (Brésil), *Journal de la Société des Américanistes* 56 : 161- 177

RUNNELS C. N. 1981, *A Diachronic Study and Economic Analysis of Millstones from the Argolid, Greece*, Thèse de doctorat (inedited), Indiana University.

RUNNELS C. N. 1983, Trade and communication in prehistoric Greece, *Ekistics* 50: 417- 420.

- RYE O. S. 1977, Pottery manufacturing techniques: X-ray studies, *Archaeometry* 19(2): 205-211.
- RYE O. S. 1981, *Pottery technology: Principles and reconstruction*, Washington: Taraxacum.
- RYE O.S. & EVANS C. 1976, *Traditional pottery techniques of Pakistan: field and laboratory studies* (Smithsonian Institution Publication in Anthropology 21), Washington D.C: Smithsonian Institution Press.
- SACHINI A. 1984, *Prehistoric Cycladic Figures and Their Influence on Early Twentieth Century Sculpture*, Thèse de doctorat (inédite), University of Edinburgh.
- SALVATORI M. 2015, Archeologia del gesto. Status quaestionis, *Eidola. International Journal of Classical Art History* 12: 9-17.
- SAMPSON A. 2005, New evidence from from the early productive stages in the Aegean Basin from the 9<sup>th</sup> to the 7<sup>th</sup> millennium cal BC In LICHTER C. (éd.), *How Did Farming Reach Europe? Anatolian-European relations from the second half of the 7th through the first half of the 6th millennium cal BC, Proceedings of the International Workshop Istanbul, 20-22 May 2004*, Abteilung Istanbul (BYZAS 2), Istanbul: Deutsches Archäologisches Institut Istanbul, p. 131–141.
- SANDREL C. 2010, *Vénus hottentote, Sarah Bartman*, Paris : Perrin.
- SANTACREU D.A. 2014, *Materiality, Techniques and Society in Pottery Production. The Technological Study of Archaeological Ceramics through Paste Analysis*, Warsaw: De Gruyter Open.
- SAUERLËNDER W. 1983, From « stilus » to style: reflexions on the fate of a notion, *Art History* 6(3): 253- 270.
- SAUNERON S. 1960, La différenciation des langages d'après la tradition égyptienne, *Bulletin de l'Institut Français d'Archéologie Orientale* 60 : 31-41.
- SAUTER F., VARMUZA K., WERTHER W. & STADLER P. 2002, *Studies in organic archaeometry V1:*

chemical analysis of organic material found in traces on an Neolithic terracotta idol statuette excavated in lower Austria, *Arkivoc*: 54-60.

SAUVET G. 1990, Les signes dans l'art mobilier In CLOTTES J. (dir.), *Les objets au Paléolithique supérieur 2 : Les voies de la recherche*, Colloque de Foix-Le Mas d'Azil (1987). Dir. Patrimoine, p. 83-99.

SAX W. S. 1995, Introduction In SAX W. S. (éd.), *The Gods at Play: Lila in South Asia*, Oxford: Oxford University Press, p. 3-12.

SCHAPIRO M. 1990, La Notion de style In *Style, Artiste et Société*, Paris : Gallimard, p. 35-85.

SCHIFFER M.B. 1990, The influence of surface treatment on heating effectiveness of ceramic vessels, *Journal of Archaeological Science* 17(4): 373-381.

SCHIFFER M.B., SKIBO J.M., BOELKE T.C., NEUPART M.A. & ARONSON M. 1994, New perspectives on experimental archaeology: surface treatments and thermal response of the clay cooking pot, *American Antiquity* 59(2): 197-217.

SCHLANGER J. 1995, *Les métaphores de l'organisme*, Paris: L'Harmattan.

SCHLANGER N. 2010, Series in progress: antiquities of nature, numismatics and stone implements in the emergence of prehistoric archaeology (1776-1891), *History of Science* 48: 344-369.

SCHLANGER N. 2011, Coins to Flint: John Evans and the Numismatic Moment in the History of Archaeology, *European Journal of Archaeology* 14(3): 465-479.

SCHNEIDER D.M. 1984, *A Critique of the Study of Kinship*, Ann Arbor: University of Michigan Press.

SCHNEIDER G., KNOLL H., GALLIS K. & DEMOULE J.-P. 1991a, Transition entre les cultures néolithiques de Sesklo et de Dimini: recherches minéralogiques, chimiques et technologiques sur les

céramiques et les argiles. *Bulletin de Correspondance Hellénique* 115: 1-64.

SCHNEIDER G., KNOLL H., GALLIS K. & DEMOULE J.-P. 1991b, Production and Distribution of Coarse and Fine Pottery in Neolithic Thessaly, Greece In PERNICKA E. & WAGNER G.A. (éds.), *Archaeometry '90. International Symposium on Archaeometry, 2-6 April 1990, Heidelberg, Germany (1991)*, Basel: Birkhäuser, p. 513-22.

SCHNEIDER G., KNOLL H., GALLIS K. & DEMOULE J.-P. 1994, Production and circulation of neolithic thessalian pottery: chemical and mineralogical analysis In *La Thessalie: Quinze années de recherches archéologiques, 1975-1990. Bilan et Perspectives, Actes du colloque international*, Lyon, 17-22 Avril 1990, Athènes : Publications du Ministère de la Culture, p. 61- 70.

SCHWARTZMAN H. B. 1978, *Transformation: The anthropology of children's play*, New York: Plenum Press.

SÉFÉRIADÈS M. L. 2003, Note sur l'origine et la signification des objets en spondyle de Hongrie dans le cadre du Néolithique et de l'Énéolithique européens In JEREM E. & RACZKY P. (éds.), *Morgenrot der Kulturen. Festschrift für Nándor Kalicz zum 75 Geburtstag*, Budapest: Archaeolingua, p. 353-373.

SENNETT R. 2008, *The craftsman*, New Heaven: Yale University Press.

SETTIS S. 1975, Immagini della meditazione, dell'incertezza e del pentimento nell'arte antica, *Prospettiva* 45: 4-18.

SHAAP A. 2009 (éds.), *Law and agonistic politics*, Farnham: Ashgate.

SHACKLETON J.C. 1988, *Marine molluscan remains from Franchthi Cave (Excavations at Franchthi Cave, Greece 4)*, Bloomington: Indiana University Press.

SHANKS M. & TILLEY C. 1987, *Social Theory and Archaeology*, Cambridge: Polity Press.

SHANKS M. & TILLEY C. 1989, Archaeology into the 1990s, *Norwegian Archaeological Review* 22: 1-12.

SHENNAN S.J. & WILKINSON J.R. 2001, Ceramic style change and neutral evolution: a case study from Neolithic Europe, *American Antiquity* 66(4): 577-593.

SHEPARD A.O. 1980 [1956], *Ceramics for the Archaeologist*, Washington: Carnegie Institute.

SIGAUT F. 1985, More (and Enough) on Technology!, *History and Technology* 2 : 115-32.

SIGAUT F. 1987, Préface : Haudricourt et la technologie In HAUDRICOURT A.-G., *La Technologie science humaine, Recherches d'histoire et d'ethnologie des techniques*, Paris : Éditions de la MSH, p. 9-32.

SIGAUT F. 1991. L'apprentissage vu par les ethnologues. Un stéréotype ? In CHEVALIER D. (éd.), *Savoir faire et pouvoir transmettre*, Paris- Lyon : Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, p. 33 -42.

SIGAUT F. 1994. La technologie, une science humaine In BAYLE F., BOURG D., DEBRAY R., ET- TIGHOFFER D. *et al.* (éds.), *L'Empire des techniques*, Paris: Éditions du Seuil, p. 51-61.

SIGAUT F. 2002a, Technology In INGOLD T. (éd.), *Companion Encyclopedia of Anthropology*, Londres : Routledge, p. 420-459.

SIGAUT F. 2002b, La Formule de Mauss, *Techniques & Culture* 40 : 153-165.

SIGAUT F. 2009, Techniques, technologies, apprentissage et plaisir au travail..., *Techniques et Cultures* 52-53 : 40-49.

SIGAUT F. 2012, *Comment homo devint faber*, Paris : CNRS Éditions.

SIKLÓSI ZS. & CSENGERI P. 2011, Reconsideration of Spondylus usage in the Middle and Late



Neolithic of the Carpathian Basin In IFANTIDIS F., NIKOLAIDOU M. (éds.), *Spondylus in Prehistory. New Data and Approaches. Contributions to the Archaeology of Shell Technologies*, (BAR International Series 2216), Oxford: Archaeopress, p. 47-62.

SILLAR B. 1994, Playing with God: Cultural perceptions of children, play and miniatures in the Andes, *Archaeological Review from Cambridge* 13(2): 47- 63.

SILLAR B. 2012, Patrimoine vivant. Les illas et conopas des foyers andins, *Techniques & Culture* 58 : 66-81.

SILLAR B. & TITE M.S. 2000, The challenge of technological choices for materials science approaches in archaeology, *Archaeometry* 42 (1): 2-20.

SKAFIDA E. 1992, Νεολιθικά ανθρωπόμορφα ειδώλια του Διμηνίου In Διεθνές συνέδριο για την αρχαία Θεσσαλία στη μνήμη του Δ.Ρ. Θεοχάρη, Athènes : Ταμείο Αρχαιολογικών Πόρων και Απαλλοτριώσεων, p. 166-179.

SKAFIDA E. & TOUFEXIS G. 1994, Figurines de la fin de l'époque néolithique en Thessalie (Grèce Centrale) In ROMAN P. & ALEXIANU M. (éds.), *Relations thraco-illyro-helléniques. Actes du XIVe Symposium International de Thracologie*, Bucharest, p. 12-24.

SKUTIL J. 1940, Die neolithischen Plastiken aus den Kreise des mährischen bemalten Keramik, *Ipek* 13-14, 36-56.

SMERDEL I. 2014, Training oxen meant training for the children In VAN GIJN A., WHITTAKER J. & ANDERSON P. (éds) *Exploring and explaining diversity in agricultural technology*, Oxford, Ox-bow Books, p. 258-268.

SMITH C. S. 1970, Art, Technology, and Science: Notes on Their Historical Interaction, *Technology and Culture* 11(4): 493-549.

SMITH C. S. 1981, *A Search for Structure*, Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.

SOFFER O. & VANDIVER P. B. 1997, The ceramics of Pavlov 1-1957 excavation In SVOBODA J. & ŠKRDLA P. (éds.), *Pavlov I – Northwest. Upper Paleolithic burial and its settlement context*, The Dolni Věstonice Studies 4, Brno: Academy of Science of the Czech Republic, Institute of Archaeology, p. 383-401.

SOTIROPOULOU S., PERDIKATIS V., APOSTOLAKI Ch., KARYDAS A.G., DEVETZI A. & BIRTACHA K. 2010, Lead pigments and related tools at Akrotiri, Thera, Greece. Provenance and application techniques, *Journal of Archaeological Science* 37(8): 1830–1840.

SPENGLER O. 1948, *Le déclin de l'Occident*, Paris : Gallimard.

SREJOVIĆ D. 1968, Neolitska plastika Centralnebalkanskog Bodručja In GAVELA B., GLISIC J., GRBIC M., GARASANIN D. & SREJOVIĆ D., *Neolit Centralnog Balkana*, Belgrade : Narodni Muzej Beograd, p. 177-240.

STARK M.T. 1998. Technical choices and social boundaries in material culture patterning: an introduction In STARK M. T. (éd.), *The archaeology of social boundaries*, Washington, D.C. & Londres: Smithsonian Institution Press, p. 1-11.

STARK M. T. 1999. Social dimensions of technical choice in Kalinga ceramic traditions In CHILTON E. (éd.), *Material meanings: critical approaches to the interpretation of material culture*, Salt Lake City: University of Utah Press, p. 24-43.

STARK M. T., BISCHOP R. L. & MISKA E. 2000, Ceramic technology and social boundaries: cultural practices in Kalinga clay selection and use, *Journal of Archaeological Method and Theory* 7(4): 295-331.

STIEGLER B. 1994, *La technique et le temps 1, La faute d'Épiméthée*, Paris : Galilée.

STELZIG C. 2004, *Ritual oder Spiel? Puppen aus Afrika und Ägypten*, Ägyptisches Museum und Papyrussammlung Berlin, 26 Februar - 2 Mai 2004 ; Staatliches Museum Ägyptischer Kunst München, 16. Mai – 17 Oktober 2004, Berlin- Munich: DruckVerlag Kettler.

STOCZKOWSKI W. 1992, Préhistoire, ethnologie et approche prédictive: la tentation d'une épistémologie spontanée In GALLAY A. , AUDOUZE F. & ROUX V. (dir.), *Ethnoarchéologie: Justification, problèmes, limites. XII<sup>e</sup> Rencontres Internationales d'Archéologie et d'Histoire d'Antibes*, Juan-les-Pins : Éditions APDCA, p. 33-44.

STOICHITA V. I. 2008, *L'Effet Pygmalion : pour une anthropologie historique des simulacres*, Genève : Droz.

STORDEUR D. 2003a, Symboles et imaginaire des premières cultures néolithiques du Proch-Orient (haute et moyenne vallée de l'Euphrate) In GUILAINE J. (éd.), *Arts et symboles du Néolithique à la Protohistoire*, Paris : Errance.

STORDEUR D. 2003b, Des crânes surmodelés à Tell Aswad de Damascène (PPNB – Syrie), *Paléorient* 29(2) :109-116.

STORDEUR D. & KAWHAM R. 2007, Les crânes surmodelés de Tell Aswad (PPNB, Syrie). Premier regard sur l'ensemble, premières réflexions, *Syria* 84 : 5-32.

STRATTON K. B. 2014, Magic, Abjection and Gender in Roman Litterature In STRATTON K. B. & KALLERES D. S., *Daughters of Hecate : Women and Magic in the Ancient World*, Oxford: Oxford University Press, p. 152- 180.

STROULIA A. 2010, *Flexible Stones. Ground Stone Tools from Franchthi Cave (Excavations at franchthi Cave, Greece 14)*, Bloomington & Indianapolis: Indianapolis University Press.

SUMMERS D. 2009, Style In PREZIOSI D., *The Art of Art History: A Critical Anthology*, Oxford: Oxford University Press: 144- 150.

SUTTON-SMITH B. 1979, *Play and learning*, New York: Gardner

SUTTON-SMITH B. 1986, *Toys as culture*, New York & Londres: Gardner Press Inc.

- SUTTON-SMITH B. 1997, *The ambiguity of play*, Cambridge (Mass.): Harvard University Press.
- SYLVA K. 1977, Play and learning In TIZARD B. & HARVEY E. (éds.), *The biology of play*, Londres: Heineman.
- TALALAY L. E. 1983, Neolithic *Figurines of Southern Greece, Their Form and Their Function*, Thèse de doctorat, Indiana University.
- TALALAY L. E. 1987, Rethinking the function of clay figurine legs from Neolithic Greece: an argument by analogy, *American Journal of Archaeology* 91(2): 161- 169.
- TALALAY L. E., 1993, *Deities, Dolls, and Devices. Neolithic Figurines from Franchthi Cave, Greece (Excavations at Franchthi Cave, Greece 9)*, Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.
- TALALAY L. E. 1994, A Feminist Boomerang: The Great Goddess of Greek Prehistory, *Gender and History* 6(2): 165–183.
- TALALAY L. E. 2000a, Reviewed work(s): The Living Goddesses by Marija Gimbutas ; Miriam Robbins Dexter Ancient Goddesses: The Myths and the Evidence by Lucy Goodison ; Christine Morris In Search of God the Mother: The Cult of Anatolian Cybele by Lynn E. Roller, *American Journal of Archaeology* 104(4): 789-792.
- TALALAY L. E. 2000b, Archaeological Ms.conceptions: Contemplating gender and power in the Greek Neolithic In DONALD M. & HURCOMBE L. (éds.), *Representations of Gender from Prehistory to the Present*, Londres: Macmillan, p. 3-16.
- TALALAY L. E. 2004, Heady Business: Skulls, Heads, and Decapitation in Neolithic Anatolia and Greece, *Journal of Mediterranean Archaeology* 17(2): 139-163.
- TALALAY L. E. (à paraître), Entangled Bodies: Rethinking Twins and Double Images in the Pre-

historic Mediterranean In PATTON K. C. (éd.), *Gemini and the Sacred: Twins and Twinship in Religion and Myth*, Londres: I. B. Tauris.

THEOCHARIS D. R. 1959, Πύρασος, *Θεσσαλικά* 2: 29-68.

THEOCHARIS D. R. 1962, Ανασκαφαί εν Σέσκλω, *Πρακτικά της εν Αθήναις Αρχαιολογικής Εταιρείας* 1962:24-35.

THEOCHARIS D. R. 1963, Ανασκαφαί εν Σέσκλω, *Πρακτικά της εν Αθήναις Αρχαιολογικής Εταιρείας* 1963: 40-44.

THEOCHARIS D. R. 1965, Ανασκαφαί εν Σέσκλω, *Πρακτικά της εν Αθήναις Αρχαιολογικής Εταιρείας* 1965: 5-9.

THEOCHARIS D. R. 1966. Ανασκαφαί εν Σέσκλω, *Πρακτικά της εν Αθήναις Αρχαιολογικής Εταιρείας* 1966: 5-7.

THEOCHARIS D. R. 1967, *Η Αυγή της Θεσσαλικής Προϊστορίας*. Volos: Φιλάρχαιος Εταιρεία Βόλου.

THEOCHARIS D. R. 1968, Ανασκαφαί εν Σέσκλω, *Πρακτικά της εν Αθήναις Αρχαιολογικής Εταιρείας* 1968: 24-30.

THEOCHARIS D. R. 1969, Ανακαλύψεις εν Σέσκλω, *Αρχαιολογικά Ανάλεκτα εξ Αθηνών* 2: 32-36.

THEOCHARIS D. R. 1971, Ανασκαφαί εν Σέσκλω, *Πρακτικά της εν Αθήναις Αρχαιολογικής Εταιρείας* 1971: 15-19.

THEOCHARIS D. R. 1972, Ανασκαφή εν Σέσκλω, *Πρακτικά της εν Αθήναις Αρχαιολογικής Εταιρείας* 1972: 8-11.

THEOCHARIS D. R. 1973a, *Neolithic Greece*, Athènes: National Bank of Greece.

THEOCHARIS D. R. 1973b, Ανασκαφή εν Σέσκλω, Πρακτικά της εν Αθήναις Αρχαιολογικής Εταιρείας 1973: 22-25.

THEOCHARIS D. R. 1976a, Ανασκαφή Σέσκλου, Πρακτικά της εν Αθήναις Αρχαιολογικής Εταιρείας 1976: 153-162.

THEOCHARIS D. R. 1976b, Σέσκλον, Το Έργον της Αρχαιολογικής Εταιρείας 1976: 88-99.

THEOCHARIS D. R. 1977a, Ανασκαφή Σέσκλου, Πρακτικά της εν Αθήναις Αρχαιολογικής Εταιρείας 1977: 159-161.

THEOCHARIS D. R. 1977b, Σέσκλο. Το Έργον της Αρχαιολογικής Εταιρείας 1977: 88-93.

THEOCHARIS D. R. 1981. *Νεολιθικός Πολιτισμός. Σύντομη επισκόπηση της Νεολιθικής στον ελληνικό χώρο*, Athènes: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης.

THEODOROPOULOU T. 2011, *Spondylus gaederopus* in Aegean Prehistory: Deciphering Shapes from Northern Greece In IFANTIDIS F., NIKOLAIDOU, M. (éds.), *Spondylus in Prehistory. New Data and Approaches. Contributions to the Archaeology of Shell Technologies* (BAR International Series 2216), Oxford: Archaeopress, p. 93-104.

TOBIA-CHADEISSON M. 2000, *Le fétiche africain. Chronique d'un « malentendu »*, Paris : L'Harmattan.

TODOROVA H. 1976, *Ončarovo*, Sofia: Izd- vo na Bulgarskata akademiia na Naukite.

TOMKINS P., DAY P. M. & KILIKOGLU V. 2004, Knossos and the early Neolithic landscape of the Herakleion basin In CADOGAN G., HATZAKI E. & VASILAKIS A. (éds.), *Knossos: Palace, City, State. Proceedings of the Conference in Herakleion in November 2000*, Athènes: British School at Athens Studies 12, p. 51–59.

TOPA Ch. & SKAFIDA E. 2008, Μελέτη ζωγραφικής επιφάνειας σε λίθινα και πήλινα αντικείμενα:



Η περίπτωση των νεολιθικών ειδωλίων του Διμηνίου, POSTER 2ο Συνέδριο Προϊστορικής Αρχαιολογίας 4-7 Δεκεμβρίου 2008, Volos.

TORCHY L. & GASSIN B. 2010, Le travail de la poterie en contexte chasséen : des outils en silex pour la production céramique ? In MAIGROT Y. & VIEUGUÉ J. (dir.), *Outils de potier néolithiques : traditions techniques et organisation des productions céramiques*, *Bulletin de la Société Française* 107(4) : 725-735.

TOUCHAIS G. 1981, L'ancre Corycien I. Le matériel néolithique, *Bulletin de Correspondance Héliénique, Supplément 7* : 95-257.

TOUFEXIS G. 1991, Νεολιθικά ειδώλια της περιοχής Τυρνάβου In *Πρακτικά Α' Συνεδρίου Τυρναβίτικων Σπουδών*, Τύρναβος 9-10 Σεπτεμβρίου 1990, Tyrnavos, p. 21-30

TOUFEXIS G. 2003, Animals in the Neolithic art of Thessaly In ΚΟΤΤΑΒΟΡΟΥΛΟΥ Ε., ΗΑΜΙΛΑΚΙΣ Υ., ΗΑΛΣΤΕΑΔ Ρ., ΓΑΜΒΛΕ Σ. & ΕΛΕΦΑΝΤΙ Ρ. (éds.), *Zooarchaeology in Greece: Recent advances*, Londres: British School at Athens, p. 263-271.

TOUFEXIS G. 2006, Η λίμνη Κάρλα (Βοιβηίς) και η ανασκαφή στον προϊστορικό οικισμό στη θέση Παλιόσκαλα. Πρώτα συμπεράσματα και προοπτικές In *1ο Αρχαιολογικό έργο Θεσσαλίας και Στερεάς Ελλάδας I, Πρακτικά επιστημονικής συνάντησης, Βόλος 27.2-2.3.2003*, Volos : Υπουργείο Πολιτισμού - Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας, p. 55-70.

TOUFEXIS G. 2008, Προστασία και ανάδειξη προϊστορικών οικισμών Ν. Λάρισας στα πλαίσια κατασκευής των μεγάλων δημοσίων έργων In *Πρακτικά του 1ου Διεθνούς Συνεδρίου Ιστορίας και Πολιτισμού της Θεσσαλίας I*, Λάρισα 9-11 Νοεμβρίου 2006, Thessalonique : Περιφέρεια Θεσσαλίας p. 22-31.

TOUFEXIS G. 2009, Τρία πήλινα ζωόμορφα αντικείμενα από τον οικισμό της Τελικής Νεολιθικής στη θέση Παλιόσκαλα, Ν. Λάρισας In *2ο Αρχαιολογικό Έργο Θεσσαλίας και Στερεάς Ελλάδας I, Πρακτικά επιστημονικής συνάντησης, Βόλος 16.3-19.3.2006*, Volos : Υπουργείο Πολιτισμού - Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας, p. 85-99.

ΤΟΥΦΕΞΙΣ G. 2011, Σωστική ανασκαφή στον προϊστορικό οικισμό Μακρυχώρι Ι, Αρχαιολογικό Δελτίο 56-59, Χρονικά Β' 2 : 540-542.

ΤΟΥΦΕΞΙΣ G. 2016, Palioskala. A 5th-4th millennium BC settlement in the Eastern Thessalian plain (Central Greece) In Tsirtsoni Z. (éd), *The Human Face of Ra - diocarbon: Reassessing Chronology in Prehistoric Greece and Bulgaria, 5000- 3000 CAL.BC*, Lyon: Maison de l'Orient et de la Méditerranée, p. 361-380.

ΤΟΥΦΕΞΙΣ G., ΚΑΡΑΠΑΝΟΥ S. & ΜΑΓΑΦΑ Μ. 2000, Ανασκαφική έρευνα στη Μαγούλα Ραχμάνι. Πρώτα Συμπεράσματα In *To Έργο των Εφορειών Αρχαιοτήτων και Νεωτέρων Μνημείων του ΥΠ.ΠΟ. στη Θεσσαλία και την ευρύτερη περιοχή της (1990 - 1998)*, 1η Επιστημονική Συνάντηση, Volos, p. 105-114.

TOURNEY R. J. & SHAFFER A. 1994, *L'épopée de Gilgamesh*, Paris : Les Éditions du Cerf.

TOYNBEE A.J. 1934-1961, *A Study of History* I-XII, Oxford: Oxford University Press.

TRANDALIDOU K. 1996, Agriculture, animal husbandry, hunting, fishing In PΑΡΑΘΑΝΑΣΟΠΟΥΛΟΣ G. (éds.), *Neolithic culture in Greece*, Athènes: N. P. Goulandris Foundation, p. 95-101.

TREUIL R. 1983, *Le Néolithique et le Bronze Ancien Égéens. Les problèmes stratigraphiques et chronologiques, les techniques, les hommes*, Athènes : École Française d'Athènes, Paris : Diff. de Boccard.

TREUIL R. 2008, L'évolution de la civilisation In TREUIL R., DARCQUE P., POURSAT J.-Cl. & TOUCHAIS G. (éds.), *Les civilisations égéennes du Néolithique et de l'Âge du Bronze* (2<sup>e</sup> édition), Paris : PUF, p. 63-98.

TREUIL R. 2010, Ειδώλια και ιδεολογία In PΑΡΑΔΙΜΙΤΡΙΟΥ Ν. & ΤΣΙΡΤΣΟΝΙ Ζ. (éds), *Η Ελλάδα στο ευρύτερο πολιτισμικό πλαίσιο των Βαλκανίων κατά την 5η και 4η χιλιετία π.Χ.*, Athènes : Ίδρυμα Ν. Π. Γουλανδρή – Μουσείο Κυκλαδικής Τέχνης, p. 54-65.

TREUIL R. & KOURTESSI-PHILIPPAKIS G. 2011 (éds.), *Archéologie du territoire, de l'Égée au Sahara*, Paris : Publications de la Sorbonne.

TRIGGER B. G. 2006, *A history of archaeological thought*, 2<sup>e</sup> edition, Cambridge: Cambridge University Press.

TRINGHAM R. E. & CONKEY M. 1998, Rethinking figurines: a critical view from archaeology of Gimbutas, the “Goddess” and popular culture, In GOODISON L. & MORRIS C. (éds.), *Ancient Goddesses. Myths and the Evidence*, Madison : University of Wisconsin Press, p. 22-45.

TSIRTSONI Z. 1998, *Les poteries du début du Néolithique Récent en Macédoine : les hommes et leurs vases*, Thèse de doctorat, Université de Paris 1 (Panthéon-Sorbonne).

TSIRTSONI Z. 2016 (éd.), *The human face of radiocarbon. Reassessing chronology in prehistoric Greece and Bulgaria, 5000-3000 cal BC*, Lyon : Maison de l'Orient et de la Méditerranée.

TSOUNTAS Ch. 1898, Κυκλαδικά, *Αρχαιολογική Εφημερίς*, p. 137-211.

TSOUNTAS Ch. 1908, *Αι προϊστορικοί ακροπόλεις Διμηνίου και Σέσκλου*, Athènes : Η εν Αθήναις Αρχαιολογική Εταιρεία.

TSOUNTAS Ch. 1927, *Ιστορία της Αρχαίας Ελληνικής Τέχνης*, Athènes : Εκδοτική Εταιρία Αθηνά.

TSUNEKI A. 1987, A reconsideration of spondylus shell rings from Agia Sophia Magoula, Greece, *Bulletin of the Ancient Orient Museum* 9: 1-15.

TSUNEKI A. 1988a, Spondylus shell objects of Neolithic Greece – Based on the materials from Dimini. *Bulletin of the Society for Near eastern Studies in Japan* 31(1): 87- 115.

TSUNEKI A. 1988b, A reconsideration of Neolithic Dimini, *Bulletin of the Okayama Orient Museum* 7: 17-44.

TSUNEKI A. 1989, The manufacture of spondylus shell objects at Neolithic Dimini, Greece, *Orient* 25:1-21.

TÜRKTEKI M. 2014, Early Bronze Age Pottery Manufacture in Western Anatolia: Identifying Hybrid Technologies through X-ray Analysis, *Anatolica* 40: 93-109.

TURNER V. 1967, *The forest of symbols: Aspects of Ndembu ritual*, Londres: Cornell University Press.

UCKO P. 1962, The interpretation of prehistoric anthropomorphic figurines, *The Journal of the Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland* 92(1): 38-54.

UCKO P. 1968, *Anthropomorphic figurines of predynastic Egypt and Crete with comparative material from the prehistoric Near East and mainland Greece*, Royal Anthropological Institute Occasional Paper 4, Londres: A. Szmidla.

UCKO P. 1996, Mother, are you there?, *Cambridge Archaeological Journal* 6: 300-304.

UNESCO 1979, *L'enfant et le jeu : Approches théoriques et applications pédagogiques* (Vol. 34), Paris : ONU.

URSULESKU N. & TENCARIU F. A. 2008, Sur le contexte de découverte de la plastique anthropomorphe précucutenienne. Le cas de l'habitat de Isaiia (dép. de Iași), *Studia Antiqua et Archaeologica* 13-14 : 3-23.

ΒΑΪΟΡΟΥΛΟΥ Μ. 2007, Μαγούλα Αγίου Βησσαρίωνα, *Αρχαιολογικό Δελτίο* 62, *Χρονικά* : 762-763.

ΒΑΪΟΡΟΥΛΟΥ Μ. 2008, Καλογριανά. Αγρός Απ. Πασπαλίτσα, *Αρχαιολογικό Δελτίο* 63, *Χρονικά* : 732-733.

ΒΑΪΟΡΟΥΛΟΥ Μ. 2009, Μαγούλα Θεοφάνη: Ένας προϊστορικός οικισμός στην Δυτική Θεσσαλική

πεδιάδα. *Αρχαιολογικό Δελτίο* 58-64, *Μελέτες* : 1-30.

VAJSOV I. 1982, Processus technologique, utilisé lors du modelage de figurines en argile néolithiques anthropomorphes de la Bulgarie du Nord-ouest, *Interdistsiplinari izsledvaniya IX*: 31-32.

VAJSOV I. 1984, Anthropomorphnaya plastika iz praistoricheskogo poseleniya Kurilo-Kremenit-sa Sophiskogo okruga, *Studia Praehistorica* 10 : 103-141.

VAJSOV I. 1990, La sculpture anthropomorphe du site néolithique d'Oussoé près du village d'Asparoukhovo, département de Varna, *Studia Praehistorica* 10 : 103-141.

VAN DER LEEUW S.E. 1976, *Studies in the Technology of Ancient Pottery*, Thèse de doctorat (inédite), Amsterdam: Université d'Amsterdam.

VAN DER LEEUW S. E. 1993, Giving the potter a choice. Conceptual aspects of pottery techniques *In* LEMONIER P. (éd.), *Technological Choices. Transformation in Material Cultures since the Neolithic*, Londres & New York: Routledge, p. 238-288.

VAN DER LEEUW S. E. 1994, The pottery of a Middle-Uruk pit at Tepe Sharafabad, a Technological study *In* AUDOUZE F. & BINDER D. (éds), *Terre cuite et société : la céramique, document technique, économique, culturel. XIV<sup>e</sup> Rencontres Internationales d'Archéologie et d'Histoire d'Antibes*, Juan-les-Pins : Éditions APDCA, p. 269-301.

VAN DOOSSELAERE B. 2005, Perception stylistique et technologie céramique : reconstitution et interprétation des techniques de façonnage des poteries archéologiques de Koumbi Saleh (Mauritanie, IX<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles) *In* LIVINGSTONE SMITH A., BOSQUET D. & MARTINEAU R. (éds.) *Pottery Manufacturing Processes: Reconstitution and Interpretation, Actes du XIV<sup>e</sup> Congrès de l'UISSP*, (BAR International Series 1349), Oxford: Archaeopress, p. 179-199.

VAN DOOSSELAERE B., BURNEZ-LANOTTE L., LIVINGSTONE SMITH A. & GOMART L. 2013, Analyse technologique de céramiques du Néolithique ancien de Vaux-et-Borset (Hesbaye, B) : résultats

préliminaires, *Notae Praehistoricae* 33 : 15-26.

VAN GENNEP A. 1981, *Les rites de passage*, Paris : Éditions Picard.

VAN GIJN A. & LAMMERS-KEIJERS Y. 2010, Toolkits for ceramic production: informal tools and the importance of high power use-wear analysis In MAIGROT Y. & VIEUGUÉ J. (dir.), *Outils de potier néolithiques : traditions techniques et organisation des productions céramiques*, *Bulletin de la Société Préhistorique Française* 107(4) : 755 -762.

VANDIVER P. B. 1985, *Sequential Slab Construction: A Near Eastern Pottery Production Technology, 8000-3000 BC*, Thèse de doctorat, Massachusetts Institute of Technology.

VANDIVER P. B. 1987, Sequential slab construction; a conservative Southwest Asiatic ceramic tradition, ca. 7000-3000 BC, *Paléorient* 13(2): 9-35.

VANDIVER P. B., SOFFER O., KLIMA B. & SVOBODA J. 1989, The Origins of Ceramic Technology at Dolní Věstonice, Czechoslovakia., *Science* 246: 1002–1008.

VANDIVER P. B. & VASIL'EV S. A. 2002, A 16,000 Year-Old Ceramic Human-Figurine from Maina, Siberia In VANDIVER P. B., GOODWAY M. & MASS J. L. (éds.), *Materials Issues in Art and Archaeology* VI, Warrendale, PA: Materials Research Society Symposium Proceedings 712: 421–431.

VARENNE J.-M. & BIANU Z. 1990, *L'Esprit des jeux*, Paris : Albin Michel.

VASIĆ M. 1936, *Preistorijska Vinča I–IV* [Prehistoric Vinča I–IV], Belgrade: Državne Štamparije Kraljevine Jugoslavije.

VERNES J.- R. 1967, Jeux de compétition In CAILLOIS R. (dir.), *Les jeux et les sports*, Paris : Gallimard, Encyclopédie de La Pléiade, p. 345-442.

VIEUGUÉ J., GOMART L. & SALANOVA L. 2010, Les estèques en céramique des potiers néolithiques de l'habitat de Kovačevo (6200-5500 av. J.-C.), Bulgarie In MAIGROT Y. & VIEUGUÉ J. (dir.), *Ou-*



*tils de potier néolithiques : traditions techniques et organisation des productions céramiques*,  
*Bulletin de la Société Préhistorique Française* 107(4) : 709-723.

VITELLI K. D. 1984, Greek Neolithic Pottery by Experiment *In* RICE P. M. (éds.) *Pots and Potters. Current Approaches in Ceramic Archaeology*, Los Angeles: Institute of Archaeology, University of California, p. 113-131.

VITELLI K. D. 1993, *Franchthi Neolithic Pottery, Volume 1: Classification and Ceramic Phases 1 and 2* (Excavations at Franchthi Cave, Greece, Fascicle 8), Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.

VON FRANZ M.-L. 1982, *Les mythes de la création*, Paris : La Fontaine de Pierre.

VOYATZOGLU M. 1974, The jar makers of Thrapsano in Crete, *Expedition* 16: 18-24.  
WACE A. J. B. & THOMPSON M.S. 1912, *Prehistoric Thessaly, Being some account of recent excavations and explorations in North-Eastern Greece from lake Kopais to the borders of Macedonia*, Cambridge: Cambridge University Press.

VYGOTSKY, L. S. 1978, *Mind in society: The development of higher psychological processes*, Cambridge (Mass.): Harvard University Press.

VYGOTSKY L. 1985, Play and its role in the mental development of the child *In* BRUNER J. S., JOLLY A. & SYLVA K. (éds.), *Play : its role in development and evolution*, Harmondsworth Middlesex : Penguin Books: 537-554.

WALLAERT-PÊTRE, H. 2001, Learning how to make the right pots: Apprenticeship strategies and material culture, a case study in handmade pottery from Cameroon, *Journal of Anthropological Research* 57: 471-494.

WEINBERG S. S. 1951, Neolithic figurines and Aegean interrelations, *American Journal of Archaeology* 55: 121-133.

WEISMANN A. & BRYCE K. 2010, *Construire en terre facilement : la technique du cob*, Paris : La Plage.

WEISSHAAR H.-J. 1989, *Die Deutschen Ausgrabungen auf der Pevkakia-Magula in Thessalien. Das späte Neolithikum und das Chalkolithikum, Bd. I*, Beiträge zur ur- und früh-geschichtlichen Archäologie des Mittelmeer-Kulturräume Bd. 28, Bonn.

WENGER E. 1998, *Communities of practice. Learning, meaning, and identity*, Cambridge: Cambridge University Press.

WENGER E., McDERMOTT R. & SNYDER W. M. 2002, *Cultivating communities of practice: a guide to managing knowledge*, Boston (Mass.): Harvard Business School Press.

WEST P. 2009, *Des poupées et des dieux*, Paris : Gallimard.

WESTERMARCK E. 1911, The Popular Ritual and the Great Feast in Morocco, *Folklore* 22(2): 131-182.

WESTERMARCK E. 1913, *Ceremonies and Beliefs Connected with Agriculture, Certain Dates of the Solar Year, and the Weather in Morocco*, Helsinki: Akademiska Bokhandeln.

WESTERMARCK E. 1926, *Ritual and Belief in Morocco 2*, New York: Routledge.

WIJNEN M. 1982, *The Early Neolithic I Settlement at Sesklo: an early farming community in Thessaly, Greece*, Leiden: Leiden University Press.

WIJNEN M. 1992, Building remains of the early Neolithic period at Sesklo In Διεθνές συνέδριο για την αρχαία Θεσσαλία στη μνήμη του Δ.Ρ. Θεοχάρη, Athènes: Ταμείο Αρχαιολογικών Πόρων και Απαλλοτριώσεων, p. 55-63.

WIJNEN M. 1994 Neolithic pottery from Sesklo: Technological aspects In *La Thessalie: Quinze années de recherches archéologiques, 1975-1990. Bilan et Perspectives, Actes du colloque inter-*

*national*, Lyon, 17-22 Avril 1990, Athènes : Publications du Ministère de la Culture, p. 149-154.

WIJNEN M., VAN AS A. & JACOBS L. 1989, Typological and technological research on Neolithic pottery from Sesklo: A preliminary report, *Netherlands School of Archaeology at Athens Newsletter* 2: 16–25.

WILBURN A. T. 2012, *Materia magica. The Archaeology of Magic in Roman Egypt, Cyprus, and Spain*, Ann Arbor: The University of Michigan Press.

WINKLER J. J. 1991, The Constraints of Eros In FARAONE C. A. & OBBINK D. (éds.), *Magika Hiera. Ancient Greek Magic and Religion*, Oxford: Oxford University Press, p. 214-243.

WINNICOTT D.W. 1953, Transitional Objects and Transitional Phenomena. A study of the first not-me possession, *International Journal of Psycho-Analysis* 34: 89-97.

WINNICOTT D. W. 1975, *Jeu et réalité*, Paris : Gallimard.

WOBST M. H. 1977, Stylistic Behavior and Information Exchange In CLELAND C. (éd.), *For the Director: Research essays in honor of James B. Griffin* (Anthropological Papers 61), Ann Arbor: Museum of Anthropology, University of Michigan Press, p.317-342.

WOOD J. 1997, The concept of the Goddess In BILLINGTON S. & GREEN M. (éds.), *The Concept of the Goddess*, Londres: Routledge, p. 8-25.

WRIGHT B. 2003, Kachina dolls, myths and ceremonies of the Hopi Indians In AMROUCHE P., RHEIMS N., WRIGHT B., NDIAYE F., *Esprit Kachina. Poupées, mythes et cérémonies chez les Indiens Hopi et Zuni*, Paris : Galerie Flak, p. 32 - 48.

WU X., ZHANG C., GOLDBERG P., COHEN D., PAN Y., ARPIN T. & BAR-YOSEF O. 2012, Early Pottery at 20,000 Years Ago in Xianrendong Cave, China, *Science* 336(6089): 1696-1700.

YALOM M. 2013, *Le sein : une histoire*, Paris : Le Livre de Poche.

ΥΙΟΥΝΙ P.1995, Technological analysis of the Neolithic pottery from Makri, *Bulletin de correspondance hellénique* 119(2): 607-620.

ΥΙΟΥΝΙ P. 1996, Η συμβολή των αρχαιομετρικών ερευνών στη μελέτη της νεολιθικής κεραμικής *In Πρακτικά Β' Συμποσίου Αρχαιομετρικής Εταιρείας (26-28 Μαρτίου 1993)*, Thessalonique.

ΥΙΟΥΝΙ P. 2014, Συνταγές υλικών και κεραμική παραγωγή των νεολιθικών οικισμών της ανατολικής Μακεδονίας *In STEFANI E., MEROUSIS N. et DIMOULA A. (éds.), 1912-2012. Εκατό χρόνια έρευνας στην προϊστορική Μακεδονία. Πρακτικά διεθνούς συνεδρίου, Αρχαιολογικό Μουσείο Θεσσαλονίκης, 22-24 Νοεμβρίου 2012*, Thessalonique : Editions du Musée de Thessalonique, p. 519-526.

ΥΟΝ Μ. 1981, *Dictionnaire illustré multilingue de la céramique du Proche- Orient ancien*, (Collection de la Maison de l'Orient méditerranéen, Série Archéologique 7), Lyon : Maison de l'Orient.

ΥΟΥΝΓ J. R., 2007, *Rituals of resistance: African atlantic religion in kongo and the lowcountry south in the era of slavery*, Baton Rouge: Louisiana State University Press.

ΥΟΥΝΓ R. W. 1958, Navajo Witchcraft *In The Navajo Yearbook VII*, Window Rock, Arizona: Navajo Agency, p. 245-246.

ΖΕΡΒΟΣ Ch. 1934, *L'art en Grèce des temps préhistoriques au début du XVII siècle*, Paris : Éditions Cahiers d'art.

ΖΕΡΒΟΣ Ch. 1957, *L'art des Cyclades, du début à la fin de l'âge du bronze, 2500-1100 avant notre ère*, Paris : Éditions Cahiers d'art.

ΖΕΡΒΟΣ Ch. 1962, *Naissance de la civilisation en Grèce 1*, Paris: Éditions Cahiers d'art.

ΖΡΙΒΙ-ΗΕΤΖ Α. 1996, *L'anaphore et les pronoms. Une introduction à la syntaxe générative*,

Lille : Presses Universitaires du Septentrion.

## **Webographie**

Cresswell 2017, Technologie culturelle *In Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 2 juin 2017 <http://www.universalis.fr/encyclopedie/technologie-culturelle/>.

ORPHANIDIS L. & MALAKASIOTI Z. 2011, *Figurines of Neolithic Thessaly. A Presentation. Volume III: The A. Bastis Collection* [en ligne], consulté le 4 aout 2017 <http://www.academyofathens.gr/Documents/ebooks/volos/index.html>.

Lafforgue E. 2017, Benin's living dead. The voodoo twins tradition [en ligne], consultée le 07 aout 2017 <http://ericlafforgue.com/wp-content/uploads/benin.pdf>.

## **Filmographie**

ROSSIE J. -P. & DAOUMANI B. 2002, Vidéo 2 : *Le créateur de jouets de Sidi Ifni, 35 minutes de fabrication de jouets par un garçon de 10 ans et son frère de 6 ans* [en ligne], consultée le 13/03/2016 <http://www.sanatoyplay.org>

MONTAGNER H. 1973, *Phénomène de hiérarchie entre les enfants d'une crèche, Approche éthologique*, Cerimès (Video).