



HAL
open science

L'atelier du kouros d'Ischès. Observations sur l'organisation de la production statuaire en Ionie archaïque

Alain Duplouy

► **To cite this version:**

Alain Duplouy. L'atelier du kouros d'Ischès. Observations sur l'organisation de la production statuaire en Ionie archaïque. *Revue des études anciennes*, 2006, 108, pp.249-269. halshs-00583529v2

HAL Id: halshs-00583529

<https://shs.hal.science/halshs-00583529v2>

Submitted on 18 Dec 2019

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.



REVUE DES ETUDES ANCIENNES

TOME 108
2006 - N°1

L'ATELIER DU KOUROS D'ISCHÈS
OBSERVATIONS SUR L'ORGANISATION
DE LA PRODUCTION STATUAIRE EN IONIE ARCHAÏQUE

Alain DUPLOUY *

Résumé. – Le concept d'atelier de sculpteurs, défini à la fois comme une structure de production et un cadre d'échanges entre une clientèle et des artistes, offre un instrument d'analyse particulièrement fécond pour réexaminer la statuaire archaïque d'Ionie, tant sur le plan artistique que d'un point de vue historique. L'exemple de l'atelier samien du kouros d'Ischès permet de mettre en évidence diverses caractéristiques de l'organisation de la production statuaire, ainsi que certaines habitudes dans le comportement des commanditaires.

Abstract. – A workshop of sculptors can be defined as a manufacture, but also encompasses a set of relationships between customers and artists. It then becomes a very useful tool to shed new light on Ionian Archaic sculpture, from both an art historical and historical perspective. As an example, the Samian workshop of the Isches kouros reveals several characteristics in the implementation of the statuary production, but also some recurrences in the customers' behaviour.

Mots-clés. – Ionie, sculpture archaïque, histoire sociale.

* Université Paris I.

La côte d'Asie Mineure et les îles attenantes offrent l'un des corpus les plus riches, avec ceux de l'Attique et des Cyclades, pour l'étude de la statuaire archaïque. À côté des ensembles bien publiés de Samos et de Milet¹, de multiples sites ont livré des œuvres du plus grand intérêt. N. Himmelmann-Wildschütz et Kl. Tuchelt en ont dressé, il y a plus de trente ans déjà, un panorama détaillé, posant les jalons d'une histoire de la sculpture archaïque d'Ionie². Mais les postulats évolutionnistes de Gisela Richter, de rigueur dans de nombreuses études sur la sculpture archaïque³, ne suffisent sans doute pas à expliquer toutes les différences entre les œuvres et il n'est pas certain que les statues nouvellement découvertes puissent aisément s'insérer dans les schémas naguère établis. En ce domaine comme ailleurs, des découvertes récentes en Asie Mineure ou à Samos ont révolutionné notre vision de la plastique ionienne, mais surtout peut-être elles ont ouvert la voie à de nouvelles questions.

L'une des pistes de recherche les plus prometteuses consiste à considérer les statues archaïques pour ce qu'elles étaient pour les Anciens, non pas les témoins d'une production artistique en constant renouvellement, mais plutôt l'expression de commanditaires soucieux d'offrir à la communauté l'image de leur réussite ou de leurs ambitions sociales. Il convient ainsi de considérer ces statues comme des documents historiques à part entière. De ce point de vue, le concept d'« atelier » apparaît comme un instrument d'analyse particulièrement adapté à la nature et aux fonctions spécifiques de la statuaire archaïque, à condition toutefois de ne pas s'en tenir à une définition rapide et réductrice de celui-ci. Pour nombre de spécialistes, la définition des ateliers consiste en effet à repérer des mains⁴. En se contentant d'isoler des artistes, ceux-ci contribuent à une *Kunstlergeschichte* ou à une *Meisterforschung*, dont le succès ne s'est jamais démenti. Les résultats de la démarche, aussi judicieux et utiles soient-ils pour l'analyse formelle, demeurent néanmoins fort abstraits – sinon artificiels – d'un point de vue historique. Par « atelier », il convient au contraire d'entendre, comme l'a montré Didier Viviers, « à la fois le lieu de création, mêlant intimement les traditions artistiques et le génie ou le métier des maîtres-sculpteurs,

1. Br. FREYER-SCHAUENBURG, *Samos XI. Bildwerke der archaische Zeit und des strengen Stils*, Bonn, 1974 ; Kl. TUCHELT, *Die archaischen Skulpturen von Didyma. Beiträge zur frühgriechischen Plastik in Kleinasien*, Berlin, 1970 ; C. BLÜMEL, *Die archaisch griechischen Skulpturen der staatlichen Museen zu Berlin*², Berlin, 1964.

2. N. HIMMELMANN-WILDSCHÜTZ, « Beiträge zur Chronologie der archaischen ostionischen Plastik », *IstMitt* 15, 1965, p. 25-35 ; Kl. TUCHELT, *Die archaischen Skulpturen von Didyma*, p. 166-189.

3. Encore récemment dans le volume collectif dirigé par P.C. BOL éd., *Die Geschichte der antike Bildhauerkunst I. Frühgriechische Plastik*, Mayence, 2002.

4. La tendance est parfaitement claire pour la sculpture de Samos et de Milet : G. SCHMIDT, « Zwei Altsamische Meister. Geneleos und der Meister des Kouros Samos/Istanbul », *MDAI (A)* 86, 1971, p. 31-41 ; R. ÖZGAN, *Untersuchungen zur archaischen Plastik Ioniens*, Diss. Bonn, 1978, p. 29-35 ; V. von GRAEVE, « Archaische Plastik in Milet. Ein Beitrag zur Frage der Werkstätten und der Chronologie », *MüJb* 34, 1983, p. 7-24 ; V. von GRAEVE, « Über verschiedene Richtungen der milesischen Skulptur in archaischer Zeit. Bemerkungen zur formalen Gestaltung und zur Lokalisierung », dans W. MÜLLER-WIENER éd., *Milet 1899-1980 : Ergebnisse, Probleme und Perspektiven einer Ausgrabung*, Tübingen, 1986, p. 81-94.

et la structure socio-économique, cadre d'échanges entre une clientèle et des artistes »⁵. Intégrer la clientèle à l'atelier, c'est-à-dire étudier les rapports que les ateliers de sculpteurs entretenaient avec la société, autorise donc une enquête sur les commanditaires, sur leurs préférences formelles et sur leur comportement votif.

Il s'agit dès lors d'analyser et de décrire très concrètement l'organisation de la production artistique à travers ce qui paraît avoir été sa cellule de base. Pour reconstituer les ateliers, nous disposons de multiples éléments, à la fois épigraphiques, formels et techniques.

En Attique, la définition et la composition des ateliers sont d'abord assurées par les données de l'épigraphie. Les signatures de sculpteurs et la graphie des inscriptions donnent aux officines actives à Athènes des contours précis et difficilement contestables⁶. L'enquête n'est malheureusement pas transposable sous cette forme en Ionie, qui n'a qu'une faible tradition épigraphique. Pour ne prendre que ces exemples, deux sculpteurs, Généléos et Hortios, signèrent des œuvres à Samos et nous n'en connaissons pas davantage pour Milet, où seules les signatures d'Eudémos et de Terpsiklès apparaissent⁷. Mais à vrai dire, l'absence de tradition épigraphique forte, propre à certaines régions, n'en rend pas pour autant le concept d'atelier inopérant. La typologie des statues⁸, les techniques de fabrication⁹, les rapports de proportions, toutes caractéristiques objectivement observables, facilitent la recomposition de séries de production homogènes, car elles sont autant de composantes de ce que Claude Rolley a appelé la culture de l'atelier¹⁰. Pour peu qu'il intègre à l'enquête les bases, qui s'allient souvent aux statues dans un projet d'ensemble d'une exceptionnelle cohérence, le spécialiste se dote, comme nous le verrons, d'un outil supplémentaire pour la recomposition des ateliers. Il faut enfin redire que les comparaisons formelles, malgré un préjugé trop fréquent qui les tient pour subjectives, constituent la base de tout travail de classement en matière de sculpture¹¹. Comme l'a montré Francis Croissant dans son livre

5. D. VIVIERS, *Recherches sur les ateliers de sculpteurs et la cité d'Athènes à l'époque archaïque*, Bruxelles, 1992, p. 31.

6. Pour les ateliers d'Endoios, de Philergos et d'Aristoklès, D. VIVIERS, *Recherches sur les ateliers de sculpteurs*.

7. Sur Hortios et Généléos, G. DUNST, « Archaische Inschriften und Dokumente der Pentekontaetie aus Samos », *MDAI (A)* 87, 1972, p. 113 et 132-134. Eudémos apposa sa signature (Εὐδημός με ἐποίησεν) sur une statue assise de Didymes dépourvue de dédicace : Kl. TUCHELT, *Die archaischen Skulpturen von Didyma*, n° K 46 ; A. REHM, *Didyma II. Die Inschriften*, Berlin, 1958, n° 5. Terpsiklès n'est qu'un nom inscrit sur une base à laquelle on ne peut associer aucune sculpture (οἱ Ἀναξιμάνδρου παῖδες τῷ Μανδρομάχῳ ἀλνέ]θεσαν ἐποίησε δὲ Τερψικλής) : A. REHM, *Didyma II*, n° 2.

8. C'est le cas, par exemple, du kouros drapé, dont le type est d'origine milésienne ; cf. B. A. BARLETTA, « The Draped Kouros Type and the Workshop of the Syracuse Youth », *AJA* 91, 1987, p. 223-246.

9. C'est le cas des têtes rapportées, qui renvoient à deux traditions d'ateliers distinctes ; cf. A. HERMARY, « Les têtes rapportées dans la sculpture grecque archaïque », *BCH* 122, 1998, p. 53-74.

10. Cl. ROLLEY, « Ateliers sans vestiges : l'atelier du cratère de Vix », *Topoi* 8, 1998, p. 716-717.

11. Le pessimisme de B. S. RIDGWAY, *The Archaic Style in Greek Sculpture*, Princeton, 1977, p. 283-284, 292 est à cet égard bien excessif.

sur les protomés ¹², un rapprochement par l'image est souvent plus probant qu'une longue démonstration. Des œuvres aux caractéristiques stylistiques à la fois similaires entre elles et singulières dans l'ensemble de la plastique archaïque pourront donc être rangées dans la même série de production.

Quant à la clientèle, si la faiblesse de la documentation épigraphique et le manque de données prosopographiques constituent parfois de sérieux obstacles, la distribution spatiale des productions d'un atelier livre en revanche de précieux renseignements, tant à l'intérieur même de la cité que dans l'espace plus vaste d'une région. Le choix du sanctuaire ou de la nécropole dépendant du commanditaire, il est non seulement possible de dresser le profil sociologique de la clientèle d'un atelier, mais il est également permis de s'interroger sur les raisons – et les conséquences – de la circulation des ateliers de sculpteurs dans l'espace ionien archaïque.

Nous aborderons ici ces questions à travers un exemple, celui de l'atelier du kouros d'Ischès. Avec le célèbre colosse découvert à l'Héraion de Samos, ce sont en effet plusieurs kouros aux caractéristiques singulières qu'il convient de regrouper dans une même série de production.

LE KOUROS D'ISCHÈS ET LE COLOSSE DU SUD

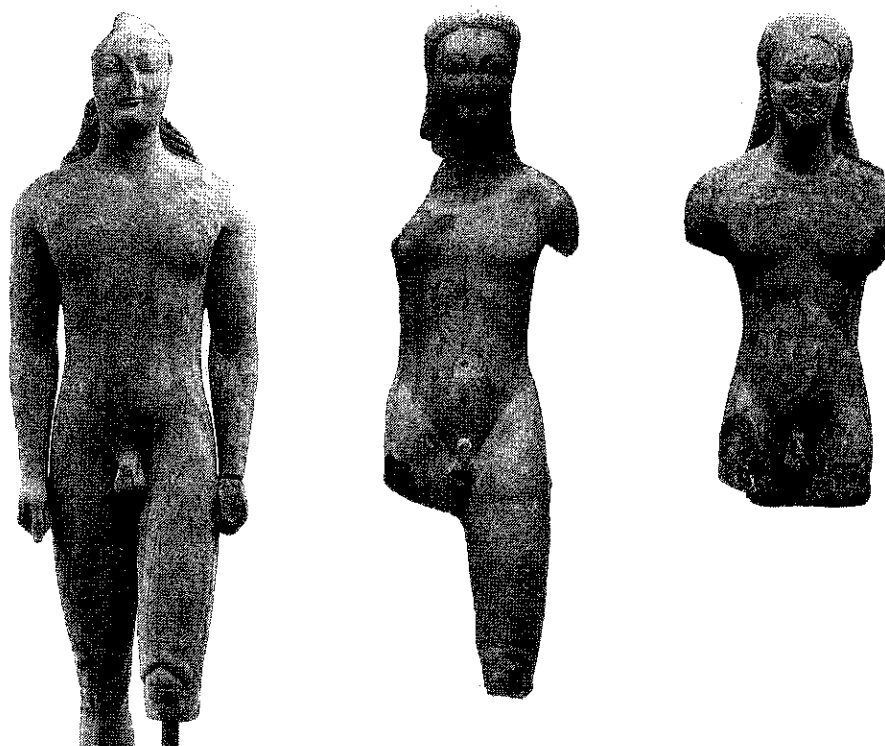
Si certains fragments en étaient connus depuis longtemps, le kouros dédié par Ischès (*Ἴσχης ἀνέθηκεν ὁ Πήσιος*, gravé sur la cuisse gauche) fut découvert pour l'essentiel lors des campagnes de 1980 et de 1984 à l'emplacement qui avait manifestement été celui de sa dédicace ¹³. En remontant la voie sacrée qui venait de la ville de Samos pour déterminer l'extension orientale du sanctuaire, les archéologues allemands mirent au jour sur le côté nord de celle-ci, outre le torse et la tête du kouros, une base carrée monumentale de plus de cinq mètres de côté (Basis 4), dont la construction, selon les données de la fouille, est assurément antérieure au deuxième quart du VI^e siècle ¹⁴. Base et colosse formaient ainsi un monument qui se dressait dès le premier quart du VI^e siècle à proximité de l'entrée orientale du péribole.

Avec ses 4,80 m de haut environ (soit 9 1/6 coudées samiennes), le kouros d'Ischès (fig. 1a, 2a et 3a) imposait par sa monumentalité. Sans vraiment marquer l'apparition de l'effigie masculine à Samos, qui se forme dans la petite plastique locale de terre cuite dès

12. Fr. CROISSANT, *Les protomés féminines archaïques. Recherches sur les représentations du visage dans la plastique grecque de 550 à 480 av. J.-C.*, Paris, 1983.

13. H. KYRIELEIS, « Neue archaische Skulpturen aus dem Heraion von Samos », dans H. KYRIELEIS éd., *Archaische und klassische griechische Plastik I*, Mayence, 1986, p. 35-45 ; H. KYRIELEIS, *Samos X. Der grosse Kuros von Samos*, Bonn, 1996.

14. H. J. KIENAST, « Ausgrabungen im Heraion von Samos 1980/81 », *AA*, 1985, p. 378-383 ; H. KYRIELEIS, *Samos X*, p. 7-15, 48-49.



a. Ischès

b. Samos-Istanbul

c. Erdek

Fig. 1 : Comparaison des trois kouros, ramenés à une même taille. Kouros d'Ischès, d'après H. KYRIELEIS, *Samos X*, pl. 15 ; kouros Samos-Istanbul, d'après H. KYRIELEIS, *Samos X*, pl. 35 ; kouros d'Erdek, d'après H.P. LAUBSCHER, *IstMitt* 13-14, 1963-1964, pl. 32.

le début du VII^e siècle ¹⁵, l'œuvre se place en tête des kouros en marbre trouvés sur l'île. Intégrant l'idée égyptienne de monumentalité ¹⁶, le sculpteur ne s'inspirait pas moins de la tradition locale. La statue se caractérise en effet par l'intégration des masses du corps à une structure svelte et fluide, caractéristique de la plastique samienne depuis la fin de l'époque géométrique, qui évite toute rupture et privilégie les transitions douces. La ligne des flancs,

15. Ph. BRIZE, « Offrandes de l'époque géométrique et archaïque à l'Héraion de Samos », dans J. de LA GENIÈRE éd., *Héra. Images, espaces, cultes*, Naples, 1997, p. 127.

16. Sur l'attrait de l'esthétique égyptienne, H. KYRIELEIS, *Samos X*, p. 61-65.

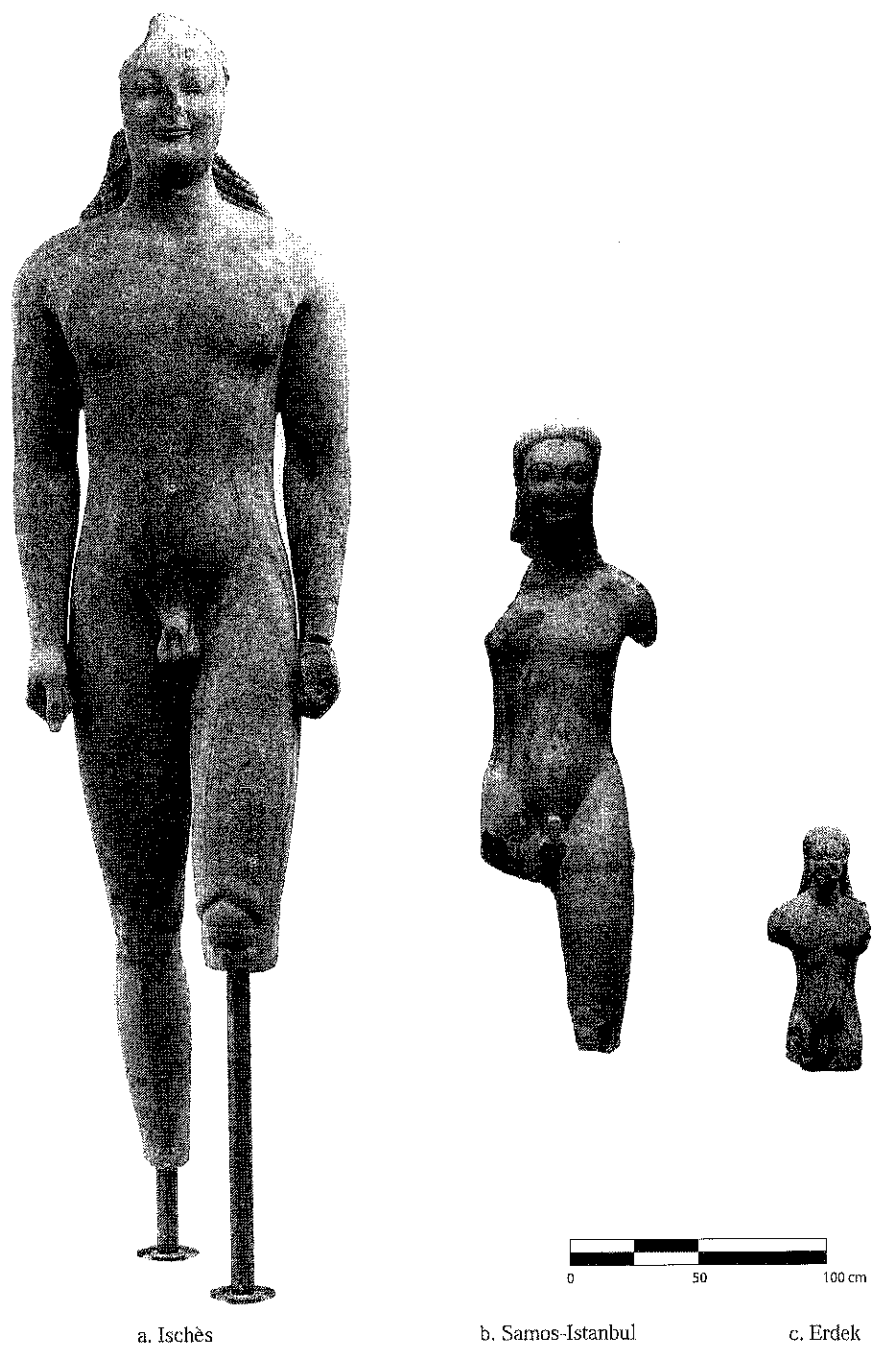
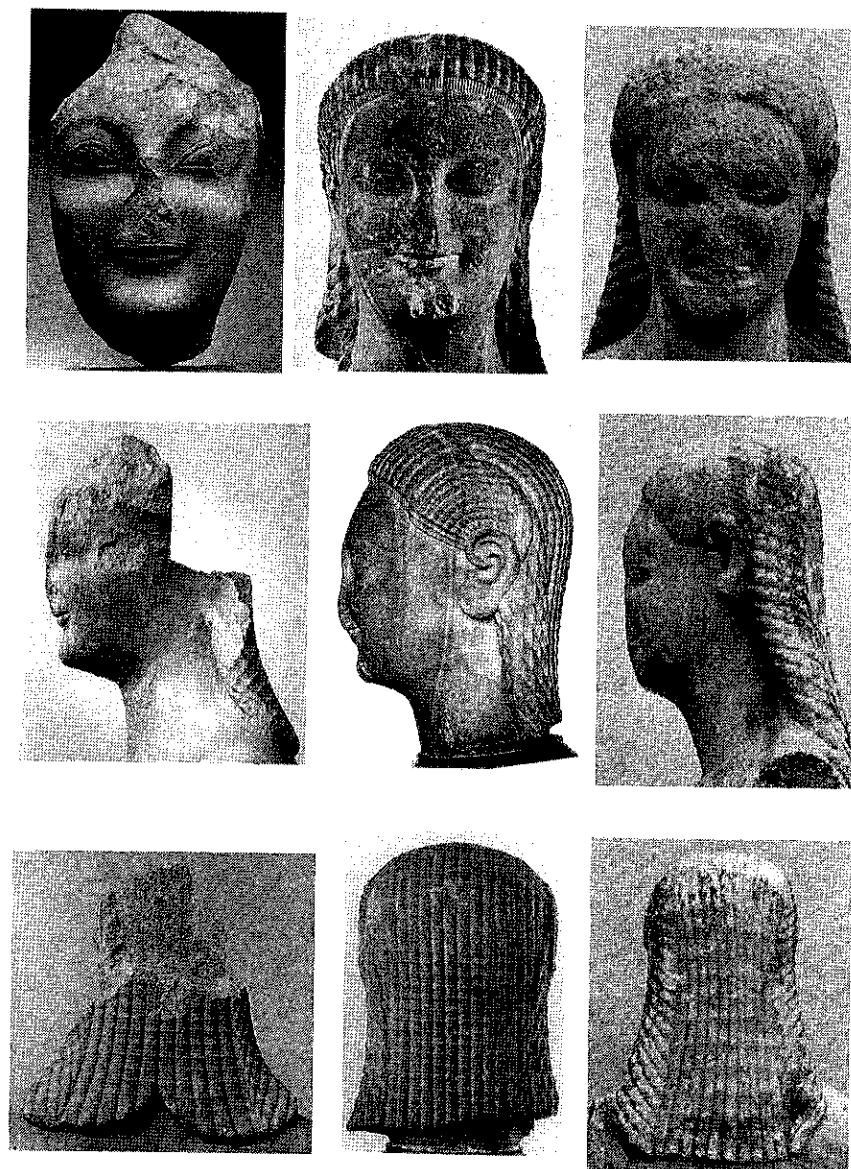


Fig. 2 : Rapport de proportions entre les trois kouros.



a. Ischès

b. Samos-Istanbul

c. Erdek

Fig. 3 : Tête des trois kouros (face, profil g. et arrière), d'après H. KYRIELEIS, *Samos X*, pl. 36-37 et H. P. LAUBSCHER, *MDAI (I)* 13-14, 1963-1964, pl. 33-35.

tant de face que de dos, est faite d'une seule et même courbe, douce et régulière, qui prend la forme d'un long S ininterrompu et fortement étiré ; celui-ci ne se creuse que très légèrement au niveau de la taille, pour se poursuivre, sans la moindre indication de la crête iliaque, vers la hanche, avant de s'infléchir lentement à partir de la cuisse. Cette continuité des volumes donne à la statue une verticalité et un élan tout à fait singuliers, qui n'est d'ailleurs pas sans évoquer la silhouette élancée des korés de Chéramyès. La construction du torse privilégie les chairs pleines, mais non bouffies, caractéristiques d'une tradition qui manque d'intérêt pour les détails musculaires. Seule la musculature de la poitrine est légèrement soulignée ; les pectoraux forment deux masses saillantes mais arrondies, qui de profil ne brisent guère la ligne presque verticale du torse. L'arc thoracique et la ligne blanche ne sont perceptibles qu'en lumière rasante, tandis que les divisions aponévrotiques font complètement défaut. La surface du dos est entièrement lisse, à l'image du torse, et mis à part le sillon vertébral, qui sépare nettement deux plans légèrement convexes, il n'y a aucune indication anatomique, ni musculaire ni osseuse (avec en particulier l'absence complète des omoplates). Les fesses, rondes et charnues, sont soulignées dans le bas du dos par deux légers bourrelets, qui s'évanouissent avant d'atteindre les flancs. C'est là la description d'un style particulier, dont l'origine samienne ne fait aucun doute ¹⁷.

Les fragments d'un second colosse sont connus depuis longtemps ¹⁸. Ernst Buschor l'avait naguère dénommé « südliche Koloß », en raison du lieu de découverte mais aussi par référence à un « große östliche Koloß » qui est aujourd'hui devenu le kouros d'Ischès. Autant que les fragments conservés permettent d'en juger, ce colosse du Sud semble identique en tout point au kouros d'Ischès, tant par les formes que par la taille. Pour Helmut Kyrieleis, il ne fait d'ailleurs aucun doute que c'était l'œuvre du même sculpteur ou du même atelier ¹⁹. Quant au dédicant de cette offrande si semblable au kouros d'Ischès, il reste malheureusement inconnu et la question n'a jamais vraiment été soulevée. La statue ne porte aucune dédicace et il est d'ailleurs peu probable qu'une inscription y ait jamais été gravée : la cuisse gauche, sur laquelle la dédicace est invariablement portée à Samos, a été conservée et est totalement vierge. La statue est néanmoins identique à celle d'Ischès et il est séduisant de penser que les deux kouros aient appartenu au même dédicant, comme cela arrive souvent pour des statues jumelles. C'est le cas des korés dédiées par Chéramyès à Samos et des deux lions offerts par les fils de Pythôn à Didymes, mais aussi des statues de Cléobis et Biton consacrées à Delphes par les Argiens ²⁰. Les deux colosses de l'Héraion auraient ainsi fait partie d'un projet d'ensemble.

17. H. KYRIELEIS, *Samos X*, p. 47 « es erscheint fast überflüssig vorauszuschicken, daß der Kuros ein einheimisch samisches Werk ist ».

18. E. BUSCHOR, *Altisamische Standbilder*, I-V, Berlin, 1934-1961, p. 8-9, 65-66 ; Br. FREYER-SCHAUENBURG, *Samos XI*, n° 29 A-C, 30, 31 A-B, 33 et 34.

19. H. KYRIELEIS, *Samos X*, p. 52 « Werke desselben Bildhauers oder derselben Werkstatt ».

20. Sur les korés de Chéramyès, H. KYRIELEIS, « Eine neue Kore des Cheramyes », *AntPlast* 24, 1995, p. 7-36. Sur les lions des fils de Pythôn (τὰ ἀγάλματα τὰδε ἀνέθεσαν οἱ Πύθωνος παῖδες) ; Kl. TUCHELT, *Die archaischen Skulpturen von Didyma*, n° K 66-67. Sur Cléobis et Biton ; J. MARCADÉ, *Guide de Delphes. Musée*, Athènes, 1991, p. 33-36 ; Fr. CROISSANT, « Les débuts de la plastique argienne », dans M. PIÉRART éd., *Polydipsion Argos*, Athènes, 1992, p. 69-86 [*BCH Suppl.* 22].

De fait, le kouros d'Ischès se dressait près de l'entrée du péribole, sur le côté nord de la voie sacrée venant de la ville, sur un énorme socle quadrangulaire situé au centre d'une esplanade pavée de 5,25 m de côté (Basis 4) (fig. 4). D'une largeur de dix coudées samiennes et d'une hauteur équivalente – une fois la statue dressée sur un socle (certes restitué) de 5/6 coudée –, l'ensemble formait un monument d'une harmonie visuelle particulièrement élaborée²¹. Le colosse du Sud se tenait, lui, selon toute vraisemblance à l'extrémité de cette voie. Une base identique à celle du kouros d'Ischès a en effet été retrouvée à l'angle nord-est du premier diptère (fig. 5), dont la construction fut entamée vers 575, vraisemblablement peu après l'érection de la base. Malgré la rencontre des deux édifices, les architectes du temple semblent avoir tenu à respecter la base monumentale²². Le fait que les fragments du colosse du Sud furent trouvés dans cette zone ne laisse aucun doute sur son attribution à cette seconde base. Selon Hermann Kienast, l'installation simultanée de ces deux statues en tête et en fin du parcours de la voie sacrée dans le sanctuaire marqua le début de l'utilisation votive et de la monumentalisation de cet axe²³. Il est manifeste qu'en balisant depuis l'entrée dans le péribole le parcours de la procession qui régulièrement venait de la

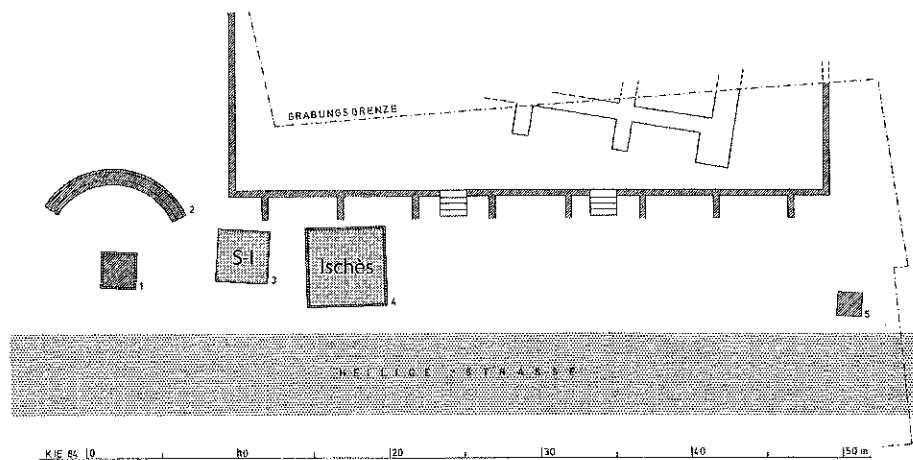


Fig. 4 : Côté nord de la voie sacrée avec, en grisé, la base d'Ischès (Basis 4) [Ischès] et celle du kouros Samos-Istanbul (Basis 3) [S-I], d'après H. J. KIENAST, *AA*, 1985, p. 397.

21. H. J. KIENAST, *Samos X*, p. 10-12 ; H. KYRIELEIS, *Samos X*, p. 30-34.

22. H. J. KIENAST, « Topographische Studien im Heraion von Samos », *AA*, 1992, p. 197-198 notait « Die Tatsache, daß für diese Basis der Stufenbau des Tempels ausgespart wurde, ist nicht nur ein wertvolles Datierungskriterium, sie mag auch ihre Bedeutung zusätzlich unterstreichen » et de souligner « die Basis stand bereits, als der Stufenbau an sie herangeschoben wurde. Die Basis ist somit älter als der Stufenbau ».

23. H. J. KIENAST, *Samos X*, p. 15.

probablement élevée par son fils Mikkylos, qui trouva fort intéressant de voir son propre nom mentionné à travers celui de son arrière-grand-père ³¹.

LE KOUROS SAMOS-ISTANBUL

Bien qu'un peu plus petit (d'une hauteur restituée atteignant 3,20 m environ), un troisième kouros de marbre trouvé à l'Héraion présente de réelles affinités avec les colosses d'Ischès (fig. 1b, 2b et 3b). Il fut associé en 1962 à une tête du musée d'Istanbul (Inv. 1645), jusqu'alors tenue pour rhodienne mais que Langlotz attribuait déjà à l'art samien ³². De l'offrande d'Ischès, la statue paraît reproduire la ligne des flancs très souple et étirée, que les bras du kouros (attachés à la cuisse seulement à hauteur des poignets) devaient épouser fidèlement sans jamais les rejoindre, accentuant ainsi la fluidité du corps. Comme sur les colosses d'Ischès, la musculature fut réduite à sa plus simple expression. Le visage, malgré sa singularité, est construit sur un schéma semblable et le travail des mèches de cheveux est identique. D'ordinaire situé vers 550-540, le kouros Samos-Istanbul s'est vu remonté dans le temps par la seule découverte du kouros d'Ischès, Helmut Kyrieleis se disant désormais favorable à une datation dans le deuxième quart du siècle, sinon plus précisément dans les années 560 ³³. On peut pourtant se demander si la réduction de l'écart chronologique – qui, dans ce cas, n'est au mieux que la moyenne entre la date basse naguère assignée au kouros Samos-Istanbul et la date haute du colosse d'Ischès, imposée par la situation stratigraphique de sa base – n'est pas seulement pour les spécialistes une manière de traduire ce qui pourrait surtout être une tradition d'atelier.

Rappelons en effet qu'Herman Kienast découvrait à quelques mètres à l'ouest de la base du colosse d'Ischès le long de la voie sacrée, une autre base carrée monumentale (Basis 3). D'une structure identique et parfaitement originale dans le monde archaïque, elle se présentait sous la forme d'un socle quadrangulaire situé au centre d'une esplanade pavée de 3,50 m de côté (fig. 4). Compte tenu des dimensions de la base, Kienast proposait d'y rapporter une statue légèrement plus petite que celle d'Ischès : le kouros Samos-Istanbul ³⁴.

31. H. T. WADE-GERY, *The Poet of the Iliad*, Cambridge, 1952, p. 8 ; L. H. JEFFERY, *The Local Scripts of Archaic Greece*, p. 344 n° 47, pl. 65. Il n'est pas impossible en effet que le Mikkylos fils de Héropythos mentionné dans une inscription contemporaine (SGDI 5657) fût l'auteur du monument de son père.

32. Vathy Inv. 5235 (corps) et Istanbul Inv. 1645 (tête). G. MENDEL, *Catalogue des sculptures grecques, romaines et byzantines*, I-III, Istanbul, 1912-1914, n° 530 ; E. LANGLOTZ, *Frühgriechischen Bildhauerschulen*, Nuremberg, 1927, p. 122-123 (n° 29) ; E. BUSCHOR, *Altsamische Standbilder*, fig. 271-274 ; F. ECKSTEIN, « Archaischer Jünglingskopf in Istanbul », *AntPlast* 1, 1962, p. 47-57 (rapprochement de la tête et du torse) ; G. RICHTER, *Kouroi. Archaic Greek Youths*³, Londres, 1970, n° 127-127a (Melos group) ; Br. FREYER-SCHAUENBURG, *Samos XI*, n° 47 (550-540) ; J. G. PEDLEY, *Greek Sculpture of the Archaic Period : The Island Workshops*, Mayence, 1976, n° 37 (550).

33. H. KYRIELEIS, *Samos X*, p. 49-50.

34. H. J. KIENAST, *AA*, 1985, p. 375-378.

Ses fragments furent de fait découverts en 1914 le long de la voie sacrée, réemployés dans un mur tardif³⁵. L'hypothèse a donc tout pour séduire. Une fois sur son socle, le kouros devait atteindre une hauteur totale d'environ 3,50 m et ainsi établir, comme dans le cas de la statue d'Ischès, un rapport d'équivalence entre la largeur et la hauteur du monument. Le canon utilisé n'était toutefois pas de dix coudées samiennes, comme dans le cas des statues d'Ischès, mais de dix pieds. Le pied valant deux tiers de coudée, le kouros Samos-Istanbul apparaît donc comme une réplique à l'échelle 2/3 des colosses d'Ischès. Si l'on veut bien accorder à la réalisation de la base une importance dans le projet global du monument, surtout lorsqu'une telle harmonie visuelle entre les proportions du kouros et de sa base était recherchée, on conviendra que le kouros Samos-Istanbul a toutes les chances d'être issu du même atelier que les colosses d'Ischès.

LE KOUROS D'ERDEK

On découvrait naguère à Erdek, l'antique colonie milésienne d'Artakè, le torse et la tête d'un kouros archaïque. La statue, de taille humaine, dont manquent les bras et les jambes, fut récupérée lors de travaux de construction (fig. 1c, 2c et 3c). Elle avait été réutilisée dans les murs de la ville, n'offrant malheureusement aucune indication sur sa disposition originelle et sur sa fonction, très probablement votive. Bien que soulignant d'emblée les similitudes de l'œuvre avec le kouros Samos-Istanbul, Hans Peter Laubscher ne manquait pas de la rapporter à la plastique cyzicénienne locale et de la dater, avec l'assentiment de tous les spécialistes, autour de 540³⁶. Le modelé du torse, l'absence de rupture dans la ligne des flancs, la musculature peu prononcée, la structure du visage ne trouvent pourtant pas de meilleurs parallèles que sur les colosses rapportés à l'atelier du kouros d'Ischès. La stylisation singulière de la coiffure fait d'ailleurs comprendre l'étroite parenté qui unit ces œuvres entre elles. Sur le kouros d'Erdek comme sur les colosses de Samos, les tresses qui tombent verticalement sur l'arrière de la tête adoptent de part et d'autre de la nuque une orientation oblique. La jonction se fait sans aucune transition et apparaît ainsi purement conventionnelle. Le trait est unique au sein de la mode relativement répandue d'une stylisation des mèches de cheveux en rangs de perles et s'impose en ce sens comme un trait d'atelier. La statue d'Erdek pourrait du reste avoir été sculptée dans la même pierre que les autres. Laubscher parlait d'un marbre gris pâle, veiné de bleu, qu'il disait issu de l'île voisine de Prokonnessos³⁷. S'il arrive que des sculpteurs en déplacement

35. Bt. FREYER-SCHAUENBURG, *Samos XI*, p. 88-89.

36. Istanbul Inv. 5536. H. P. LAUBSCHER, « Zwei neue Kouroi aus Kleinasien », *MDAI (I)* 13-14, 1963-1964, p. 73-84 (um 540) ; E. AKURGAL, « Neue archaische Bildwerke aus Kyzikos », *AntKunst* 8, 1965, p. 99-103 ; G. RICHTER, *Kouroi*, n° 127c (Melos group) ; E. AKURGAL, *Griechische und römische Kunst in der Türkei*, Munich, 1987, p. 59-60 (um 540).

37. H. P. LAUBSCHER, *MDAI (I)* 13-14, 1963-1964, p. 75 « das Material ist weißgrauer, von blauen Schichtungen durchzogener, grobkörniger Marmor von der nahen Insel Prokonnesos ».

utilisent le marbre local³⁸, sans doute pour restreindre les coûts, il faut noter que les mots utilisés par Laubscher sont les mêmes que les termes par lesquels est d'ordinaire décrit le marbre samien des colosses d'Ischès ou du kouros Samos-Istanbul³⁹. Aussi ne serait-il pas invraisemblable, comme cela est fréquent⁴⁰, que le sculpteur se soit déplacé de Samos avec la pierre qu'il avait l'habitude de travailler.

Les dimensions de la statue par rapport à ses homologues de Samos offre du reste un indice supplémentaire. Brisé horizontalement à l'entrejambe, le kouros d'Erdek est conservé sur une hauteur de 96,5 cm. Du sommet du crâne au départ de l'entrejambe, le kouros d'Ischès mesurait environ 288 cm. Parallèlement, la distance entre la base du cou et le nombril est de 36 cm sur le kouros d'Erdek, de 105 cm sur le kouros d'Ischès⁴¹. Le même rapport de un à trois est obtenu dans les deux cas. Le kouros d'Erdek apparaît donc comme une réplique à l'échelle 1/3 du colosse d'Ischès et devait atteindre à l'origine une hauteur totale d'environ 1,60 m. Sans donner dans une « archéologie-fiction », serait-il étonnant que l'on découvre un jour à Erdek une base carrée identique à celles de l'Héraion de Samos, dont les dimensions avoisineraient 1,75 m de côté, soit dix demi-pieds samiens ? Dans les trois cas, le sculpteur se contenta bel et bien de reproduire un même schéma, sans d'ailleurs devoir recalculer toutes ses mesures : il lui suffit de changer d'unité de travail et d'utiliser la coudée, le pied ou le demi-pied⁴².

LES CARACTÈRES DE L'ATELIER

Après avoir réuni ces quelques kouroi au sein d'un même ensemble – en raison de leur schéma typologique, de leur parenté formelle, mais aussi de l'étroite relation de proportions existant entre eux –, il convient à présent de s'interroger sur les caractéristiques de cet atelier et sur ses relations avec la clientèle. À défaut d'étendre ici l'enquête à d'autres ateliers d'Ionie, ses principes d'organisation pourront au moins être comparés avec les résultats de diverses études sur la plastique archaïque.

38. J. DUCAT, *Les kouroi du Ptoion. Le sanctuaire d'Apollon Ptoieus à l'époque archaïque*, Paris, 1971, p. 454-455, 461.

39. Br. FREYER-SCHAUENBURG, *Samos XI*, n° 29, 31, 32 et 47 « weißgrauer, großkristallinischer Marmor mit dunkleren Adern ».

40. J. DUCAT, *Les kouroi du Ptoion*, p. 460-461 ; J. G. PEDLEY, *Greek Sculpture of the Archaic Period*, p. 16-17.

41. Si des mesures précises sont données pour le kouros d'Erdek [cf. H. P. LAUBSCHER, *IstMitt* 13-14, 1963-1964, p. 75 et n. 8], il n'existe pas de données métriques correspondantes pour le colosse d'Ischès. Ces résultats s'appuient sur un calcul effectuée à partir du schéma d'insertion métrologique du colosse d'Ischès dans une grille quadrillée [cf. H. KYRIELEIS, *Samos X*, p. 33].

42. *Contra* E. GURALNICK, « The monumental New Kouros from Samos. Measurements, Proportions and Profiles », *AA*, 1996, p. 505-526. Oubliant d'inclure la base dans ses calculs très savants, l'auteur en arrive à la conclusion que la coudée royale égyptienne est l'unité de mesure la moins probable (*least likely*) pour la réalisation du colosse d'Ischès. L'usage de fractions de la coudée pour les deux autres statues nous assure au contraire de l'unité de mesure utilisée pour le kouros d'Ischès.

1. — L'étonnante similitude de ces quatre kouroi ne saurait masquer quelques différences. Celles-ci distinguent *a priori* la création statuaire d'une production de masse, comme le sont certaines séries de terres cuites, mais elles trahissent également d'autres exigences.

Si les deux colosses d'Ischès apparaissent comme des copies conformes – bien que la tête du colosse du sud ne soit malheureusement pas connue –, le kouros Samos-Istanbul se distingue de ceux-ci par sa taille réduite à l'échelle 2/3, ainsi que par quelques traits du visage et de la chevelure⁴³. Ces différences, nous l'avons dit, ne justifient sans doute pas les quinze ou vingt ans d'écart qui les séparent encore dans la chronologie proposée par Kyrieleis⁴⁴. Sorti de la même officine, le kouros d'Erdek témoigne lui aussi de certaines particularités, à commencer par ses dimensions réduites à l'échelle 1/3. Le visage, malgré une étonnante proximité avec la tête d'Ischès et avec celle du musée d'Istanbul, a son caractère et la chevelure ses traits distinctifs⁴⁵. Dans son cas, les différences furent non seulement traduites en termes de chronologie, mais aussi sanctionnées par un jugement qualitatif peu favorable à la statue d'Erdek⁴⁶. Ce verdict sans appel, énoncé par des spécialistes convaincus de l'origine cyzicénienne de l'œuvre par le seul lieu de découverte, semble surtout refléter un certain préjugé sur des statues tenues pour « provinciales », dont les auteurs auraient tout au plus été capables d'imiter, sans la même réussite et avec un inévitable retard, les chefs-d'œuvre du centre. Si ces statues constituent au contraire les productions d'un même atelier, pareilles distinctions chronologiques deviennent pour le moins arbitraires, sinon artificielles.

Ces quelques différences ne révéleraient-elles pas davantage les variations susceptibles d'intervenir au sein d'un même atelier ? Il paraît clair, dans le cas des statues de l'Héraion, que les dédicants d'offrandes voisines ne souhaitaient pas que leurs statues soient confondues entre elles. Il n'en va pas de même pour le kouros d'Erdek, car si le commanditaire s'enorgueillissait certainement de présenter à Artakè une statue qui affichait, par ses formes samiennes, une réelle originalité en domaine colonial milésien, la distance empêchait probablement quiconque de relever les détails qui la distinguaient de ses homologues de Samos, sinon la différence manifeste de taille. Il faut donc en conclure

43. Par exemple, la courbe prononcée de la lèvre inférieure du kouros Samos-Istanbul lui donne un caractère plus souriant, mais peut-être moins serein et impassible, que le colosse d'Ischès. La chevelure de ce dernier présente en outre, sur la partie arrière de la tête, dix tresses verticales, tandis que le kouros Samos-Istanbul en porte douze, etc.

44. H. KYRIELEIS, *Samos X*, p. 51 « Diese formalen Unterschiede zwischen zwei Werken desselben Typus und derselben Herkunft deuten auf einen zeitlichen Abstand zwischen beiden hin. In Anbetracht der generellen Formentwicklung der archaischen Plastik kann das Verhältnis der beiden Statuen zueinander *nur so interpretiert werden*, daß der große Kuros um einiges älter ist » (c'est moi qui souligne).

45. Si la chevelure du kouros d'Erdek présente, sur la partie arrière de la tête, dix tresses comme celle du colosse d'Ischès, sa partie inférieure n'est pas marquée du motif en accolade qui anime celle d'Ischès.

46. H. P. LAUBSCHER, *MDAI (I)* 13-14, 1963-1964, p. 78 ; E. AKURGAL, *Griechische und römische Kunst in der Türkei*, p. 60.

que la liberté créatrice des sculpteurs faisait spontanément varier leur schéma, même quand les velléités d'originalité du dédicant ne le requéraient pas.

Une stricte homogénéité formelle des productions d'un atelier de sculpteurs n'est donc pas à attendre, parce que le savoir-faire de certains artistes ne pouvait se contenter de tâches routinières, mais surtout parce que leur clientèle ne l'aurait pas accepté. Les rares cas de statues jumelles apparaissent invariablement, rappelons-le, comme les offrandes d'un même dédicant. C'est donc à lui seul que revenait le droit de commander deux fois – ou plus encore – la même statue, mais aussi le privilège d'attendre de son sculpteur qu'il ne réalise pour aucun autre une œuvre en tout point semblable. Sans nullement remettre en question les principes mêmes de la démarche de reconstitution des ateliers (parenté typologique, formelle...), il faut admettre que chaque atelier n'allait pas jusqu'à la production en série d'œuvres identiques. L'émulation continue des sculpteurs et les contraintes du marché lui imposaient en effet de créer sans cesse des œuvres originales, autrement dit de renouveler constamment ses cartons, sans pour autant perdre la spécificité qui faisait sa renommée. Chaque atelier devait en ce sens trouver un compromis entre le besoin de marquer de sa griffe ses créations et la nécessité de livrer à chaque dédicant une offrande unique. C'est là un constat que posait également Didier Viviers pour l'atelier d'Endoios et d'Aristoklès et pour celui de Boupalos ⁴⁷.

2. — Si l'attribution d'un style à une cité particulière ne pose généralement pas de problème et si les traditions de l'Ionie archaïque sont désormais assez bien connues ⁴⁸, certaines séries de productions paraissent avoir eu un ancrage topographique et culturel beaucoup plus précis.

Des trois kouroi de l'atelier découverts à Samos, tous l'ont été à l'Héraion, alors que le reste de l'île a également livré bon nombre de statues masculines. Dans la restitution d'une structure de production cohérente, il est donc important de noter que cet atelier actif dans le premier quart du VI^e siècle ne paraît pas avoir œuvré – du moins en l'état actuel de la documentation – dans d'autres sanctuaires de l'île. À Samos même, ses clients ne se recrutaient donc pas en dehors de la clientèle du sanctuaire d'Héra. C'est là sans doute le signe de liens étroits tissés entre cette officine samienne et le principal sanctuaire de l'île.

En doublant la démarche de comparaison formelle d'une enquête sur les lieux de dédicace, certains choix formels paraissent associés de manière préférentielle – mais pas toujours exclusive – à des sanctuaires particuliers. Pareil constat n'est pas exceptionnel ; il a été fait pour d'autres sanctuaires et d'autres catégories de matériel. À Claros par exemple, les terres cuites consacrées à Apollon n'étaient pas les mêmes que celles offertes à

47. D. VIVIERS, *Recherches sur les ateliers de sculpteurs*, p. 152-153 ; « Le bouclier signé du trésor de Siphnos à Delphes : "Régions stylistiques" et ateliers itinérants ou la sculpture archaïque face aux lois du marché », dans Chr. MÜLLER et Fr. PROST éd., *Identités et cultures dans le monde méditerranéen antique*, Paris, 2002, p. 73-74.

48. On a pris l'habitude de rassembler tous les ateliers actifs au sein d'une cité sous la notion d'« école » ; cf. E. LANGLOTZ, *Bildhauerschulen*, p. 7-12 ; Cl. ROLLEY, L'espace ou le temps. Points de vue sur la sculpture grecque archaïque, *Formes* 2, 1978, p. 3-12 ; Fr. CROISSANT, *Protomés*, p. 24-28, 373-379.

Artémis⁴⁹. Ces singularités topographiques et votives sont-elles surprenantes ? Si chaque divinité recevait les productions d'un ou de plusieurs ateliers spécifiques, c'est assurément le signe que les dédicants avaient leurs préférences artistiques et les commanditaires leurs habitudes culturelles. Dans bien des cas, clientèle d'atelier et clientèle de sanctuaire se recoupaient donc, au moins partiellement. Chaque culte drainant une clientèle différente, chaque officine œuvrait dès lors plus spécialement pour une divinité particulière. Didier Viviers constatait de manière similaire en Attique l'association récurrente de certains ateliers à des nécropoles « familiales » et, partant, la fidélité d'une clientèle à une officine⁵⁰. De la même manière pour ce qui est de la céramique, on a récemment rappelé l'existence d'« ateliers de proximité », dont la production était pour l'essentiel liée à une nécropole voisine ou à un culte particulier⁵¹.

Ce constat, l'association récurrente entre un culte et un atelier de sculpteurs *via* une clientèle commune, ne permet toutefois pas de rendre compte de la provenance de toutes les œuvres produites par une même officine. Aussi une dernière caractéristique de l'atelier doit-elle être prise en compte.

3. — Avec le kouros d'Erdek, l'activité de l'atelier du kouros d'Ischès est attestée en dehors de l'île, dans la colonie milésienne d'Artakè en Propontide. D'autres œuvres samiennes ont été découvertes dans les cités grecques d'Asie Mineure. Citons en particulier une grande statuette de l'acropole d'Érythrées, qui trouve ses correspondants à l'Héraion de Samos⁵², une petite koré samienne récemment découverte à Claros⁵³, ainsi que la célèbre tête voilée du sanctuaire d'Athéna à Milet⁵⁴, qui livre les contours d'un visage dont l'origine samienne est, au fur et à mesure des découvertes et des nouvelles comparaisons, de moins en moins sujette à caution⁵⁵.

49. M. DEWAILLY, « Les statuettes en terre cuite du sanctuaire d'Apollon à Claros : production et consommation (fin VI^e – fin V^e siècle) », dans Fr. KRINZINGER éd., *Die Ägäis und das westliche Mittelmeer. Beziehungen und Wechselwirkungen 8. bis 5. Jh. v. Chr.*, Vienne, 2000, p. 343-347.

50. D. VIVIERS, *Recherches sur les ateliers de sculpteurs*, p. 220 ; « Les ateliers de sculpteurs en Attique : des styles pour une cité », dans A. VERBANCK-PIÉRARD et D. VIVIERS éd., *Culture et Cité. L'avènement d'Athènes à l'époque archaïque*, Bruxelles, 1995, p. 220.

51. C. JUBIER-GALINIER, A.-Fr. LAURENS et Ath. TSINGARIDA, « Les ateliers de potiers en Attique. De l'idée à l'objet », dans P. ROUILLARD et A. VERBANCK-PIÉRARD éd., *Le vase grec et ses destins*, Munich, 2003, p. 39.

52. Izmir Inv. 6779. C. BAYBURTLUOĞLU, « Archaischen Statuen und Statuenfragmente aus Erythrai », dans H. KYRIELEIS éd., *Archaische und klassische griechische Plastik*, p. 193-198 ; H. KYRIELEIS, *AntPlast* 24, 1995, p. 32-34 (von demselben samischen Bildhauer gearbeitet).

53. Selçuk Inv. KI 5322. J. de La GENIÈRE, « Claros. Bilan provisoire de dix campagnes de fouilles », *REA* 100, 1998, p. 242 ; M. PÉCASSE, « Sculptures archaïques de Claros », *Mon Piot* 83, 2004, p. 21-25 (n° 1).

54. Berlin Inv. 1631. C. BLÜMEL, *Skulpturen Berlin*, n° 58. Sur son identité samienne, E. LANGLOTZ, *Bildhauerschulen*, p. 123, pl. 70 ; E. BUSCHOR, *Altsamische Standbilder*, p. 97 ; Fr. CROISSANT, *Protomés*, p. 36, pl. 1. En dépit de ce qu'a écrit V. von GRAEVE, « Über verschiedene Richtungen der milesischen Skulptur in archaischer Zeit », p. 81-82, 90, qui y voit l'unique représentant de l'une des multiples orientations de la plastique milésienne.

55. En dernier lieu, Fr. CROISSANT, « Observations sur quelques korés samiennes de l'époque de Chéramyès », *RA*, 2005, p. 283-305.

Un passage de Philostrate (*Vie d'Apollonios de Tyane* 5, 20) rend compte de ce que la dispersion des statues d'un même atelier laisse entrevoir : à côté du lien entre l'atelier et la cité ou le sanctuaire – et sans qu'il y ait de contradiction entre les deux constats –, la mobilité des sculpteurs est un fait de structure dans l'organisation de la production artistique. Les artistes n'hésitaient pas à prendre la mer, munis de leurs outils et éventuellement de la matière première qu'ils étaient habitués à travailler, pour se mettre au service de commanditaires parfois lointains. C'est une chose bien connue : Didier Viviers a montré que les « lois du marché » avaient poussé certains sculpteurs à sans cesse se déplacer à travers tout ou partie du monde grec⁵⁶. Mais quelles raisons poussaient en réalité les commanditaires à s'adresser à des sculpteurs étrangers ?

Il existe bien entendu le « cas des cités qui n'avaient pas leur centre d'art ». Ainsi Pierre de La Coste-Messelière justifiait-il que les Siphniens aient eu recours à des artistes étrangers pour faire état à Delphes de leur succès récent dans les mines⁵⁷. Mais en dehors de Delphes, l'explication ne suffit pas à justifier le choix d'une offrande de marbre étrangère aux habitudes votives locales. Il est certain que dans leur contexte de décadence, les offrandes aux formes intrusives ne manquaient pas de se faire remarquer et d'attirer les regards de la communauté. Pour certains commanditaires, le choix d'un atelier étranger était alors une manière très visuelle de marquer leur propre identité étrangère, sinon leur origine civique précise. C'est là une situation qui nous est connue grâce aux dédicaces et aux signatures de sculpteurs. À Athènes, une partie de la clientèle d'Endoios et de Philergos, eux-mêmes originaires d'Ionie – si ce n'est plus précisément de l'île de Samos –, était composée de riches Ioniens établis en Attique, comme le Samien Léanax⁵⁸. Parmi les dédicants des statues samiennes découvertes à Erdek, Claros, Érythrées ou Milet se trouvent donc éventuellement des Samiens, établis de manière temporaire ou permanente dans ces cités. Il n'est pas douteux que de grandes cités marchandes comme Milet et ses colonies concentraient une population tout aussi cosmopolite que celle d'Athènes.

On ne saurait pourtant associer de manière systématique l'origine du sculpteur avec l'identité civique du commanditaire. De très nombreux cas ne se plient pas à cette règle. Rappelons qu'à Athènes, une autre partie de la clientèle d'Endoios, de Philergos et d'Aristoklès se recrutait dans l'entourage immédiat des tyrans. Ceux-ci avaient trouvé dans les particularités formelles de ces sculpteurs le support d'une culture politique spécifique⁵⁹. De la même manière, la venue au sanctuaire d'Apollon Ptoieus d'ateliers attiques, naxiens

56. D. VIVIERS, *Recherches sur les ateliers de sculpteurs*, p. 98-102 (Endoios) ; *Le bouclier signé du trésor de Siphnos à Delphes*, p. 69-71 (Archerinos, Boupalos et Athenis).

57. P. de LA COSTE-MESSELIÈRE, *Au Musée de Delphes. Recherches sur quelques monuments archaïques et leur décor sculpté*, Paris, 1936, p. 445.

58. IG I³ 1365. D. VIVIERS, *Recherches sur les ateliers de sculpteurs*, p. 99-100, 113-114. L'auteur conclut « Si un Samien choisit un compatriote pour honorer une commande, c'est peut-être par "solidarité nationale", mais c'est surtout parce qu'il existe une spécificité artistique samienne que le client souhaite retrouver » (p. 222).

59. *Ibidem*, p. 101-102, 199-200, 222-223.

ou pariens servait une clientèle essentiellement béotienne, sinon plus précisément akraïphienne, comme le confirme l'épigraphie : à l'exception de deux dédicaces attiques, celles-ci sont toutes en alphabet local. Jean Ducat soulignait d'ailleurs les effets de mode dont témoigne la consommation statuaire tout au long du VI^e siècle : « les trouvailles du Ptoion [...] nous font prendre conscience du fait que, quantitativement du moins, sur le marché grec, vers le milieu du VI^e siècle, les kouroi "insulaires" étaient les plus demandés »⁶⁰.

De fait, dans leur contexte de dédicace, les statues aux formes étrangères – fussent-elles effectivement « à la mode » – ne manquaient pas de se faire remarquer et d'attirer les regards de la communauté. Une esthétique intrusive pouvait alors être pour les dédicants un formidable instrument de prestige social, à commencer par les cas où la simple présence d'une statue de marbre dans un paysage local peu pourvu en offrandes monumentales faisait immédiatement sensation. Dans une société grecque où l'estime de la communauté et la réputation de chacun étaient des préoccupations constantes, les commanditaires prêtaient un grand soin au choix du sculpteur. Dans tous les lieux et à tous les instants où la communauté est prise pour témoin, de multiples occasions se présentaient aux individus, leur permettant d'engranger une gloire significative, de faire montre d'un faste particulier, d'impressionner l'audience et, partant, de s'attirer le respect de tous. L'offrande monumentale fait partie de ces moments où diverses stratégies peuvent être mobilisées pour afficher ou conforter son statut social. En l'occurrence, faire venir un atelier renommé, dont la manière, les schémas formels et typologiques voire le matériau étaient différents des pratiques locales, et offrir à grands frais à ses compatriotes le spectacle de l'étrange était assurément l'un des moyens les plus sûrs pour susciter l'admiration de tous.

Lorsqu'un dédicant de Milet ou d'Artakè fait venir un atelier samien pour réaliser sa statue, c'est peut-être parce qu'il est lui-même d'origine samienne, mais c'est peut-être aussi parce que, citoyen de Milet ou colon milésien, il souhaite présenter à toute la communauté une offrande qui se démarque très nettement des productions locales. La circulation des ateliers de sculpteurs dans l'espace ionien archaïque répondait donc à un besoin des élites, autant qu'elle éclaire sous un angle original les processus de constitution et de représentation de celles-ci.

Pour peu que l'on ne s'attache pas seulement à leur statut d'œuvre d'art, les statues archaïques, à travers les relations qu'elles entretenaient avec les hommes qui les ont créées et ceux qui les dédiaient, constituent une documentation de premier ordre, dont les historiens ont trop souvent méconnu l'intérêt. À ce titre, la sculpture grecque est incontestablement l'objet d'une histoire, qui n'est pas uniquement celle des formes, mais surtout celle des hommes.

60. J. DUCAT, *Les kouroi du Ptoion*, p. 439-466 (citation, p. 462).

L'analyse présentée ici à travers un exemple doit assurément être étendue à d'autres ateliers ioniens. Ces recherches feront sans doute évoluer – ou à tout le moins viendront compléter – un cadre de réflexion qui vise avant toute chose à jeter un éclairage nouveau sur l'univers des commanditaires, autrement dit sur celui de la cité grecque. Un dernier point, en guise de conclusion, concerne la nature de l'espace ionien, tel que la sculpture archaïque peut nous aider à le comprendre.

La notion de région a été abondamment utilisée par les spécialistes de la sculpture archaïque. Pour certains, on ne distinguerait en réalité, à l'échelle du monde grec, que quelques traditions artistiques régionales (*Kunstlandschaften*), regroupant en leur sein de multiples centres créateurs parfois dispersés dans plusieurs cités. Ainsi en irait-il en l'occurrence de la plastique ionienne, qui regrouperait indistinctement aussi bien les sculptures samiennes que les productions milésiennes, chiotes et clazoméniennes⁶¹. D'autres s'en tiennent à une vision moins étendue – bien que très large encore – et rassemblent volontiers les œuvres de Samos et de Milet dans une *koiné* samo-milésienne⁶².

Y a-t-il pour autant dans ces désignations la matérialisation d'une quelconque entité ionienne ? Il faut sur ce point être très clair : le concept d'*ostionische Kunstlandschaft* demeure le plus souvent un incroyable fourre-tout. L'homogénéité stylistique concédée à certaines aires géographiques étendues, comme la côte ionienne, ou à des espaces plus restreints, comme la région samo-milésienne, procède en réalité d'une incapacité, voire d'un refus, d'opérer la distinction, dans le matériel d'un sanctuaire ou d'une cité, entre les créations des ateliers locaux et les « importations ». Seule cette démarche pourtant, sur laquelle insistait déjà Jean Ducat, permet de recomposer des séries de production et d'assurer la définition de traditions distinctes⁶³. Ce n'est donc pas parce que l'entreprise se révèle difficile et les attributions sans cesse remises en question par des découvertes récentes, qu'il faut se résigner à des classements géographiques trop généraux, qui finissent par ne plus rien dire et qui surtout laissent croire à l'existence d'une entité régionale homogène du point de vue artistique. L'identification des multiples ateliers actifs sur la côte grecque d'Asie Mineure appelle d'autres commentaires.

Si la sculpture archaïque peut nous aider à comprendre l'existence et l'évolution d'entités régionales, c'est certainement d'une manière beaucoup plus dynamique. La

61. Citons notamment N. HIMMELMANN-WILDSCHÜTZ, *MDAI (I)* 15, 1965, p. 25-35 ; Kl. TUCHELT, *Die archaischen Skulpturen von Didyma*, p. 166-189 ; ainsi que les contributions de D. Kreikenbom (p. 152-156, *Ostionische Bildwerke*) et de P. Karanastassis (p. 186-188, *Ostionische Koren*) dans le volume collectif dirigé par P. C. BOL éd., *Die Geschichte der antike Bildhauerkunst I. Frühgriechische Plastik*, Mayence, 2002.

62. W. DEONNA, *Les « Apollons » archaïques*, Genève, 1909, p. 285-293 ; C. BLÜMEL, *Skulpturen Berlin*, p. 37 ; U. SINN, « Ein Elfenbeinkopf aus dem Heraion von Samos. Zur ostionischen Plastik im 3. Viertel des 6. Jh. v. Chr. », *MDAI (A)* 97, 1982, p. 35-55 ; B. HOLZMANN, « Les sculptures de Claros », *CRAI*, 1993, p. 806 ; Cl. ROLLEY, *Sculpture grecque I. Des origines au milieu du Ve siècle*, Paris, 1994, p. 266-267.

63. J. DUCAT, *Les kouroi du Ptoion*, p. 100 notait « Démêler, dans la sculpture trouvée à Perdikovrysi, ce qui est "local" de ce qui est "importé" semble donc devoir être un des buts principaux de la présente recherche ».

circulation des artistes à travers les cités de la côte ionienne pour répondre aux besoins d'une clientèle esquisse des réseaux. Or ce sont eux qui contribuent à donner corps à une entité régionale, par-delà la diversité et les oppositions artistiques qu'ils concentrent. Bien entendu, la statuaire et les stratégies sociales liées à l'offrande monumentale ne constituent qu'un élément parmi d'autres, qui donnent à l'espace ionien archaïque le caractère d'une « construction historique », sans doute davantage qu'ils ne reflètent une quelconque « réalité géographique ». La céramique ionienne « des chèvres sauvages », pour rester dans le domaine de la culture matérielle, se répartit également en plusieurs ateliers, chacun promoteur de son style ⁶⁴, mais ils s'insèrent eux aussi dans des circuits économiques englobant l'ensemble de la région. Et ce n'est là que l'un des multiples exemples envisageables.

Au demeurant, il ne faut pas imaginer que seuls les sculpteurs voyageaient ou qu'ils proposaient indifféremment leur service à toutes les étapes de leur parcours. Les commanditaires avaient manifestement des préférences et leurs choix révèlent sans doute leurs propres déplacements. Si un citoyen d'Artakès s'était adressé à un atelier samien, c'est peut-être qu'il s'était lui-même rendu à Samos et avait pu mesurer l'effet produit sur la communauté locale par l'offrande monumentale d'Ischès. C'était peut-être aussi pour rappeler à ses concitoyens ses relations internationales et son parcours individuel, exactement comme le fit Pédôn à Priène après avoir ramené d'Égypte une statue de basalte ⁶⁵.

Fort à la mode dans la définition des espaces, le concept de réseau a surtout l'avantage de ne pas supposer une quelconque homogénéité géographique, politique ou en l'occurrence stylistique aux entités ainsi esquissées, mais de laisser place aux identités locales et aux divergences propres à la mosaïque des cités grecques. Il tient compte également d'une multitude d'expériences individuelles où les hommes, les objets et les idées circulent et empruntent des circuits qui finirent, en se répétant et en se croisant dans la longue durée, par donner corps à cet espace culturel que devint l'Ionie à l'époque classique et à l'identité ethnique qui lui fut associée, telles qu'on les voit apparaître par exemple chez Hérodote (I, 142-148).

64. R. M. COOK et P. DUPONT, *East Greek Pottery*, Londres, 1998.

65. Sur la statue de Pédôn, S. SAHIN, « Zwei Inschriften aus dem südwestlichen Kleinasien », *EpigrAnat* 10, 1987, p. 1-2 ; O. MASSON et J. YOYOTTE, « Une inscription ionienne mentionnant Psammétique I^{er} », *EpigrAnat* 11, 1988, p. 171-179 ; C. AMPOLO et E. BRESCIANI, « Psammético re d'egitto e il mercenario Pedon », *Egitto e Vicino Oriente* 9, 1988, p. 239-253.