
Archéologie grecque

François Queyrel



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/ashp/1144>

DOI : [10.4000/ashp.1144](https://doi.org/10.4000/ashp.1144)

ISSN : 1969-6310

Éditeur

Publications de l'École Pratique des Hautes Études

Édition imprimée

Date de publication : 1 octobre 2011

Pagination : 76-81

ISSN : 0766-0677

Référence électronique

François Queyrel, « Archéologie grecque », *Annuaire de l'École pratique des hautes études (EPHE), Section des sciences historiques et philologiques* [En ligne], 142 | 2011, mis en ligne le 21 juillet 2011, consulté le 02 juillet 2023. URL : <http://journals.openedition.org/ashp/1144> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/ashp.1144>

ARCHÉOLOGIE GRECQUE

Directeur d'études : M. François QUEYREL

Programme de l'année 2009-2010 : I. *La sculpture hellénistique* (suite). — II. *Documents récemment publiés*.

I. *La sculpture hellénistique* (suite) : genre et écoles

Le directeur d'études a d'abord rappelé que la définition de l'époque hellénistique remonte au XIX^e siècle avec l'ouvrage de Droysen, *Geschichte des Hellenismus*, qui voit dans l'histoire une sorte d'accomplissement, suivant une optique hégélienne, elle-même tributaire de Winckelmann. Celui-ci, sans distinguer de période hellénistique, fait coïncider une renaissance des arts avec la proclamation de la liberté des Grecs par Flaminius en 196 av. J.-C. Marqué par l'esprit des Lumières, Winckelmann date les œuvres qu'il connaît en fonction de son goût personnel. Pour Droysen, la création de la période hellénistique (*Hellenismus*) correspond au moment où la Grèce déborde de ses frontières grâce aux conquêtes d'Alexandre. La période hellénistique est conçue comme la période de l'apogée ; c'est le moment où les grands royaumes éclipsent le rôle des cités. Dans l'histoire de la sculpture hellénistique les premiers jalons importants apparaissent dans la seconde partie du XIX^e siècle : H. Brunn identifie des copies romaines en marbre d'originaux en bronze qui appartenaient au petit ex-voto attalide de l'Acropole et l'ingénieur allemand Carl Humann découvre à Pergame les fragments sculptés de l'Autel de Pergame, original hellénistique.

Le genre des statues cultuelles est toujours en honneur à l'époque hellénistique. Étymologiquement, l'*agalma* est ce qui emplit de joie : celui qui regarde la statue partage la joie du dieu, alors que l'*andrias* est la statue d'un homme qui ne fait pas l'objet d'un culte ; *eikôn* désigne le portrait honorifique. Les inscriptions attestent à l'époque hellénistique l'érection de statues de culte qui représentent un personnage honoré : cette statue de culte peut partager le temple d'un dieu traditionnel en devenant son *synnaos*. La description que fait Callixène, dans Athénée V, 205 E-F du navire de Ptolémée IV mentionne des *agalmata eikonika* (statues de culte portrait) : ces *eikones* (portraits) ont la fonction d'*agalmata* (statues de culte). Il ne faut donc pas opposer absolument *eikôn* et *agalma*.

Les témoignages archéologiques suggèrent aussi de dépasser cette opposition terme à terme : dans certains cas, des portraits en marbre érigés dans des temples étaient des *eikones* qui étaient aussi des *agalmata*. H. Kyrieleis a reconstitué un groupe de statues colossales de technique acrolithe retrouvé dans le Sérapieion de Memphis : le couple royal (plutôt Ptolémée VI et sa mère Cléopâtre I^{re} que Ptolémée IV et sa sœur-épouse Bérénice II) entourait une effigie de Sérapis qui n'était pas la statue de culte du temple. S'agit-il alors d'*eikones*, qui ne seraient pas des *agalmata*, comme il le pense ? En fait, on a trouvé dans l'enceinte du Sérapieion un autel de Ptolémée II et d'Arsinoé II ;

le culte de souverains lagides pouvait donc y être célébré. Dans ce cas, il n'est pas exclu que les statues de Ptolémée VI, de Cléopâtre I^{re} et de Sérapis dont les têtes ont été retrouvées aient été associées à un autre autel : ces *agalmata*, dont deux sont des *eikones*, étaient abrités dans le même sanctuaire que la statue colossale de Sérapis.

On a retrouvé dans le temple d'Héra à Pergame une statue acéphale qui a toute chance de représenter le roi Attale I^{er} représenté selon un type connu pour Zeus ; il était exposé sur la base à orthostates du temple à côté des statues d'Héra Basileia et de la reine Apollonis, dont il reste un fragment de bras avec un bracelet. La trouvaille récente faite à Aigai, dans l'arrière-pays de Pergame, par Ersin Döger dans le boulevart d'une statue plus grande que nature d'Hestia Boulaia montre comment à la fin de l'époque hellénistique la salle du Conseil accueillait le culte de sa divinité représentée à côté de statues honorifiques.

La tête du Dôdécathéon à Délos, trouvée à côté de la base du temple, peut représenter Alexandre, peut-être avec les cornes naissantes d'un jeune Pan, à moins que les deux éléments rapportés dans les mèches frontales soient deux mèches de l'*anastolè*. Ici le Macédonien est associé aux Douze dieux. La statue peut être contemporaine de l'édification du temple par les Antigonides à la fin du iv^e siècle, ou du remaniement de la base peut-être dû à Antigone Gonatas, qui fonda en 245 une fête des Paneia à Délos. Les fêtes de Pan sont importantes à Pella. En 277, Antigone Gonatas a été le premier roi grec à remporter, à Lysimacheia, une victoire sur les Galates qui étaient descendus jusqu'à Delphes.

L'étude des copies qui permet de reconstituer des types iconographiques est née au xix^e siècle dans l'école allemande d'étude des sources (*Quellenforschung*) : à partir de copies de l'époque romaine, on essaie de retrouver un original classique. À Pergame, on a la possibilité d'appréhender ce phénomène au ii^e siècle avant J.-C., comme l'a étudié Niemeier dans sa dissertation de 1985. On a trouvé en 1880 dans le remblai du portique nord du sanctuaire d'Athéna une Athéna Parthénos dont le corps est complété de sa tête trouvée sur l'esplanade. La base représentait la naissance de Pandore : l'élément central porte la représentation de dix figures, mais on peut en restituer d'autres sur les deux blocs adjacents, car la base était à l'origine plus grande pour supporter à l'aplomb le bras droit en avancée. Cette statue reproduit le type de l'Athéna Parthénos de Phidias, haute de 11,50 m avec la base et abritée dans le Parthéon à Athènes, qui est notamment connue par des répliques de petite taille comme l'Athéna du Varvakeion. Les différences entre l'Athéna Parthénos de Pergame et l'Athéna du Varvakeion ont trait à la forme de l'égide, échancrée à Pergame et rectiligne au Varvakeion, mais à Pergame des serpents disparus estompaient l'échancrure ; au casque dont les paragnathides sont relevées à Pergame et dont les aigrettes ont disparu ; à la coiffure des cheveux, en bandeaux enroulés à Pergame, aux petites boucles plates au Varvakeion. Ces différences, qui ne sont pas capitales, amènent d'ordinaire à qualifier de variante l'Athéna Parthénos de Pergame. Ce jugement vient du présupposé que l'Athéna du Varvakeion est fidèle à l'original. Le temple d'Athéna à Pergame abritait une autre statue d'Athéna Parthénos dont on a retrouvé la tête fragmentaire.

La statue de Pergame, plus grande que nature, mais plus petite que l'original de Phidias, était exposée dans une salle d'apparat qui appartenait au complexe de la

bibliothèque. On a longtemps pensé qu'il y avait sur les parois des étagères avec des casiers pour les *volumina*, mais les banquettes retrouvées supportaient plutôt des boiserie peintes représentant des combats contre les Galates. À Pergame, la statue était décorative, symbolisant l'héritage de l'Athènes classique, dans une salle d'apparat.

On a trouvé dans une salle annexe à l'ouest de la bibliothèque deux autres statues un peu plus grandes que nature, une Athéna à l'égide croisée, dans le dos et devant, et une déesse matronale (pseudo-Héra). Cette Athéna est intéressante aussi pour la coiffure, avec les cheveux tirés en chignon à l'arrière. De petits trous forés sur les côtés du visage retenaient-ils, comme on le suppose, un diadème ou un voile ? Ils sont plutôt destinés à maintenir un foulard (cécryphale) ou une résille à cause du lissage des bandeaux latéraux de cheveux.

Cette Athéna est-elle une copie ou une réinterprétation ? Comme on n'a pas d'autre attestation d'une égide disposée en croix, on a proposé d'y voir la réinterprétation d'une statue du v^e siècle. Niemeyer parle d'une recreation « à la manière de » qu'il date des années 180-170 et qui est destinée à donner l'illusion d'une œuvre ancienne.

La deuxième statue trouvée sans sa tête dans la même salle est une péplophore. Cette pseudo-Héra serait une copie d'un original perdu de l'époque de Phidias, vers 430-420.

Les deux statues avaient une polychromie assez bien conservée, que Winter décrit bien pour l'Athéna à l'égide en croix : l'égide était bleu clair, les serpenteaux étaient rouges ; la tunique était peinte, sans précision sur la couleur ; sur la semelle de la sandale, il y avait des dessins de vagues sur un fond rouge. Pour la péplophore, les restes de polychromie sont rapidement mentionnés. La polychromie était peut-être aussi destinée à évoquer la copie d'une statue du v^e siècle. Les sculpteurs de ces statues sont différents de ceux de la frise de Pergame. Il pourrait s'agir d'une commande du roi de Pergame à des sculpteurs athéniens, surtout si elles sont en marbre pentélique.

Dans l'étude de la sculpture hellénistique on rencontre constamment le problème de la chronologie. Christian Kunze a consacré une étude fouillée aux phénomènes stylistiques et à leurs interprétations (*Zum Greifen nah*, 2002). À partir de l'étude des formes, il tente de déterminer l'évolution des styles, s'inscrivant dans la lignée des études de Kraemer. Tout un jeu d'expressions caractérise les formes : formes ouvertes, formes fermées, mouvement centripète, mouvement centrifuge. Kunze introduit le spectateur dans ce jeu pour essayer de dégager une évolution durant la période hellénistique. Il ne met pas en cause les principes d'analyse des formes et des mouvements, alors que la statue est nécessairement inerte. Selon lui, c'est la position du spectateur qui lui permet d'évaluer le mouvement. Une difficulté est liée au fait qu'on n'a le plus souvent pas d'éléments précis datant de l'époque hellénistique sur les conditions d'exposition qui dictaient sa vision au spectateur. Il faut donc tirer de la vision moderne de la sculpture, souvent connue par des copies romaines, l'idée d'un mouvement sans environnement.

Le groupe *Ludovisi*, du Galatée se tuant après avoir tué sa compagne, illustre les conditions de cette vision. Il y a dans ce cas plusieurs spectateurs si on remonte dans le temps : à Rome, au musée ou dans la villa Ludovisi où le groupe a été trouvé et restauré au xvii^e siècle ou encore dans les jardins de Salluste ; à Pergame où se serait

dressée à partir des années 220 av. J.-C. la statue de bronze perdue, sur l'une des deux bases candidates.

Avec le *Taureau Farnèse* se pose le problème de la date de la copie. Kunze date ce groupe trouvé à Rome dans les Thermes de Caracalla du règne de Caracalla vers 200 ap. J.-C., mais Andreae le date de la période julio-claudienne, donc de la première moitié du 1^{er} siècle apr. J.-C. ; le groupe aurait été réutilisé dans les Thermes de Caracalla. Il s'agit d'une copie d'un original en bronze perdu. On connaît l'existence d'un groupe en bronze sur ce thème par une épigramme de l'*Anthologie Palatine* (XIV, 13) qui mentionne aussi Antiope, alors que Pline l'Ancien indique qu'Asinius Pollion possédait un groupe avec les deux frères Zéthos et Amphion ainsi que Dircé et le taureau, sans Antiope. Y aurait-il eu alors deux groupes en bronze, l'un avec Antiope et l'autre sans ? Comment se présentait l'original perdu que copie le *Taureau Farnèse* ?

Une autre statue se déployant dans l'espace est, selon Kunze, la jeune fille d'Anzio (*Fanciulla d'Anzio*) trouvée dans une villa de Néron, à Anzio, près de Sperlonga. Ce serait une copie en bronze d'une statue de prêtresse. La plinthe est visible sur la base, comme celle du Gladiateur Borghèse, trouvé dans la même villa. La statue est rapprochée d'un modèle hellénistique, car elle se déploie dans l'espace et l'original perdu peut être du III^e siècle av. J.-C. Elle a un mouvement en spirale, depuis le pied gauche, annonçant la torsion du corps.

À la basse époque hellénistique, le groupe délien de l'Aphrodite à la sandale est un original qui date des années 100 av. J.-C. Sa composition frontale le rapproche d'une copie d'époque impériale du groupe de Pan et Daphnis. Ces groupes privilégient la vue de face. On constaterait ainsi une évolution de la vision du spectateur, qui ne bouge plus et n'a plus qu'une vision frontale de la sculpture. Entre la vision en mouvement de la haute époque hellénistique et la vision frontale de la basse époque hellénistique se placerait le Groupe du *Pasquino*. Il figurerait, selon B. Andreae, Ajax qui porte le corps d'Achille, non pas Ménélas qui porte le corps de Patrocle, selon une interprétation de l'Antiquité tardive. Le mouvement plus figé, moins vif, témoignerait d'une phase intermédiaire dans le deuxième tiers du II^e siècle av. J.-C.

Les statues dites de genre posent un problème particulier : selon Kunze, elles auraient eu à l'époque hellénistique une valeur religieuse, étant des statues votives, signification que leurs copies en marbre auraient perdue à l'époque impériale pour devenir seulement décoratives.

L'étude de la Vieille femme ivre, dont on connaît deux copies en marbre, à Rome et à Munich, amène à nuancer cette interprétation. La Vieille femme serre contre elle une cruche entourée d'une couronne de lierre qui lui donne un caractère dionysiaque. Elle est visiblement prise de boisson, incapable de tenir debout. Pline l'Ancien mentionne un certain Myron, homonyme du sculpteur du V^e siècle av. J.-C. qui serait l'auteur d'une statue de vieille femme ivre. Selon Kunze, cette statue aurait été exposée à Smyrne, et donc associée aux grotesques trouvés à Smyrne. D'autres y voient une création alexandrine, car le vase (*lagynos*) est connu à Alexandrie, ainsi que le culte de Dionysos, qui a été favorisé par Ptolémée IV. Quant à B. S. Ridgway, elle avance

l'hypothèse d'une création romaine : un coroplaste aurait créé le thème à l'époque hellénistique et il aurait ensuite été repris dans la sculpture de grandes dimensions.

Une inscription incisée sur une figurine de vieille femme ivre trouvée à Skyros doit être bien comprise :

Γραῦς ἦδε οἰνοφόρος κεχαρημέ[νη ὄδ]ε κάθηται

Cet hexamètre dactylique se traduit ainsi :

« Ainsi est assise cette vieille femme qui porte du vin, pleine de bonheur, là ».

Ce vers définit ce que le spectateur doit voir. La vieille femme « porte le vin », c'est sa fonction d'*oinophoros* ; le terme suivant « remplie de joie » fait allusion aux effets de la consommation de vin, à l'ivresse. L'inscription suggère un renversement de situation où la serveuse qui devait apporter le vin est assise et a consommé le vin. C'est bien une image parodique qui est ainsi mise en scène. Le public connaissait le contexte et reconstituait l'histoire. Le spectateur ne faisait pas une analyse formelle, mais restituait un scénario en regardant la statue.

On voit comment il faut se garder de toute vision préconçue de la signification de la sculpture à l'époque hellénistique : les sujets de genre peuvent avoir une signification parodique ou comique, même s'ils ont pu être dédiés dans des sanctuaires.

II. Documents récemment publiés

Un article de Rita Volpe et Antonella Parisi, intitulé « Laocoon, la dernière énigme », en italien, paru dans la revue *Archeo* de janvier 2010, p. 26-39, permet de préciser le lieu de trouvaille du groupe du *Laocoon*, trouvé au début de 1506 à Rome dans une vigne appartenant à Felice de Fredis, proche des Sette Sale, du nom des réservoirs de l'Esquilin qui alimentaient en eau les thermes de Trajan. En dépouillant les archives, les deux auteurs de l'article ont trouvé un acte du 2 mars 1527 qui mentionne le nom de Felice de Fredis, établi au nom de son fils encore mineur, qui décrit la propriété en latin. Cette vigne était située au lieu-dit Capocce, à l'emplacement du couvent moderne des Sœurs de Cluny à Rome. C'est donc là qu'a été découvert le *Laocoon*. Le bras droit retrouvé au début du xx^e siècle qui en a été rapproché dès 1905 vient sans doute de ce couvent où sont attestés des travaux dans ces années-là.

Une gravure de Marco Dente (vers 1520-1527) représente le groupe placé devant un mur antique, mais sur une base moderne, avec une inscription latine qui ne peut être antique : « À Rome, dans le palais pontifical, à l'endroit appelé communément Belvédère ». Le plus ancien tableau qui représente le *Laocoon*, conservé au musée de Digne, date des années 1540 et dérive de cette gravure, car il représente le groupe dans un environnement analogue, avec quelques différences : derrière la statue, se voit aussi un mur ruiné et un podium avec une moulure ornée d'oves et de fers de lance, comme sur la gravure de Marco Dente, mais, sur le tableau, on discerne en outre une colonne et un pilastre ainsi que l'amorce d'une autre ouverture à gauche ; sur le bord droit, on a sans doute un autre pilastre ruiné. Ce paysage évoque-t-il le lieu de la découverte ou

est-ce un paysage imaginaire évoquant la Rome antique ? Le tableau est postérieur de plus de trente ans au moment de la découverte. On constate en tout cas que le peintre a respecté le dessin du mur figuré vers 1520 par le graveur.

Une fois par mois les auditeurs, élèves et étudiants de la conférence ont travaillé sur des sculptures exposées dans les salles d'exposition du musée du Cabinet des médailles et antiques de la Bibliothèque nationale de France : une tête du type du Pseudo-Sénèque, l'Aphrodite de Luynes, la statuette de Danseuse (« Prassilla »), une tête de jeune satyre, une tête dite de « jeune prince séleucide », un portrait d'Auguste de Gightis, deux portraits d'Agrippine l'ancienne et d'un jeune prince julio-claudien de Zian, les reliefs Caylus et un portrait de Néron jeune. L'histoire du musée et certaines sculptures de ses collections ont aussi été présentées par M^{lles} Clémentine Durand, Christelle Faure et Agathe Jagerschmidt à des étudiants de l'unité d'archéologie classique de l'université de Genève venus en voyage d'étude à Paris avec leur professeur M. Lorenz Baumer.