



HAL
open science

Observations sur la plastique archaïque lydienne

Alain Duploux

► **To cite this version:**

Alain Duploux. Observations sur la plastique archaïque lydienne. Sophie Montel. La sculpture gréco-romaine en Asie Mineure. Synthèse et recherches récentes, Presses universitaires de Franche-Comté, pp.79-101, 2015. hal-02404256

HAL Id: hal-02404256

<https://paris1.hal.science/hal-02404256v1>

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.

Ce volume est issu d'un colloque organisé à l'Université de Franche-Comté en octobre 2014. Il réunit seize contributions sur la sculpture gréco-romaine d'Asie Mineure. La première partie présente des articles de synthèse permettant d'avoir une vue d'ensemble d'un type de production ou de la fonction d'un type statuaire. La sculpture dans son territoire est le thème de la deuxième partie, tandis qu'une dernière est consacrée aux études techniques et stylistiques. Se croisent dans cet ouvrage des sculptures anciennement connues dont l'étude est reprise et des pièces méconnues ou inédites dont l'étude originale constitue un apport aux recherches sur la sculpture d'Asie Mineure.

Sophie MONTEL enseigne l'Histoire de l'art et l'archéologie du monde grec à l'Université de Franche-Comté (Besançon, ISTA EA 4011). Ses recherches portent sur la place de la sculpture dans les pratiques religieuses des Grecs, sur la présentation et les espaces d'exposition des statues, en particulier dans les sanctuaires.

*Ouvrage publié avec le concours de
l'Institut des Sciences et Techniques de l'Antiquité (UFC – EA 4011)
et du Conseil régional de Franche-Comté*

Presses universitaires de Franche-Comté
<http://presses-ufc.univ-fcomte.fr>

UFC
UNIVERSITÉ
DE FRANCHE-COMTÉ

Prix : 34 euros
ISBN 978-2-84867-541-1
9 782848 675411



La sculpture gréco-romaine en Asie Mineure – Sophie Montel (dir.)

La sculpture gréco-romaine en Asie Mineure

Synthèse et recherches récentes

sous la direction de **Sophie MONTEL**

Presses universitaires de Franche-Comté

La sculpture gréco-romaine en Asie Mineure

Synthèse et recherches récentes

COLLOQUE INTERNATIONAL DE BESANÇON - 9 ET 10 OCTOBRE 2014

édité par
Sophie MONTEL

Presses universitaires de Franche-Comté

Sommaire

Avant-propos Sophie Montel	9
PARTIE I. VUES D'ENSEMBLE	13
<i>Kouroi et korai</i> de Grèce de l'Est : questions d'interprétation Antoine Hermary	15
Les bronzes d'Asie Mineure dans les sanctuaires grecs Hélène Aurigny	27
Sculpture funéraire et statuaire publique à la basse époque hellénistique Martin Szewczyk	45
Les statues d'Asie Mineure dans l'œuvre de Pausanias : héritages religieux, description des techniques et particularités locales Jean-Christophe Vincent	59
PARTIE II. LA SCULPTURE DANS SON TERRITOIRE	77
Observations sur la plastique archaïque lydienne Alain Duploux	79
Les <i>naïskoi</i> archaïques de Milet Laura Rohaut	103
La sculpture archaïque d'Aphrodisias Kenan Eren	123
Hellenistic Sculptures and Workshops of Knidos Christine Bruns-Özgan	137

Réflexions sur la diffusion de la sculpture d'Héraclès en Pisidie aux II ^e -III ^e siècles après J.-C. Guy Labarre	147
Identités culturelles et conformisme social : sur quelques stèles de Phrygie et de Pisidie septentrionale Hadrien Bru	165
Römische Skulpturen im Museum von Anamur in Kilikien Ergün Lafli, Eva Christof	177
PARTIE III. ÉTUDES TECHNIQUES ET STYLISTIQUES	207
La tradition de la sculpture parienne en Asie Mineure Francis Prost	209
Diffusion des techniques sculpturales dans l'espace hellénistique. Intérêt des appréciations techniques pour y répondre Séverine Moureaud	223
Remarques sur l'ornementation en Lycie à l'époque hellénistique Laurence Cavalier	239
Marbres d'Asie Mineure dans les collections grecques du Louvre : résultat des analyses récentes Ludovic Laugier	251
Conclusions Nathalie de Chaisemartin	261
Résumés	267
Crédits des illustrations	273

Observations sur la plastique archaïque lydienne

La première enquête moderne sur la sculpture lydienne est due à Ekrem Akurgal qui jeta avec son livre *Die Kunst Anatoliens* (1961) les bases de toute étude sur les diverses civilisations qui s'épanouirent dans l'Anatolie du I^{er} millénaire. Bien qu'il ne disposât encore que des quelques pièces connues avant la reprise des fouilles de Sardes en 1958, il discernait déjà dans la plastique lydienne une forte composante grecque. Ainsi notait-il : « Die Lyder sind das einzige Volk Kleinasien, das mit den Griechen gekämpft und deren Städte zerstört hat. Das Studium der materiellen Reste zeigt jedoch daß Lydien völlig von griechischer Kultur abhängig war »¹. Avec la multiplication des découvertes américaines à Sardes, cette ligne directrice fut rapidement suivie par George Hanfmann. En 1965, celui-ci esquissait les contours d'une école de sculpture « which now emerges as a contemporary and rival of the schools of Samos and Miletus during the years 600-550 B.C. »². Plus spécifiquement, il notait : « Lydia, as far as stone sculpture is concerned, presents itself from the beginning as a region of archaic Eastern Greek art »³. Dans la même perspective, en 1970, Klaus Tuchelt consacrait quelques pages de sa synthèse sur la sculpture archaïque de Didymes aux œuvres lydiennes nouvellement publiées par Hanfmann, dans lesquelles il voyait la preuve du rayonnement de la sculpture ionienne dans l'arrière-pays anatolien⁴. Il adoptait de ce point de vue le postulat diffusionniste appliqué quelques années plus tôt par Åke Åkerström aux terres cuites architecturales d'Asie Mineure⁵ : tant le terme d'« Ausstrahlungsgebiet » qu'une chronologie relativement basse constituent chez Tuchelt des emprunts explicites à la synthèse d'Åkerström. Plus récemment, dans un ouvrage sur l'archéologie de la Lydie archaïque et classique, Christopher Roosevelt note : « archaic sculpture at Sardis dating to the time of Alyattes is derivative of Samian and other East Greek predecessors », n'hésitant d'ailleurs pas à parler de « provincialisme »⁶. En somme, la sculpture lydienne ne pouvait être qu'en retard par rapport à la sculpture ionienne proprement dite. Bien qu'Hanfmann

* Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne – Institut d'art et d'archéologie - alain.duplouy@univ-paris1.fr

1 Akurgal 1961, p. 155-159 (citation, p. 159).

2 Hanfmann 1965 (citation, p. 497).

3 *Sardis* R2, p. 14. Par commodité, nous donnons des abréviations pour les volumes des fouilles de Sardes, indépendamment des noms d'auteurs que le lecteur trouvera en fin d'article.

4 Tuchelt 1970, p. 183-187.

5 Åkerström 1966.

6 Roosevelt 2009, p. 76 (voir aussi p. 160).

s'en soit défendu⁷, la sculpture de Sardes fut ainsi normalement considérée comme une production « provinciale ».

De cet énoncé résulte une position de principe dont ont pâti nombre de civilisations dites « périphériques » à l'échelle de la Méditerranée : l'hellénocentrisme d'une bonne partie de l'historiographie du XX^e siècle a longtemps condamné diverses cultures du bassin méditerranéen à être appréhendées à l'aune du voisin grec, dont la production matérielle ne pouvait être – de notre point de vue occidental moderne, habitué à l'esthétique classique depuis la Renaissance – que supérieure à celles des peuples indigènes ou barbares. Depuis les années 1960 toutefois, le processus de décolonisation et la réévaluation consécutive des cultures locales sur tout le pourtour du bassin méditerranéen ont profondément modifié les perspectives de recherche. Dans cette évolution historiographique, il faut signaler le rôle joué par les congrès annuels de Tarente, tenus depuis 1960⁸. Le modèle centre-périphérie s'en est trouvé fortement nuancé, autant que l'hégémonie culturelle supposée des Grecs. Au-delà de la notion d'acculturation, en vogue depuis les années 1970, le concept de Méditerranéisation s'est inscrit dans le débat archéologique depuis une dizaine d'années, chaque civilisation se trouvant connectée à un contexte méditerranéen global. Forgé par Ian Morris, le concept renvoie en effet à l'idée de *connectivity* élaborée par Peregrine Horden et Nicholas Purcell dans leur ouvrage fondamental *The Corrupting Sea*⁹. Plus récemment, s'y est ajoutée la notion d'hybridation. Si l'hybridité existe en zoologie et en botanique, c'est aussi un concept important en sciences sociales, tel que l'a formalisé Homi K. Bhabha¹⁰ – avec toutes les nuances apportées par ses critiques – au sein d'un monde contemporain de plus en plus marqué par son caractère multiculturel. Au lieu d'évoquer l'influence – à sens unique – d'une culture dominante et la réception passive de marqueurs culturels extérieurs par une culture périphérique, la notion d'hybridation permet au contraire de souligner l'impact réciproque sur les deux cultures en contact et d'envisager le produit, hybride, de cette rencontre, à condition toutefois de ne pas en rester à un phénomène strictement biologique, c'est-à-dire mécanique. De ce point de vue, le concept anthropologique d'*agency*, développé par Alfred Gell en relation avec la production artistique, souligne la dimension fondamentalement active de ces phénomènes, en insistant sur l'importance du contexte social de production, de circulation et de réception des œuvres¹¹. Cinquante ans après Akurgal, la perspective herméneutique a donc bien changé en ce début de XXI^e siècle et impose en fait de revoir, du tout au tout, l'approche de la sculpture archaïque lydienne.

Je m'attacherai essentiellement ici, dans ce premier article d'une série que j'entends consacrer à la sculpture archaïque de Sardes au cours des années à venir, à poser quelques jalons historiographiques et à débroussailler un terrain encombré par diverses idées anciennes. J'en profiterai également pour discuter quelques documents peu connus qui permettent de poser les bases d'une étude renouvelée de la plastique lydienne dans son ensemble, alliant grande sculpture et petite plastique.

7 *Sardis* R2, p. 18 : « Sardinian stone sculpture cannot be considered merely a provincial offshoot of the Eastern Greek, characterized only negatively by a lack of still ». Ce qui n'empêche pas Hanfmann d'écrire, à propos du relief n° 9, « The piece is rustic Lydian, provincial but not insensitive » (p. 53).

8 On verra notamment le bilan dressé dans *Alle origini della Magna Grecia. Mobilità, migrazioni, fondazioni, atti del L. Convegno di studi sulla Magna Grecia (Atti Taranto 2010)*, Taranto, 2012.

9 Morris 2003 et 2005. Horden, Purcell 2000. Voir aussi Gras 1995, Étienne 2010, Broodbank 2013.

10 Bhabha 1994. Voir également Malkin à paraître.

11 Gell 1998.

État et limites chronologiques du corpus

Alors que de grands ensembles documentaires grecs ne bénéficient pas encore de publication globale, Sardes fait partie, avec Samos et Milet, de ces quelques sites d'Asie Mineure pour lesquels les spécialistes de la sculpture disposent d'une documentation à la fois abondante et bien publiée sous la forme d'un corpus moderne. L'histoire de sa genèse n'en est pas moins révélatrice d'un certain nombre d'*a priori* dans le traitement des œuvres de l'époque archaïque.

Les premières découvertes archéologiques à Sardes remontent au XIX^e siècle, alors que des diplomates occidentaux en poste dans le Levant exploraient les ruines de la ville et les tumuli voisins de la nécropole royale de Bin Tepe. Au titre de la sculpture grecque, mentionnons en particulier les travaux conduits en 1882 par George Dennis – antiquaire connu pour ses *Cities and Cemeteries of Etruria* (1848) et Consul britannique à Smyrne –, durant lesquels de nombreux tumuli furent ouverts ; il en a notamment extrait deux reliefs en marbre, qui furent acquis par le British Museum en 1889¹².

Alors que Schliemann avait formulé à plusieurs reprises le désir de fouiller à Sardes, c'est l'École américaine qui obtint la concession du site en 1910¹³. Conduite sous la direction de Howard C. Butler (1872-1922) et sous le patronage de l'Université de Princeton, la première expédition américaine mena à Sardes cinq campagnes de fouilles, de 1910 à 1914, avant que les travaux ne soient interrompus par la première guerre mondiale. L'essentiel des efforts porta sur le dégagement du temple d'Artémis et la fouille d'environ 1 100 tombes d'époques diverses. Lorsqu'une sixième et dernière campagne fut conduite en 1922, les archéologues ne purent que constater la destruction ou la disparition de la plupart du matériel récolté lors des campagnes précédentes. La situation militaire dans la région d'Izmir devenant intenable et la mort de Butler, frappé par la malaria lors de son voyage de retour, eurent alors raison de l'expédition américaine, tandis que T. Leslie Shear, qui avait dirigé le chantier après le décès de Butler, allait bientôt se voir confier les fouilles de l'Agora d'Athènes. La synthèse finale eut évidemment à souffrir de ces aléas ; alors que dix-sept volumes avaient été prévus par Butler, seuls neuf furent publiés, laissant une partie du matériel inédit, disparu ou détruit. À l'issue de ces premières fouilles, H. Butler avait confié à deux collaborateurs le soin de préparer la publication des sculptures. Son projet était de scinder la synthèse en trois volumes : les deux premiers, confiés à T. L. Shear, devaient traiter respectivement de la sculpture lydienne (*Sardis* III) et de la sculpture grecque (*Sardis* IV), tandis que le troisième (*Sardis* V), relatif à la sculpture romaine et chrétienne, échut à Charles R. Morey¹⁴. Seul un premier fascicule de ce dernier volume vit le jour, consacré au sarcophage de Claudia Antonia Sabina, tandis que T. L. Shear publia uniquement le groupe composite du monument dit de Nannas Bakivalis : deux lions et un aigle d'époques différentes, réunis à l'époque impériale (II^e ou III^e siècle apr. J.-C.) sur une base épigraphe du IV^e siècle av. J.-C.¹⁵ Butler ne précisa jamais où devait se placer, dans le projet initial, la distinction entre sculpture lydienne et sculpture grecque, ni même les raisons exactes d'une telle césure. Tout au plus peut-on supposer qu'il s'agissait là d'une distinction chronologique. Pourtant, si historiquement le royaume lydien disparaît en 547, englobé dans l'Empire perse, la période proprement grecque ne commence qu'avec les conquêtes d'Alexandre, qui auraient donc servi de pivot.

Après plus de trente années d'interruption, les fouilles reprurent à Sardes en 1958 sous la direction de George M. A. Hanfmann (1911-1986) et, dans un premier temps,

¹² Smith 1892, p. 24, n° 22-23.

¹³ Sur l'historique des recherches anciennes, voir *Sardis* I, p. 1-14 et *Sardis* R1, p. 1-3.

¹⁴ *Sardis* I, p. viii.

¹⁵ Shear 1931.

dix-huit campagnes furent conduites dans le cadre d'une collaboration entre les universités de Harvard et de Cornell. Pour la publication définitive de cette première phase de fouille, vingt-quatre volumes répartis en deux séries (les *Reports* et les *Monographs*) avaient été prévus par Hanfmann ; dix-sept sont à ce jour sortis de presse, incluant parfois des travaux postérieurs à 1975, tandis qu'une synthèse générale parut en 1983¹⁶. Il ne fallut guère attendre pour disposer, dès 1978, d'un catalogue complet des sculptures découvertes à Sardes entre 1958 et 1975, incluant d'ailleurs les quelques pièces anciennement connues¹⁷. On le doit à G. Hanfmann et à Nancy H. Ramage. Le premier se chargea des périodes lydienne (680-547) et perse (547-334), laissant la publication de la sculpture hellénistique et romaine à sa collègue.

Durant les trente années qui suivirent, de 1976 à 2007, l'expédition américaine à Sardes, toujours menée sous le patronage des universités de Harvard et de Cornell, fut dirigée par Crawford H. Greenewalt Jr. (1937-2012)¹⁸, tandis que depuis 2008, c'est Nicholas D. Cahill qui dirige l'*Archaeological Exploration of Sardis*. Si plusieurs volumes de la série initiée par Hanfmann concernent des découvertes postérieures à 1975, les résultats des fouilles effectuées à Sardes depuis quatre décennies ne sont pour l'essentiel connus qu'à travers les comptes rendus réguliers publiés dans diverses revues. Pour ce qui est de l'époque archaïque, les activités se sont principalement concentrées sur le dégagement du mur d'enceinte de la ville, comparable à celui de la Vieille Smyrne. En revanche, depuis la publication du corpus des sculptures de Sardes en 1978, le sol de la ville – et de la Lydie en général – s'est montré bien avare en sculptures et seuls quelques lions supplémentaires ont été découverts et publiés.

Comme on peut le constater, les publications envisagées ou parues établissent diverses césures chronologiques au sein du matériel sculpté découvert à Sardes. Ces césures sont-elles évidentes ? D'un point de vue politique, deux dates sont importantes : la prise de Sardes en 547 par Cyrus le Grand, qui marque la fin du royaume lydien, et la reddition de la ville devant les armées d'Alexandre le Grand en 334. Ces dates de la grande histoire ont-elles pour autant une signification au sein de la production artistique ? Bien que distinguant entre les périodes lydienne (680-547) et perse (547-334), Hanfmann envisagea ensemble les productions de ces deux époques historiques, considérant du reste le demi-siècle consécutif à la prise de Sardes comme « still 'Lydian' in terms of art and culture »¹⁹. L'influence perse ne serait pas sensible avant la fin du VI^e siècle et seule une vingtaine de pièces sculptées sont rapportées à l'époque proprement perse. Existait-il d'ailleurs « a satrapal school of sculpture at Sardis », se demande Hanfmann²⁰ ? De son point de vue, la tonalité générale de la production demeure grecque, conformément à l'analyse initiale d'Akurgal.

La coupure de 547 fut néanmoins accentuée par Elspeth R. M. Dusinberre dans un ouvrage récent consacré à la période achéménide²¹. Malgré une documentation textuelle, épigraphique et archéologique très fragmentaire, celle-ci propose d'inscrire Sardes dans le cadre général de l'Empire achéménide, cherchant à y voir une capitale satrapique profondément influencée par la culture perse. Dans son enthousiasme, Dusinberre inscrit chaque document dans des schémas d'interaction culturelle censés illustrer l'importance prise par les coutumes perses dans une ville majoritairement lydienne mais néanmoins cosmopolite. En matière de sculpture, tout en reconnaissant de multiples influences grecques et

¹⁶ Hanfmann 1983a.

¹⁷ *Sardis* R2.

¹⁸ *Sardis* R4.

¹⁹ *Sardis* R2, p. 15.

²⁰ *Sardis* R2, p. 19.

²¹ Dusinberre 2003. On verra le compte rendu sévère de Ch. Gates dans *AJA* 109, 2005, p. 789-792.

la difficulté de distribuer certaines œuvres de part et d'autre du milieu du VI^e siècle, elle souligne l'existence de thématiques spécifiquement perses, tel le banquet funéraire.

Toutefois, si la dernière inscription lydienne datée – la stèle funéraire d'Atrastas – remonte à 330/29 et fournit ainsi à la culture lydienne une limite inférieure tangible²², la prise de Sardes par Cyrus en 547 ne paraît pas avoir eu les mêmes répercussions sur la civilisation lydienne et, partant, sur sa production matérielle et artistique. En matière de terres cuites architecturales par exemple, la conquête perse n'eut apparemment aucune conséquence, bien que divers savants aient tenté d'en faire un pivot. Nous savons en effet aujourd'hui que les événements et la date de 547, limite inférieure de la production lydienne pour T. L. Shear²³, limite supérieure pour Å. Åkerström²⁴, n'eurent aucun impact sur la décoration architecturale des bâtiments : la stratigraphie du sol de Sardes est venue contredire l'importance que l'on accordait naguère à la conquête perse sur le développement des terres cuites architecturales de Sardes²⁵. En ce sens, l'histoire politique lydienne n'eut peut-être pas les répercussions que d'aucuns ont imaginées sur la culture matérielle.

Pour autant, il ne s'agit pas de s'en tenir aux ruptures traditionnelles de l'art grec, situant le passage entre art archaïque et classique en 480. Pour commode qu'elle soit, une telle césure n'a en effet aucun sens en Lydie, en ce qu'il s'agit avant tout d'une rupture athénienne. Il faut néanmoins rappeler que les Athéniens ont incendié Sardes en 499 lors d'un raid mémorable. Si celui-ci ne se signale d'aucune manière dans le corpus des sculptures de Sardes, il faut souligner que la fin du VI^e siècle marque bel et bien la fin d'une série de productions caractéristiques de l'époque archaïque en Lydie, comme d'ailleurs dans le reste de l'Asie Mineure grecque. Le style des chèvres sauvages, dont on trouve à Sardes des interprétations locales tout au long des VII^e et VI^e siècles, disparaît rapidement. C'est aussi avec le début du V^e siècle que l'on perd les techniques caractéristiques de décoration de la céramique lydienne, tels les décors « marbrés » et « striés », qui deviennent de plus en plus rares dans la première moitié du V^e siècle²⁶. Quant aux formes de la céramique locale, dont la plus spécifique est assurément le *lydion*, elles ne se rencontrent plus guère après la fin du VI^e siècle²⁷. En fin de compte, il paraît légitime d'envisager la sculpture archaïque de Sardes dans son ensemble, comme on le ferait pour les cités grecques de la côte ionienne ou éolienne.

Ainsi défini chronologiquement, le corpus de la grande sculpture de Sardes (et de Lydie) contient tout au plus une quarantaine de pièces, souvent fragmentaires, réparties comme suit :

- > Parmi la dizaine de représentations humaines, outre divers fragments, une seule œuvre peut être tenue pour de la véritable ronde-bosse, un *kouros* drapé ; toutes les autres sont des reliefs ou peuvent être assimilées à des reliefs, en particulier des « *korai* » avec pilier dorsal ou *naïskos*, notamment le fameux « *naïskos* de Cybèle ». Cette caractéristique constitue un trait anatolien, vraisemblablement emprunté de la plastique hittite, bien qu'il ne soit pas totalement absent de la plastique des cités grecques d'Asie Mineure, en particulier de Milet. Des correspondances existent en effet avec la série des jeunes femmes debout ou assises dans un *naïskos* à Milet et

²² Hanfmann 1978, p. 34 ; cf. *Sardis* R2, n° 234.

²³ *Sardis* X, p. 4-7.

²⁴ Åkerström 1966, p. 84-85.

²⁵ *Sardis* M5, p. 39. Voir également les nuances et précisions apportées par Billot 1980, p. 292-293, Winter 1993, p. 234-254 et Ratté 1994.

²⁶ Pour le « marbrage », Greenewalt 1968, p. 150.

²⁷ Pour le *lydion*, Greenewalt 1972, p. 141 n. 50.

dans la tradition phocéenne (jusqu'à Marseille) qui invitent à repenser ces séries de manière globale, au-delà du jeu des influences réciproques²⁸.

- > Près de la moitié de la sculpture lydienne est composée de lions, soit une vingtaine d'exemplaires connus²⁹, qui soulignent l'importance du culte de Cybèle dans toute la Lydie, mais qui n'en sont pas moins présents dans les cités grecques de la côte. Attribut de Cybèle et sans doute emblème des Mermnades, le lion tient dans l'iconographie lydienne une place particulière : il se retrouve sur les émissions monétaires, sur les terres cuites architecturales, sur les reliefs et en sculpture, sans compter le lion d'or offert par Crésus à Delphes, ce qui a fait dire à G. Hanfmann que les Lydiens faisaient preuve d'une véritable « léontomanie »³⁰. On connaît peu de choses de leur fonction en Lydie. Certains d'entre eux appartenaient à un autel de Cybèle, dont ils ornaient les angles ; d'autres furent découverts en contexte funéraire³¹.
- > Enfin, une dizaine de stèles à *anthémion* s'étendant du milieu du VI^e aux premières décennies du V^e siècle. À ce titre, Sardes dispose de l'une des plus riches collections d'Asie Mineure, venant immédiatement à la suite de l'importante série samienne.

D'Éphèse à Delphes : une école « lydienne » ?

Sans être pour la plupart des chefs-d'œuvre, les sculptures mises au jour à Sardes constituent des pièces intéressantes pour la définition d'une culture matérielle lydienne. Doit-on pour autant parler d'école de sculpture « lydienne » ?

Dressant une liste des offrandes de Crésus en Grèce, Hérodote (I, 92) note que le roi lydien donna à l'Artémision d'Éphèse, entre autres choses, la plupart des colonnes du nouveau temple (τῶν κιόνων αἱ πολλαί). La découverte de la dédicace sur les colonnes de l'Artémision « de Crésus », en grec (Βασιλεὺς Κροῖσος ἀνέθηκεν) et sans doute en lydien³², confirma le témoignage de l'historien d'Halicarnasse, tandis que les quelques fragments de *columnae caelatae* mis au jour par l'archéologue anglais John Turtle Wood entre 1863 et 1874 donnèrent une idée de ce qu'avait pu être le présent de Crésus. L'une des principales théories de Hanfmann, exposée dès ses premiers écrits sur la sculpture de Sardes³³, est celle d'une école de sculpture « lydo-éphésienne », active à Sardes et à Éphèse, à laquelle on devrait à la fois les fragments de *columnae caelatae* et les sculptures mises au jour à Sardes, même au-delà de la prise de la ville en 547. Il en résulta, dans l'analyse de ces dernières, une référence constante aux exemplaires éphésiens, destinée à cerner les caractéristiques essentielles de cette école de cour, dont il pensait percevoir une certaine rondeur charnelle des formes et une exubérance des vêtements (« heavy fleshiness of form and luxury of costume »).

S'il est vrai qu'ouvriers et artisans lydiens collaborèrent au chantier de l'Artémision d'Éphèse, comme le confirment les graffitis découverts dans les carrières de Belevi³⁴, verser les *columnae caelatae* d'Éphèse au dossier d'un art lydien n'en pose pas moins divers problèmes, à commencer par une question de méthode.

La reconstitution *a priori*, essentiellement fondée sur le texte d'Hérodote, d'une école « lydo-éphésienne » regroupant les œuvres de Sardes et celles d'Éphèse, dont il

²⁸ Voir dans ce volume l'article de Laura Rohaut sur les *naïskoi* archaïques de Milet.

²⁹ Voir le décompte par Ratté 1989 (A40-63).

³⁰ *Sardis* R2, p. 20.

³¹ Roosevelt 2009, p. 169-171.

³² Pryce 1928, B 16, B 32 (grec) et B 136 (lydien) ; cf. Muss 1994, fig. 1-2 et 8.

³³ Voir en particulier Hanfmann, Polatkan 1959, p. 59 ; Hanfmann 1975, p. 11-13 ; Hanfmann 1978, p. 29 ; *Sardis* R2, p. 17.

³⁴ Muss 1994, p. 93-94 ; Kerschner, Prochaska 2011, p. 129-131.

faudrait ensuite esquisser des contours stylistiques communs, relève en réalité d'une approche philologique de la sculpture grecque, qui était celle de Collignon ou d'Overbeck à la fin du XIX^e siècle, mais qui n'a évidemment plus sa place dans l'historiographie du XXI^e siècle. Il s'agirait au contraire d'examiner dans un premier temps la sculpture de Sardes – dont l'homogénéité n'est d'ailleurs nullement donnée *a priori* et dont il conviendrait d'exclure les « importations » avérées –, pour ensuite passer à une confrontation avec les *columnae caelatae* d'Éphèse et tenter éventuellement d'y retrouver les caractéristiques mises en évidence à Sardes. Ainsi restitué, un tel groupe « lydo-éphésien » résulterait d'un ensemble dont la cohérence stylistique serait assurée de l'intérieur, par une parenté étroite entre les œuvres ; ce qui est évidemment très différent d'une école déterminée à l'avance par le biais du témoignage d'Hérodote.

Le second problème auquel se heurte toute confrontation avec le corpus éphésien vient de l'hétérogénéité même de celui-ci. Aucune unité stylistique ne se dégage en effet des fragments de *columnae caelatae* préservés – qui, au demeurant, ne représentent sans doute pas plus du centième de la surface sculptée initiale³⁵ – et plusieurs ateliers semblent en fait avoir participé à la réalisation de ce vaste projet. Comme le notait Klaus Tuchelt, « die Unterschiede innerhalb der ephesischen Säulenreliefs beträchtlich sind »³⁶. Par exemple, depuis Ernst Langlotz, on a pris l'habitude de rattacher le très beau « masque » B 89 du British Museum (« Sleeping Head ») à l'école milésienne, tandis que Francis Croissant associait la tête B 91 à son groupe J³⁷. On le voit, l'idée d'une « école éphésienne » se heurte elle-même au manque d'unité stylistique des colonnes sculptées ; l'extension d'une telle « école de cour » vers la Lydie, comme le préconisait Hanfmann – et, plus récemment, Ulrike Muss, elle aussi acquise à l'idée d'un « ephesisch-lydische Kunstkreis »³⁸ –, paraît donc d'autant plus hasardeuse. Davantage qu'une aide à la compréhension du corpus des sculptures archaïques de Sardes, la question éphésienne est en somme un problème annexe qui risque de compliquer les choses plus qu'elle ne peut aider à les clarifier.

Toujours à propos d'Éphèse, les spécialistes ont souvent discerné dans la série des ivoires de l'Artémision une forte empreinte anatolienne³⁹, dont ils ont parfois été tentés de créditer les Lydiens. Hanfmann pensait en effet qu'une partie de ceux-ci avaient pu être sculptés par des artisans lydiens, tandis que Langlotz, évoquant la célèbre statuette de « prêtre eunuque » (dite « Mégabyze »), lui reconnaissait « eine starke östlichere, vielleicht lydische Stilkomponente »⁴⁰. Pourtant, le lot des ivoires d'Éphèse est lui aussi d'une cohérence douteuse et plusieurs ateliers pourraient être à l'origine de ces statuettes⁴¹. Cela étant, l'attribution de certaines d'entre elles à une « école lydienne » demeure une hypothèse dépourvue de toute documentation comparable tant à Sardes que dans l'arrière-pays lydien. Seul objet en ivoire de Sardes, une jolie tête (fig. 8) découverte dans une tombe en 1913 n'offre en effet que peu de points de comparaison. Elle renvoie davantage, comme nous le verrons, à des modèles éoliens. Si les parallèles ne sont pas nombreux, de nouvelles découvertes sont toujours susceptibles de jeter un éclairage nouveau sur l'énigme éphésienne, pour peu qu'elles n'augmentent pas la longue liste des hypothèses gratuites.

³⁵ Cf. Pryce 1928, p. 47. Pour une mise au point sur la question des *columnae caelatae*, voir Muss 1994 et Ohnesorg 2007, p. 105-110.

³⁶ En général, sur les fragments de l'Artémision, voir Tuchelt 1970, p. 131-136 (citation p. 136).

³⁷ Croissant 1983, p. 62-64 (B 89) et p. 219 (B 91).

³⁸ Muss 1994, p. 98.

³⁹ Akurgal 1961, p. 195-216. La fileuse serait « eine Schöpfung der ostgriechischen anatolischen Kunst », le prêtre eunuque « eine ostgriechisch-anatolische Schöpfung », la prêtresse au mat « ein Prachtwerk der anatolisch-ionischen Kunst ».

⁴⁰ Hanfmann 1975, p. 13 ; Langlotz 1975, p. 134.

⁴¹ Croissant 1983, p. 130 considère certaines d'entre elles, notamment la prêtresse au mat, comme samiennes, tandis que le « Mégabyze » s'inscrirait aisément dans le groupe « phocéén ».

C'est le cas malheureusement d'une remarquable statuette en ivoire, représentant une mère et ses deux enfants, découverte en 1987 dans un tumulus de Bayındır dans la plaine d'Elmalı (nord de la Lycie). Étonnamment proche du « Mégabyze » d'Éphèse, elle a été attribuée tour à tour à un atelier éphésien, lydien, phrygien, lycien, néo-hittite ou, de manière plus consensuelle, à une identité « ouest-anatolienne » hybride⁴². Il est clair que l'identité artistique – ne parlons pas d'identité ethnique – des ivoires d'Éphèse et de Bayındır n'est pas simple à établir, étant donné leur hétérogénéité et le faible nombre de parallèles disponibles. L'implication de la Lydie ne repose toutefois sur rien d'autre qu'une situation géographique à mi-chemin entre la Grèce et l'Anatolie, à l'aune de laquelle la production lydienne ne peut cependant être évaluée *a priori*.

Enfin, au titre des hypothèses inutiles sur une « école lydienne », il convient de se tourner brièvement vers Delphes et d'évoquer les trois têtes d'ivoire mises au jour en 1939 par Pierre Amandry sous le dallage de l'actuelle voie sacrée dans la *favissa* de l'Aire. Si le caractère extraordinaire de ces découvertes fait qu'il était bien naturel que « le nom de Crésus [viennais] à l'esprit », Amandry s'empresse néanmoins de souligner que le silence d'Hérodote sur ces statues chrysléphantines – alors que l'historien avait mis tant de soin à détailler toutes les offrandes de Crésus à Delphes – rendait en fait gratuite toute tentative d'attribution à la Lydie⁴³. Cette précaution initiale, d'autant plus salutaire que rien de stylistiquement comparable n'avait – et n'a à ce jour – été retrouvé à Sardes, n'empêcha pourtant pas l'hypothèse d'être régulièrement avancée⁴⁴. Ainsi Josef Floren, acquis au concept d'« école lydo-éphésienne » développé par Hanfmann, attribuait aux « ateliers d'Éphèse » l'ensemble des statues chrysléphantines de Delphes, sans omettre d'y ajouter le taureau d'argent⁴⁵. Quant à Giuseppe Nenci, il n'hésitait pas à identifier la tête A à Crésus et la tête B à son épouse⁴⁶. Ce sont évidemment là de vaines spéculations qui ne peuvent en aucun cas contribuer à la reconstitution d'un art lydien, pas plus qu'à une étude sereine de ces têtes d'ivoire. Laissant de côté textes et suppositions pour se concentrer sur leur style, Francis Croissant a montré que la tête B est à rapprocher du schéma samien, tandis que la tête A appartient très vraisemblablement à la plastique corinthienne⁴⁷. L'absence de toute parenté stylistique entre les têtes A et B interdit d'ailleurs la restitution d'une triade apollinienne... ou d'un couple royal lydien.

Revenons donc à Sardes, maintenant que les attributions dénuées de fondement réel peuvent être écartées.

Quelques œuvres originales : orfèvrerie, ivoire et terre cuite

Sans entrer ici dans l'examen du corpus statuaire de Sardes, je souhaiterais discuter divers objets peu connus qui, dans une approche élargie de la plastique de Sardes, permettent de renouveler un débat dominé jusqu'à présent par des *a priori* historiques ou littéraires. Il s'agit d'une série d'objets en ivoire, en terre cuite et en bronze, pour lesquels une production en Lydie est à peu près assurée. Par rapport aux statues de pierre découvertes à Sardes, toutes privées de leur tête, ces œuvres de la petite plastique ont du reste l'avantage d'offrir quelques visages, à partir desquels on pourra poser la question des modèles stylistiques.

⁴² Dernière étude en date, Şare 2010 (avec toute la bibliographie). Voir également Rolley 1994, p. 261.

⁴³ Amandry 1939 (citation p. 118).

⁴⁴ Rein 1994 évoque les mêmes problèmes éphésien et delphique.

⁴⁵ Floren 1987, p. 394-395.

⁴⁶ Nenci 1993.

⁴⁷ Croissant 1983, p. 38 (tête B) ; Croissant 1988, p. 124-129 (tête A).

Orfèvrerie

Il convient tout d'abord de rappeler qu'il est fort probable que certaines réalisations majeures des artisans lydiens devaient être en métal précieux, or et argent. Située sur le Pactole, qui charrie un minerai riche en électrum, alliage naturel d'or et d'argent, Sardes a permis aux Lydiens de développer une industrie métallurgique à la fois précoce et sophistiquée. Les fouilles de la ville ont de fait livré les vestiges d'une raffinerie d'or de la première moitié du VI^e siècle⁴⁸. Si une telle industrie a toutes les chances d'être liée à la mise en place d'un système monétaire bimétallique à l'époque de Crésus, la raffinerie n'est pas associée archéologiquement à un atelier monétaire ; les métaux précieux ainsi obtenus ont donc également pu alimenter l'orfèvrerie locale. Pour mentionner quand même le témoignage des textes, rappelons qu'Hérodote rapporte avoir vu dans les sanctuaires de Grèce de nombreuses offrandes lydiennes en or ou en argent. À Delphes, Crésus consacra une statue de lion en or pur, initialement de dix talents mais dont une partie avait fondu lors de l'incendie du temple en 548, et une autre de trois coudées, également en or qui représentait, aux dires des Delphiens, la boulangère du roi, sans compter coupes, cratères et *péirrhantéria* d'or et d'argent⁴⁹. À Éphèse, outre la plupart des colonnes, le Lydien avait consacré des « vaches en or », tandis qu'à Thèbes de Béotie, il avait envoyé des trépieds en or au sanctuaire d'Apollon Ismènios⁵⁰.

De toutes ces merveilles, il ne reste malheureusement rien et on ne peut s'en faire une idée qu'à partir de quelques pièces d'orfèvrerie conservées. L'un des objets les plus anciennement connus est conservé au Louvre (fig. 1). Il s'agit d'un pendentif en or découvert au



Figure 1. Pendentif orientalisant d'Aydın (Tralles).

48 Sardis M11.

49 Hérodote, I, 50-51. Sur la boulangère de Crésus, voir Plutarque, *De Pyth. orac.*, 16 et Parke 1984.

50 Hérodote, I, 92.

XIX^e siècle dernier à Aydin (Tralles), dans le sud du territoire lydien (à quelque 80 km au sud de Sardes), et acquis par le Louvre. Bien qu'il ait été parfois tenu pour une production lydienne, les spécialistes y ont également vu une importation « rhodienne » ou grecque « insulaire », sans qu'il soit possible de trancher⁵¹. Il représente une figure féminine debout, vêtue et coiffée d'une perruque à étages, caractéristique des productions orientalisantes du VII^e siècle. Notons que la même coiffure « dédalique » se retrouve sur une plaquette en terre cuite de Sardes offerte par Paul Gaudin au Louvre⁵². Elle figure une divinité féminine, debout, nue, les mains posées sur la poitrine selon l'attitude des déesses orientales de la fertilité (fig. 2). Là aussi, nous ne savons pas s'il s'agit d'une importation grecque ou d'une pièce en argile locale, comme le sont les terres cuites architecturales découvertes à Sardes. Ces deux objets, vraisemblablement du dernier quart du VII^e siècle, montrent néanmoins qu'à cette époque la Lydie participait, comme les autres régions de Grèce, au vaste mouvement orientalisant de la plastique dite « dédalique », qu'il s'agisse d'objets produits sur place ou appréciés par la clientèle lydienne.

Aux bijoux en or publiés par C. D. Curtis à la suite de la première expédition américaine⁵³ – et mis à part diverses attributions hypothétiques⁵⁴ –, il faut surtout ajouter l'important « trésor lydien » restitué à la Turquie en 1993 par le Metropolitan Museum⁵⁵. Il s'agit d'un lot de 363 objets, majoritairement composé de vaisselle et de bijoux, mais qui comprend aussi une paire de sphinx en marbre, ainsi que des fragments de peinture murale funéraire. L'ensemble avait été pillé en 1966 dans divers tumuli archaïques du cœur de la Lydie, entre Manisa et Uşak, puis acquis par le Metropolitan Museum entre 1966 et 1970 sur le marché de l'art américain et suisse. Afin d'éviter le scandale d'un procès public, le musée américain consentit après une longue bataille judiciaire à rendre le « trésor lydien » à l'État turc⁵⁶. En l'occurrence, il convient de mentionner ici trois figurines en bronze, désormais conservées au musée d'Uşak⁵⁷ (fig. 3, 4 et 5) : deux d'entre elles représentent une jeune fille debout, les bras le long du corps, portant une tunique plissée, tandis que la troisième figure une femme assise les bras croisés sur les genoux. À ces figurines féminines, il convient d'ajouter une tête masculine (fig. 6), brisée à hauteur du cou, appartenant sans doute à une statuette semblable⁵⁸. La typologie de ces objets est identique : les personnages sont montés sur un support quadrangulaire, qui prolonge la figurine comme s'il s'agissait d'une « poignée » ou d'un « manche » de longueur variable. Ces quelques figures humaines ont été interprétées comme des matrices en bronze servant au travail du métal⁵⁹.

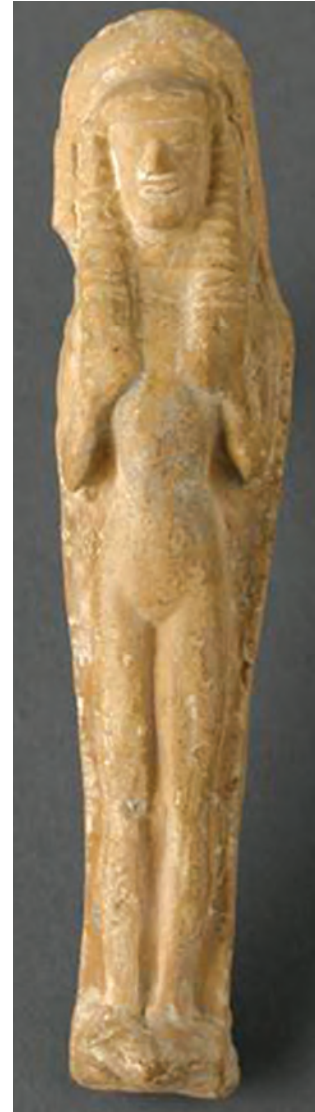


Figure 2. Plaquette en terre cuite de Sardes.

51 Louvre AM 1853. Dumont 1879, p. 129-130 et Boardman 1995, p. 120 sont en faveur d'une fabrication lydienne, tandis que Akurgal 1961, p. 216, fig. 186 pense à une production rhodienne et Higgins 1961, p. 110 note « Island Greek ».

52 Louvre CA 675. Mollard-Besques 1954, n° B 343.

53 *Sardis XIII*. On y trouve une série de plaquettes, de rosettes et de bandeaux, ainsi que des perles, des colliers, des bagues et des boucles d'oreille. Issus des tombes fouillées par l'expédition américaine, ces objets appartiennent pour la plupart à l'époque archaïque.

54 Plusieurs attributions à la Lydie de bijoux provenant du commerce d'art : Greifenhagen 1965 ; Akurgal 1987, p. 26-27, fig. 13, pl. 65. Notons également que l'attribution récente à un atelier lydien d'un relief ajouré en bronze du musée de Karlsruhe (cf. Philipp 2014, p. 44-46) ne repose sur aucun autre argument que le mélange de références grecques et orientales.

55 Özgen, Öztürk 1996.

56 Il fut déposé au musée d'Uşak, d'où diverses pièces disparurent cependant en 2006 avec la complicité – et la condamnation ultérieure – de son directeur. Cf. Stanford Archaeology Center, Cultural Heritage Resource, Lydian Treasure : <https://web.stanford.edu/group/chr/drupal/ref/lydian-treasure> (mis en ligne le 12 mars 2009, consulté le 31 juillet 2014).

57 Uşak 1.173.96, 1.174.96 et 1.175.96. Özgen, Öztürk 1996, n° 192, 193 et 194.

58 Uşak 1.169.96. Özgen, Öztürk 1996, n° 188.

59 Voir la discussion complète chez Treister 2001, p. 60-67.



Figure 3. Matrice en bronze, femme debout.



Figure 4. Matrice en bronze, femme debout.



Figure 5. Matrice en bronze, femme assise.

Leur provenance exacte est malheureusement inconnue, mais il est probable qu'elles aient été pillées dans les tumuli de la région de Güre (à quelques kilomètres d'Uşak)⁶⁰.

En dépit de qualités plastiques parfois sommaires, toutes ces figurines présentent un visage différent. La tête masculine (fig. 6) est de loin la plus raffinée ; la vue de trois-quarts laisse entrevoir un visage intensément souriant, au menton fort et aux pommettes saillantes. L'air enjoué et rayonnant qui s'en dégage n'est en fait pas sans évoquer des visages comme ceux de la caryatide siphnienne et de la « tête ex-cnidienne » de Delphes. Au

⁶⁰ Özgen, Öztürk 1996, p. 230.



188

Figure 6. Tête masculine en bronze.

visage fin et racé de cette première tête s'oppose celui tout aussi typé de l'une des deux jeunes femmes debout (fig. 3). Les proportions trapues du personnage se reportent en effet de manière parfaitement cohérente sur une tête où les traits semblent envahir tout le visage. Les lèvres sont imposantes et charnues, le nez large et comme aplati, le globe oculaire excessivement gonflé, mais la bouche esquisse un sourire qui vient habilement faire contrepoids à la lourdeur imposante du visage. S'agissant des vêtements, les trois figurines féminines offrent le drapé caractéristique de certaines sculptures lydienes : dans la partie inférieure de la robe, une bande verticale s'assimilant à la *paruphè* des *korai* grecques divise un vêtement plissé horizontalement (et non verticalement comme on s'y attendrait), tel qu'on le voit en particulier sur ce relief de Sardes présentant une figure féminine debout dans un



Figure 7. Relief de Sardes, femme dans un *naiskos*.

*naiskos*⁶¹ (fig. 7). Il s'agit, semble-t-il, d'un trait emprunté à la plastique anatolienne, comme on le rencontre sur les représentations phrygiennes de Cybèle – telles la statue de Bogazköy ou les reliefs de Gordion et d'Ankara⁶² – ou, plus haut dans le temps, dans la glyptique hittite. Pareille stylisation du vêtement est en effet parfaitement attestée dans l'art anatolien dès les XIX^e et XVIII^e siècles⁶³. Si l'écart d'un millénaire pose le problème de la transmission des motifs, les arts néo-hittite et phrygien ont sans aucun doute pu servir d'intermédiaires⁶⁴.

Que conclure de ce lot ? Une impression domine : celle d'une certaine hétérogénéité des visages – et donc des modèles stylistiques – au sein d'une série relevant d'une typologie globalement non grecque, mais aussi une certaine constance dans le rendu d'un vêtement de type clairement anatolien.

Ivoire

Revenons en détails sur la tête en ivoire de Sardes⁶⁵ (fig. 8). Découverte en 1913 dans une tombe pillée, la tête avait été rejetée dans un coin de la chambre funéraire. Seule sa face est sculptée, délimitant le visage selon un arc de cercle passant derrière les oreilles. Deux pendentifs en forme de rosette ornent les oreilles, tandis qu'un croissant de lune est incisé sur chaque joue. Sa taille réduite (4,1 cm de haut) n'enlève rien à sa qualité exceptionnelle.

« Comme on voit une femme, de Méonie ou de Carie, teindre de pourpre un ivoire, qui doit devenir bossette de mors pour une cavale », chantait Homère, évoquant ainsi l'existence d'un artisanat de l'ivoire en Méonie, c'est-à-dire

en Lydie⁶⁶. Hanfmann considéra l'objet comme une importation phénicienne, admettant tout au plus une fabrication lydienne sous influence phénicienne⁶⁷. La tête de Sardes n'a pourtant pas grand-chose en commun avec les ivoires de Nimrud : l'iris n'est pas indiqué par une cavité au centre de l'œil, comme c'est toujours le cas en Phénicie, tandis que sa bouche n'a ni le sourire en V de la « Mona Lisa » ni la bouche parfaitement rectiligne et austère de l'« Ugly Sister »⁶⁸. C'est donc vers la Grèce de l'Est que les modèles ont été cherchés. Écartons d'emblée les statuette d'ivoire éphésiennes, avec lesquelles aucun rapprochement ne s'impose de manière satisfaisante, et qui de toute façon ne nous avanceraient guère dans la mesure où leur origine demeure elle-même énigmatique. Si Ernst Langlotz évoquait un vague modèle rhodien, Francis Croissant proposa de rapprocher la

61 *Sardis* R2, n° 9.

62 Akurgal 1961, fig. 55-62.

63 Bittel 1976, fig. 83 et 90.

64 Sur ce point précis, les reliefs néo-hittites de Malatya fournissent des éléments de transmission, cf. Prayon 1987, fig. 5 c.

65 Istanbul, Musée archéologique. *Sardis* I, p. 140-141, fig. 156 ; *Sardis* XIII, n° 87, p. 35, pl. 8 ; Barnett 1948, p. 18, fig. 20 ; Akurgal 1961, p. 156-159, fig. VII.

66 *Il.*, IV, 141-142 (traduction P. Mazon). Pour l'équation Méonie-Lydie, voir Hérodote, I, 7 ; Talamo 1979, p. 65-98.

67 *Sardis* R2, p. 14-15.

68 Mallowan 1966, fig. 71 (Mona Lisa), fig. 73 (Ugly Sister).



Figure 8. Tête en ivoire de Sardes.

tête de Sardes des protomés de son groupe F (« Éolide »), qui se rapporte à un atelier nord-ionien non encore identifié⁶⁹. On y retrouve en effet les traits caractéristiques de ce groupe : structure ovale de la face, joues fuyantes, profil tendu vers l'avant et s'intégrant à un arc de cercle idéal, où nez et menton se recourbent l'un vers l'autre et referment le profil, bouche relativement étroite et charnue, et une moue caractéristique, qui creuse les commissures et fait saillir les lèvres. La tête de Sardes attesterait ainsi la présence dans la capitale lydienne d'un type de visage composé en Éolide.

S'agit-il d'une réalisation lydienne ou d'une importation grecque, pour peu d'ailleurs que cette distinction ait un sens dans le contexte nord-ionien et lydien ? Il convient à cet égard de souligner que ce schéma « arqué » est celui que les céramistes lydiens ont représenté sur divers vases de production locale⁷⁰ (fig. 9 et 10). Outre les nombreuses importations de céramiques grecques (corinthiennes, laconiennes, attiques et ioniennes), les Lydiens ont en effet produit leur propre variante du style des chèvres sauvages. L'argile de Sardes est de fait suffisamment caractéristique – fortement micacée, souvent friable, d'une couleur rouge-brun clair⁷¹ – pour avoir permis à Crawford H. Greenewalt d'isoler une production lydienne spécifique au sein de l'ensemble de la céramique orientalisante de Sardes. D'un point de vue technique du reste, l'usage d'un vernis noir au manganèse, inusité en Grèce depuis le Bronze Moyen, associé à celui du vernis traditionnel d'oxyde de fer caractérise, semble-t-il, cette production. Stylistiquement et techniquement distincte du style des chèvres sauvages ionien auquel elle s'apparente, cette céramique semble avoir été produite à Sardes dans le premier quart du VI^e siècle⁷². C'est ce qui a valu à cette production le nom de « style de Sardes », dont font partie les deux tessons illustrés ici. Les visages qui y sont représentés présentent ce profil « arqué », où nez et menton se referment l'un vers l'autre, qui définit le groupe F de Croissant.

⁶⁹ Langlotz 1975, p. 129 ; Croissant 1983, p. 147.

⁷⁰ Voir en particulier Greenewalt 1970, p. 53-89 : n° 14, pl. 9, fig. 1 (P 62.64.4255) et n° 16, pl. 10-13 (P 61.246.3594).

⁷¹ La description la plus complète de l'argile de Sardes se trouve chez Greenewalt 1976, p. 11.

⁷² Outre Greenewalt 1970, on verra également Cook, Dupont 1998, p. 66.



Figure 9. Tesson du style de Sardes.



Figure 10. Tesson du style de Sardes.

Revenons à la tête en ivoire. En dépit d'un type de visage parfaitement « éolien », un autre élément plaide cependant en faveur d'une création lydienne. Il s'agit des deux incisions en forme de croissant de lune, qui sont sans parallèle dans la plastique grecque. Il ne s'agit sans doute pas de l'indication des fossettes, comme le pensait Butler⁷³, mais plus vraisemblablement de véritables signes distinctifs permettant d'identifier le personnage. R. D. Barnett proposait d'y reconnaître un tatouage ou une marque au fer rouge désignant une « esclave du dieu-lune » ; il fut généralement suivi⁷⁴. Toutefois, aucun dieu-lune n'est à ce jour connu en Lydie à l'époque archaïque⁷⁵, tandis que Mên – auquel semblait penser Barnett en renvoyant à l'étude de J. Keil⁷⁶ –, certes connu à Sardes par un relief hellénistique⁷⁷, est une divinité dont la plus ancienne attestation – de surcroît attique – ne remonte pas au-delà du IV^e siècle⁷⁸. L'identification définitive n'est donc pas encore acquise, mais les deux incisions en forme de croissant paraîtraient bien étranges sur une œuvre grecque ou en contexte grec. Par défaut, on y verra donc un trait « lydien ».

Terre cuite

Poursuivons la discussion à travers deux œuvres de terre cuite. La première est un fragment de terre cuite architecturale. Sa fière allure lui a immédiatement valu le surnom de « dandy » lydien⁷⁹ (fig. 11). Il s'agit de la tête et du haut du buste d'un personnage barbu (sans moustache), aux longs cheveux noirs descendant jusqu'aux épaules. Son visage est blanc, ses traits sont soulignés en noir, de même que le profil. Le « dandy » (haut. cons. 8 cm) porte une boucle d'oreille et une tunique pourpre, bordée d'un méandre noir. Il fut découvert dans la couche de destruction associée à la victoire perse de 547, à laquelle ce fragment de sima est donc antérieur.

Il ne s'agit pas de discuter ici l'abondante série de terres cuites architecturales de Sardes, ni leur identité lydienne. Produites en argile locale, ces pièces témoignent de l'utilisation à Sardes de matrices apparentées aux terres cuites architecturales de Phocée et de Larissa sur l'Herme, au point que l'on ait évoqué la possibilité que les ateliers ayant travaillé à Larissa aient également œuvré à Sardes⁸⁰. La série de Sardes présente toutefois un éventail de sujets inégalé et des combinaisons tout à fait originales, qui ne se rencontrent sur aucun autre site. Si à la suite d'Åkerström, les terres cuites architecturales ont été tenues pour un marqueur important de la civilisation grecque et de son rayonnement, il convient au moins de noter que les coroplathes actifs à Sardes participèrent en réalité au développement véritablement créateur de ce mode de décoration architecturale.

Si George Hanfmann tenait le « dandy » pour le portrait d'un contemporain de Crésus, Marie-Françoise Billot insistait sur la singularité de celui-ci⁸¹. Pourtant, pareil visage barbu se rencontre également sur une figurine en terre cuite découverte à Sardes, connue sous le nom d'« exhibitionniste »⁸² (fig. 12), dont l'étude ne peut être séparée de celle du « dandy ». Cette statuette creuse en terre cuite (haut. cons. 35 cm, sans les jambes)

⁷³ *Sardis* I, p. 140-141. *Sardis* XIII, p. 35 évoquait déjà une possible signification religieuse.

⁷⁴ Barnett 1948, p. 18 (« slave of the moon-god ») ; Akurgal 1961, p. 156 (« Sklavin der Mondgottheit ») ; Akurgal 1987, p. 34 (« Priesterin der Mondgottheit »).

⁷⁵ Hanfmann 1983b, p. 230.

⁷⁶ Keil 1923. L'étude porte essentiellement sur l'époque hellénistique.

⁷⁷ *Sardis* R2, n° 253.

⁷⁸ Vollkommer 1992.

⁷⁹ Manisa, Musée archéologique inv. 1673. *BASOR* 162 (1961), p. 26-28, fig. 15 ; Åkerström 1966, p. 95-96, *Sardis* M5, n° 2, fig. 33 ; Billot 1980, p. 270-278.

⁸⁰ Langlotz 1975, p. 88.

⁸¹ Hanfmann, Detweiler 1961, p. 8 (« The striking portrait of a Lydian ») ; Hanfmann 1965, p. 494 (« a splendid portrayal of a pale-skinned, purple-robed Lydian ») ; Billot 1980, p. 271-272.

⁸² *BASOR* 174 (1964), p. 11, fig. 3-4. Greenewalt 1971.



Figure 11. « Dandy » lydien.

figure un personnage assis, ithyphallique, portant une barbe (semble-t-il sans moustache), de longs cheveux jusqu'aux épaules, vêtu d'une jaquette décorée de losanges, d'un pantalon et de bottes. Le nez du personnage est perdu, de même que les bras et les jambes, sauf le pied gauche. Le corps, le phallus et les jambes ont été montés au tour, tandis que le visage a été moulé. Il fut découvert en association avec de nombreux vases lydiens et grecs, dont aucun ne semble postérieur au milieu du VI^e siècle. Faire d'argile locale, cette figurine était conçue comme un vase plastique de grande dimension. Ce genre de « vase à surprise », comme il est convenu de les appeler, est comparable dans son principe au célèbre « Satyre buveur »



Figure 12. « Exhibitionniste ».

du Louvre, tandis que l'attitude générale rappelle celles des cômastes accroupis et ithyphalliques de la petite plastique corinthienne⁸³. Hanfmann prenait le personnage pour un cavalier, mais rien n'indique qu'il était assis sur un cheval et on ne voit d'ailleurs pas très bien ce qu'un personnage ithyphallique ferait sur un cheval⁸⁴. Le nom d'« exhibitionniste », donné par Greenewalt, n'est en réalité pas nécessairement meilleur, car il a orienté son interprétation dans un sens péjoratif. En effet, après avoir identifié la figurine comme celle d'un Lydien vêtu à la mode perse, Greenewalt considéra que le type ithyphallique contribuait à ridiculiser le personnage, qui ne pouvait donc être qu'« an individual Lydian, with pro-Persian sympathies ». Selon Greenewalt, le vêtement considéré comme perse imposerait du reste de situer la fabrication du vase dans la seconde moitié du VI^e siècle, et peut-être même pendant les quelques mois où le Lydien Pactyès, en charge de Sardes, s'était révolté contre l'autorité perse⁸⁵. Au-delà de l'idée même de portrait qu'implique une telle identification, cet enchaînement d'hypothèses donne lieu à un véritable roman historique, où la pudibonderie rivalise avec les *a priori* ethniques. Rappelons tout simplement que dans l'imagerie attique, le vêtement thrace des cavaliers athéniens est tout au plus un signe distinctif, non un élément d'identité ethnique⁸⁶. L'interprétation chronologique s'inscrit du reste en contradiction directe avec le contexte archéologique de découverte : la céramique retrouvée en association avec ce « vase à surprise » ne semble pas postérieure au milieu du VI^e siècle.

L'« exhibitionniste » et le « dandy » présentent les mêmes traits essentiels : une chevelure longue et agitée d'ondulations horizontales, des yeux énormes en amande, avec un iris entièrement noir et disproportionné, mais aussi une barbe courte qui n'est guère commune. Tant l'« exhibitionniste » que le « dandy » semblent du reste porter des bijoux d'oreilles. Alors que de tels ornements sont rares pour des hommes grecs, Xénophon (*Anabase*, III, 1, 31) note que les Lydiens se faisaient percer les oreilles. Quant au profil des deux personnages – malheureusement assez endommagé chez l'« exhibitionniste » –, il n'est guère convaincant d'évoquer, comme le fait Marie-Françoise Billot, « l'esprit de l'école milésienne »⁸⁷, car ceux-ci s'apparentent aux visages « phocéens » caractéristiques, comme l'avaient déjà fait remarquer Ernst Langlotz pour le « dandy »⁸⁸ et Elena Walter-Karydi pour l'« exhibitionniste »⁸⁹. Le « dandy » s'apparente également au type E2 (Phocée) des

⁸³ Pour le Satyre buveur du Louvre (CA 454), cf. Denoyelle 1994, n° 13.

⁸⁴ Hanfmann, *BASOR* 1974 (1964), p. 11 ; Hanfmann 1965, p. 494 ; Hanfmann 1983a, p. 85.

⁸⁵ Greenewalt 1971, p. 44-46.

⁸⁶ Lissarrague 1990, p. 191-231.

⁸⁷ Billot 1980, p. 276. Tuchelt 1970, p. 185 se servait en revanche de la tête du *kouros* de Hiéronda (*Brit. Mus.* B 283) pour mettre en évidence, par contraste, les particularités du « dandy », à savoir la chevelure et « eine stärkere Streckung des Profils » propre aux visages nord-ioniens.

⁸⁸ Langlotz 1975, p. 88.

⁸⁹ Walter-Karydi 1970, p. 12.

protomés féminines de Croissant⁹⁰, tandis que l'« exhibitionniste » n'est pas bien loin du visage représenté sur un calice de Phocée⁹¹. Il faut surtout signaler que pareil visage « phocéén » est également représenté dans la céramique locale du « style de Sardes »⁹² (fig. 13 et 14), dont les références s'avèrent décidément éclectiques. À côté du groupe F, évoqué ci-dessus, les visages du groupe E y sont donc tout aussi présents.

Le « dandy » trouve en outre son équivalent et une interprétation certaine sur plusieurs simas entières découvertes à Düver (près de Burdur en Pisidie, à quelque 200 km au sud-est de Sardes), dans une région où la céramique lydienne est bien attestée⁹³. Passées dans le commerce d'antiquités, ces plaques ont été acquises par les musées de Stockholm (fig. 15), de Birmingham et de Berlin⁹⁴, auxquelles il faut ajouter une plaque passée en vente publique en 2000 chez Christie's⁹⁵. Toutes reproduisent un schéma identique. Elles présentent un cavalier et un griffon se dirigeant vers la droite. Notons que, si cavalier et griffon correspondent aux modèles ioniens, leur association est parfaitement originale par rapport aux productions de la Grèce de l'Est, ce qui permet de souligner une fois encore la créativité importante des ateliers actifs à Sardes dans le domaine des terres cuites architecturales. Le cavalier, à la barbe courte, se tient droit, le regard porté loin devant lui. La parenté avec le « dandy » de Sardes est étonnante, même si les exemplaires de Düver ne sont sans doute pas issus de la même matrice. Plus frustes, ceux-ci n'en accentuent en fait que davantage les traits essentiels du visage. La parenté avec le modèle « phocéén », notamment avec les visages au profil en S des calices de Phocée⁹⁶, est du reste évidente ; on notera en particulier ce nez en pointe, dont l'arête se relève par rapport à la ligne du front. En reprenant un schéma « phocéén » pour créer le « dandy », les coroplastes actifs à Sardes lui assurèrent ainsi une diffusion dans l'arrière-pays anatolien.



Figure 13. Tesson du style de Sardes.



Figure 14. Tesson du style de Sardes.

⁹⁰ Croissant 1983, p. 132, n° 66, pl. 38.

⁹¹ Akurgal 1961, fig. 128.

⁹² Fragment d'un vase ouvert (*lebes* ?) du style de Sardes (P 65.6.6593) : cf. *BASOR* 182 (1966), p. 15, fig. 11 et Greenewalt 1970, n° 15, pl. 9, fig. 2. Épaule d'amphore avec décoration orientalisante (P 69.71.8025) : cf. *BASOR* 199 (1970), p. 35, fig. 24 ; *Sardis* RI, p. 122, fig. 307 ; Hanfmann 1983a, p. 48, fig. 85. Comme l'avaient remarqué Langlotz 1975, p. 180, pl. 63, fig. 5 et Walter-Karydi 1970, p. 12, n. 74, pl. 6, 4.

⁹³ Tel ce canthare « marbré » issu d'une tombe de Düver (Istanbul, coll. Kocabas 2372) ; cf. Greenewalt 1968, n° 1, pl. 1, fig. 1-4. Dans la même tombe, se trouvaient également trois *lydia*, un lécythe-aryballe et un *skyphos* laconien.

⁹⁴ Åkerström 1966, p. XIII, 95 et 218-221, fig. 70, 1.2 (Stockholm, Birmingham) et Greifenhagen 1966 (Berlin).

⁹⁵ <http://www.christies.com/lotfinder/lot/a-phrygian-or-lydian-fragmentary-asia-minor-1818648-details.aspx?pos=249&intObjectID=1818648&sid=> (consulté le 29 septembre 2014).

⁹⁶ Akurgal 1961, fig. 129 et 130.



Figure 15. Terre cuite architecturale de Stockholm.

Conclusion

Que conclure de ce tour d'horizon, à la fois historiographique et matériel ? La sculpture archaïque de Sardes n'a pas été abordée ici ; j'y reviendrai prochainement. Il me paraissait tout d'abord important, avant de passer en revue ces œuvres, de jeter les bases d'une enquête dégagée d'une série d'hypothèses anciennes sur l'existence d'une « école de cour lydo-éphésienne » et de partir des documents eux-mêmes, plutôt que des auteurs anciens ou d'un certain déterminisme géographique, plaçant Sardes au carrefour de la Grèce et de l'Anatolie. Envisager la petite plastique de terre cuite, de bronze et d'ivoire au même titre que la grande sculpture de marbre participe en outre d'une méthode, initiée par Ernst Langlotz et défendue en France par Claude Rolley et Francis Croissant, qui ne confine pas l'étude de la sculpture à celle des seules œuvres en marbre de grandes dimensions, mais cherche au contraire à inscrire celles-ci dans une production artistique globale, qui laisse la place à des comparaisons avec les arts dits « mineurs » de la toreutique, de la coroplastie et de la céramique. En l'occurrence, les pièces discutées dans la seconde partie de cette étude nous font entrevoir un environnement artistique composite, où se mêlent divers modèles grecs (en particulier « phocéén » et « éolien ») mais aussi anatoliens au sein d'un art que l'on qualifierait volontiers d'hybride, avec tout ce que l'historiographie récente a apporté sur ce thème. Ni tout à fait grec ni parfaitement anatolien, cet assemblage singulier, créé dans un contexte spécifique et pour une clientèle déterminée, ne peut en tout cas se résumer à l'art périphérique ou provincial auquel il a trop longtemps été réduit. La similitude et la cohérence d'un tel fonctionnement à travers plusieurs types de production artisanale (ivoire, terre cuite, céramique) n'en imposent pas moins une réflexion spécifique.

Le caractère composite de pareille synthèse, qui puise à diverses sources apparemment sans ligne directrice, est un processus artistique qui n'est pas étranger au fonctionnement de l'art grec lui-même. Francis Croissant a parlé à cet égard, selon une formule qui a connu un

certain succès, d'un « éclectisme inventif », tout en soulignant sa fréquence dans le monde colonial⁹⁷. C'est en réalité un caractère qui s'applique aussi au tissu artistique nord-ionien, comme l'avait déjà entrevu Ernst Langlotz, il y a quarante ans, dans son dernier ouvrage⁹⁸. Contrairement au modèle qu'il avait lui-même établi pour d'autres régions de Grèce⁹⁹, le savant allemand avait insisté sur les nuances qu'il convenait d'apporter à l'équation traditionnelle entre un style et une cité, suggérant que la méthode n'était opératoire qu'en Grèce continentale. Le paysage artistique nord-ionien lui était en effet apparu comme un « tapis aux fibres multicolores », révélant l'existence de plusieurs ateliers, certains fixes, d'autres itinérants, partageant tous un même esprit. En montrant la spécificité stylistique de l'ensemble de la région, de Phocée à la Troade en passant par la Lydie, il reconnaissait à l'Ionie du Nord un tissu artisanal et culturel relativement souple et ouvert, qui n'était pas seulement fonction d'un manque réel de fouilles et de publications. Le moins que l'on puisse dire est que les découvertes récentes lui ont donné raison. Il importe en effet, à cet égard, d'évoquer une œuvre majeure de la plastique nord-ionienne récemment publiée, dont toute l'importance est soulignée dans un article de Francis Croissant¹⁰⁰. Celui-ci offre une analyse stylistique détaillée du sarcophage de Polyxène, découvert en 1996 sur les rives de la Propontide. De manière tout à fait singulière, cette œuvre majeure, créée vers 520, présente une diversité interne de modèles : l'analyse des visages conduit Croissant à y retrouver trois modèles stylistiques créés selon toute apparence à Phocée, en Éolide et à Clazomènes (soit les groupes E, F et G de ses protomés féminines archaïques). Le sarcophage apparaît ainsi comme le produit d'un atelier composite réunissant, autour d'un maître d'œuvre sans doute clazoméniens, plusieurs sculpteurs de la région. Si cette création exceptionnelle ne donna pas naissance à une tradition artistique durable, elle donne au moins une image du tissu artistique particulier d'Ionie du Nord, où divers modèles cohabitent et se mélangent volontiers, et où le commanditaire ne se formalise manifestement pas de l'hybridité d'une telle synthèse.

Or, cette culture visuelle diversifiée correspond exactement au tableau que l'on a pu esquisser de la plastique de Sardes, ainsi qu'au goût de la clientèle lydienne¹⁰¹. Conformément à un modèle heuristique diffusionniste, Hanfmann notait naguère : « in this assessment of Greek regions which influenced Sardinian sculpture we may be underestimating the Aeolid. There seem to be various connections in vase painting and terracotta reliefs between Sardis and the cities north of Smyrna »¹⁰². Pourtant, bien loin d'illustrer le rayonnement de la sculpture grecque en territoire indigène, les créations de Sardes participent en réalité pleinement à la définition du paysage artistique d'Ionie du Nord, dont le fonctionnement original impose sans doute aux spécialistes de remettre sur le métier des modèles qu'ils croyaient fermement établis. Comme toujours, les documents nouveaux invitent à poursuivre la réflexion. Et de ce point de vue, il est clair que la plastique lydienne doit rentrer, à côté du sarcophage de Polyxène, dans une réflexion globale sur la sculpture archaïque d'Asie Mineure.

⁹⁷ Voir Croissant 1994, 2000, 2002, 2003. On verra aussi Coulié 2002, p. 165-182 et 235-236.

⁹⁸ Langlotz 1975.

⁹⁹ Langlotz 1927.

¹⁰⁰ Croissant 2015.

¹⁰¹ Sur l'importance de la clientèle dans l'appréciation stylistique, voir les remarques que je formule dans Duploux 2006.

¹⁰² *Sardis* R2, p. 17.

Abréviations

BASOR = *Bulletin of the American Schools of Oriental Research*.

Sardis I = Butler H. C. (1922), *The Excavations*. Part 1. 1910-1914, Leiden.

Sardis X = Shear T. L. (1926), *Terra-cottas*. Part 1. *Architectural Terra-cottas*, Cambridge, Ma.

Sardis XIII = Curtis C. D. (1925), *Jewelry and Gold Work*, Roma.

Sardis M5 = Ramage A. (1978), *Lydian Houses and Architectural Terracottas*, Cambridge, Ma.

Sardis M11 = Ramage A., Craddock P. (2000), *King Croesus' Gold: Excavations at Sardis and the History of Gold Refining*, Cambridge, Ma.

Sardis R1 = Hanfmann G. M. A., Waldbaum J. C. (1975), *A Survey of Sardis and the Major Monuments outside the City Walls*, Cambridge, Ma.

Sardis R2 = Hanfmann G. M. A., Ramage N. H. (1978), *Sculpture from Sardis: The Finds through 1975*, Cambridge, Ma.

Sardis R4 = Cahill N. D. (éd.) (2009), *Love for Lydia: A Sardis Anniversary Volume Presented to Crawford H. Greenewalt Jr.*, Cambridge, Ma.

Bibliographie

Åkerström Å. (1966), *Die architektonischen Terrakotten Kleinasiens*, Lund.

Akurgal E. (1987), *Griechische und römische Kunst in der Türkei*, München.

Akurgal E. (1961), *Die Kunst Anatoliens von Homer bis Alexander*, Berlin.

Amandry P. (1939), « Rapport préliminaire sur les statues chrysléphantines de Delphes », *BCH* 63, p. 86-119.

Barnett R. D. (1948), « Early Greek and Oriental Ivories », *JHS* 68, p. 1-25.

Bhabha H. K. (1994), *The Location of Culture*, London.

Billot M.-Fr. (1980), « Style et chronologie des terres cuites architecturales de Sardes », *RA*, p. 263-294.

Bittel K. (1976), *Les Hittites*, Paris.

Boardman J. (1995), *Les Grecs Outre-Mer*, Napoli.

Broodbank C. (2013), *The Making of the Middle Sea: A History of the Mediterranean from the Beginning to the Emergence of the Classical World*, Oxford.

Cook R. M., Dupont P. (1998), *East Greek Pottery*, London.

Coulié A. (2002), *La céramique thasienne à figures noires*, Athènes.

Croissant Fr. (2015), « Observations sur le sarcophage de Polyxène et les styles de l'Ionie du Nord à la fin de l'archaïsme », *RA*.

Croissant Fr. (2003), « Sur la diffusion de quelques modèles stylistiques corinthiens dans le monde colonial de la deuxième moitié du VII^e siècle », *RA*, p. 227-254.

Croissant Fr. (2002), « Crotone et Sybaris : esquisse d'une analyse historique de la *koinè* culturelle achéenne », dans Greco E. (éd.), *Gli Achei e l'identità etnica degli Achei d'Occidente*, Paestum, p. 397-423.

Croissant Fr. (2000), « La diffusione dei modelli stilistici greco-orientali nella coroplastica arcaica della Grecia d'Occidente », dans *Magna Grecia e Oriente Mediterraneo prima dell'età ellenistica. Atti Taranto XXXIX (1999)*, Taranto, p. 427-455.

Croissant Fr. (1994), « Sybaris : La production artistique », dans *Sibari e la Sibaritide. Atti Taranto XXXII (1992)*, Taranto, p. 539-559.

- Croissant Fr. (1988), « Tradition et innovation dans les ateliers corinthiens archaïques : matériaux pour l'histoire d'un style », *BCH* 112, p. 91-166.
- Croissant Fr. (1983), *Les protomés féminines archaïques. Recherches sur les représentations du visage dans la plastique grecque de 550 à 480 av. J.-C.*, Paris.
- Denoyelle M. (1994), *Chefs-d'œuvre de la céramique grecque dans les collections du Louvre*, Paris.
- Dumont A. (1879), « Note sur des bijoux d'or trouvés en Lydie », *BCH* 3, p. 129-130.
- Duplouy A. (2006), « L'individu et la cité. Quelques stratégies identitaires et leur contexte », *REA* 108, p. 61-78.
- Dusinberre E. R. M. (2003), *Aspects of Empire in Achaemenid Sardis*, Cambridge.
- Étienne R. (éd.) (2010), *La Méditerranée au VII^e siècle av. J.-C. (essais d'analyses archéologiques)*, Paris.
- Floren J. (1987), *Die griechische Plastik, I. Die geometrische und archaische Plastik*, München.
- Gell A. (1998), *Art and Agency. An Anthropological Theory*, Oxford.
- Gras M. (1995), *La Méditerranée archaïque*, Paris.
- Greenewalt C. H. Jr. (1976), *Ritual Dinners in Early Historic Sardis*, Berkeley.
- Greenewalt C. H. Jr. (1972), « Two Lydian Graves at Sardis », *CSCA* 5, p. 113-145.
- Greenewalt C. H. Jr. (1971), « An Exhibitionist from Sardis », dans *Studies Presented to George M. A. Hanfmann*, Mainz, p. 29-46.
- Greenewalt C. H. Jr. (1970), « Orientalizing Pottery from Sardis: The Wild Goat Style », *CSCA* 3, p. 53-89.
- Greenewalt C. H. Jr. (1968), « Lydian Vases from Western Asia Minor », *CSCA* 1, p. 138-154.
- Greifenhagen A. (1966), « Ein architektonisches Terrakottarelieff aus Kleinasien », *AA* 81, p. 44-47.
- Greifenhagen A. (1965), « Schmuck und Gerät eines lydischen Mädchens », *AK* 8, p. 13-19.
- Hanfmann G. M. A. (1983a), *Sardis from Prehistoric to Roman Times*, Cambridge, Ma.
- Hanfmann G. M. A. (1983b), « On the Gods of Lydian Sardis », dans Boehmer R. M., Hauptmann H. (Hrsg.), *Beiträge zur Altertumskunde Kleinasien. Festschrift für Kurt Bittel*, Mainz, p. 219-231.
- Hanfmann G. M. A. (1978), « Lydian Relations with Ionia and Persia », dans *Proceedings of the Xth International Congress of Classical Archaeology*, Ankara, p. 25-35.
- Hanfmann G. M. A. (1975), *From Croesus to Constantine*, Ann Arbor.
- Hanfmann G. M. A. (1965), « Greece and Lydia. The Impact of Hellenic Culture », dans *Le rayonnement des civilisations grecque et romaine sur les cultures périphériques*, Paris, p. 491-499.
- Hanfmann G. M. A., Detweiler A. H. (1961), « From the Heights of Sardis », *Archaeology* 14, p. 3-12.
- Hanfmann G. M. A., Polatkan K. Z. (1959), « Three Sculptures from Sardis in the Manisa Museum », *Anatolia* 4, p. 55-65.
- Higgins R. A. (1961), *Greek and Roman Jewellery*, London.
- Horden P., Purcell N. (2000), *The Corrupting Sea: a Study of Mediterranean History*, Oxford.
- Keil J. (1923), « Die Kulte Lydiens », dans *Anatolian Studies Presented to Sir William Mitchell Ramsay*, Manchester, p. 239-266.
- Kerschner M., Prochaska W. (2011), « Die Tempel und Altäre der Artemis in Ephesos und ihre Baumaterialien », *JÖAI* 80, p. 73-154.
- Langlotz E. (1975), *Studien zur nordostgriechischen Kunst*, Mainz.

- Langlotz E. (1927), *Frühgriechischen Bildhauerschulen*, Nürnberg.
- Lissarrague Fr. (1990), *L'autre guerrier : archers, peltastes, cavaliers dans l'imagerie attique*, Paris-Roma.
- Malkin I. (à paraître), « Cultural Mixture in Ancient and Modern Historiography », dans *Ibridazione e integrazione in Magna Grecia. Atti Taranto LIV (2014)*, Taranto.
- Mallowan M. E. L. (1966), *Nimrud and its Remains*, London.
- Mollard-Besques S. (1954), *Catalogue raisonné des figurines et reliefs en terre-cuite grecs, étrusques et romains*, I, Paris.
- Morris I. (2005), « Mediterraneanisation », dans Malkin I. (ed.), *Mediterranean Paradigms and Classical Antiquity*, London, p. 30-55.
- Morris I. (2003), « Mediterraneanization », *Mediterranean Historical Review* 18, p. 30-55.
- Muss U. (1994), *Die Bauplastik des archaischen Artemisions von Ephesos*, Wien.
- Nenci G. (1993), « I donativi di Creso a Delfi », *ASNP III/23*, p. 319-331.
- Ohnesorg A. (2007), *Der Kroisos-Tempel. Neue Forschungen zum archaischen Dipteros der Artemis von Ephesos*, Wien.
- Özgen I., Öztürk J. (1996), *Heritage Recovered. The Lydian Treasure*, Istanbul.
- Parke H. W. (1984), « Croesus and Delphi », *GRBS* 25, p. 209-232.
- Philipp H. (2014), *Glanzvolle Silhouetten. Meisterwerke archaischer Toreutik im Badischen Landesmuseum Karlsruhe*, Lindenberg im Allgäu.
- Prayon Fr. (1987), *Phrygischen Plastik*, Tübingen.
- Pryce F. N. (1928), *Catalogue of Sculpture in the Department of Greek and Roman Antiquities of the British Museum*, vol. I, part. I. *Prehellenic and Early Greek*, London.
- Ratté Chr. (1989), « Five Lydian Felines », *AJA* 93, p. 379-393.
- Ratté Chr. (1994), « Archaic Architectural Terracottas from Sector ByzFort at Sardis », *Hesperia* 63, p. 361-390.
- Rein M. J. (1994), « Toward a Definition of Lydian Sculpture », *AJA* 98, p. 324.
- Rolley Cl. (1994), *La sculpture grecque, I. Des origines au milieu du V^e siècle*, Paris.
- Roosevelt C. H. (2009), *The Archaeology of Lydia, from Gyges to Alexander*, Cambridge.
- Şare T. (2010), « An Archaic Ivory Figurine from a Tumulus Near Elmali: Cultural Hybridization and a New Anatolian Style », *Hesperia* 79, p. 53-78.
- Shear T. L. (1931), « The Lion Group at Sardis », *ArtBull* 13, p. 127-137.
- Smith A. H. (1892), *A Catalogue of Sculpture in the Department of Greek and Roman Antiquities, British Museum*, London.
- Talamo Cl. (1979), *La Lidia arcaica*, Bologna.
- Treister M. Y. (2001), *Hammering Techniques in Greek and Roman Jewellery and Toreutics*, Leiden.
- Tuchelt Kl. (1970), *Die archaischen Skulpturen von Didyma. Beiträge zur frühgriechischen Plastik in Kleinasien*, Berlin.
- Vollkommer R. (1992), « Men », dans *LIMC VI*, Zurich, p. 462-473.
- Walter-Karydi E. (1970), « Äolische Kunst », dans *Studien zur Griechischen Vasenmalerei*, AK Beiheft 7, p. 3-18.
- Winter N. A. (1993), *Greek Architectural Terracottas from the Prehistoric to the End of the Archaic Period*, Oxford.

Crédits des illustrations

Antoine Hermary, « Kouros et korai de Grèce de l'Est : questions d'interprétation », p. 15

Figure 1. *Kouros* drapé trouvé à Kalymnos. © D. Bosnakis.

Figure 2. *Korè* dédiée par Chéramyès à l'Héraion de Samos. Berlin, Staatliche Museen, Antikensammlung SK 1750. © SMB/Antikensammlung. Photo : Johannes Laurentius.

Figure 3. Vase plastique trouvé à Camiros. Londres, British Museum B 49. Photo © British Museum.

Figure 4. Statuette en ivoire provenant de Rhodes. Paris, Louvre MND 2066. Photo © RMN-Grand Palais / Tony Querrec.

Figure 5. *Kouros* dédié par Timônax dans le sanctuaire de Claros. Musée de Selçuk. D'après Dewailly, Pécasse, Verger 2004, p. 49, fig. VIII, 1.

Figure 6. *Korè* dédiée par Timônax dans le sanctuaire de Claros. Musée archéologique d'Izmir. D'après *Izmir Archaeological Museum*, Istanbul, 1993, fig. p. 43.

Hélène Aurigny, « Les bronzes d'Asie Mineure dans les sanctuaires grecs », p. 27

Figure 1. Boucle de ceinture, Delphes 4363. © EfA, Neg. 353-016, Philippe Collet.

Figure 2. Attache d'anse en bobine, Delphes 23838. © Hélène Aurigny.

Figure 3. Attache d'anse de phiale, Delphes 23770. © EfA, Neg. 62152.

Figure 4. Tête de taureau, Delphes 2351. © EfA, Neg. 30968.

Figure 5. Distribution des objets phrygiens dans les sanctuaires grecs. © Daniel Battesti, ISTA - EA 4011.

Figure 6. Chaudron à protomes de griffon, musée de Samos. © Hélène Aurigny.

Figure 7. Distribution des protomes de griffons dans les sanctuaires grecs. © Daniel Battesti, ISTA - EA 4011.

Figure 8. Protome de griffon de Samos, raté de coulée (B 1284). © Hélène Aurigny.

Figure 9. Protome de griffon inv. 2620. © EfA, Neg. 31023.

Figure 10. Joueur d'*aulos*, Athènes, musée national 16513. © Υπουργείο Πολιτισμού, Παιδείας και Θρησκευμάτων / Ταμείο Αρχαιολογικών Πόρων / © Hellenic Ministry of Culture, Education and Religious Affairs/Archaeological Receipts Fund.

Figure 11. *Kouros* porteur d'offrande, Berlin 31098. D'après Bol 1983, p. 113, fig. 71-72.

Figure 12. Buste ailé de divinité, *sphyrelaton*, Olympie Br. 6500. D'après Rolley 1983, p. 115, fig. 6, 99, n° 253.

Figure 13. Taureau en argent de Delphes, *sphyrelaton*. © EfA, Neg. 44878.

Figure 14. *Kouros* en bronze, Delphes 2846. © EfA, Neg. 32594.

Martin Szewczyk, « Sculpture funéraire et statuaire publique à la basse époque hellénistique », p. 45

Figure 1. Stèle funéraire smyrniote : jeune homme se couronnant, accompagné de deux petits serviteurs. La stèle est surmontée d'un fronton avec une couronne et l'inscription « ὁ δῆμος » à caractère honorifique. II^e siècle av. J.-C. Oxford, Ashmolean Museum, inv. 1947.271. D'après Pfuhl-Möbius 1977-1979, pl. 33.

Figure 2. Stèle funéraire. Fin du II^e siècle av. J.-C. Münster, Universitätsammlung. D'après Pfuhl-Möbius 1977-1979, pl. 87.

- Figure 3. Stèle funéraire. Provient certainement de Byzance. Première moitié du II^e siècle av. J.-C. Istanbul, musée archéologique, inv. 695. D'après Pfuhl-Möbius 1977-1979, pl. 29.
- Figure 4. Statue masculine drapée d'une *chlamyde*. Ancienne collection Papenbroek. Leyde, Rijksmuseum van Oudheden, inv. Pb 91. © Rijksmuseum van Oudheden.
- Figure 5. Stèle funéraire. Smyrne. II^e siècle av. J.-C. Leyde, Rijksmuseum van Oudheden, inv. I.91/8.3. © Rijksmuseum van Oudheden.
- Figure 6. Stèle funéraire. Smyrne (?). II^e siècle av. J.-C. Leyde, Rijksmuseum van Oudheden, inv. Pb 27. © Rijksmuseum van Oudheden.
- Figure 7. Statuette masculine. Époque hellénistique tardive. Venise, Museo Correr. © M. Szewczyk.
- Figure 8. Statue de Kléopatra. Délos, musée archéologique. De la maison de Kléopatra. Vers 135 av. J.-C. © M. Szewczyk.
- Figure 9. Stèle funéraire. Probablement smyrniote. Milieu du II^e siècle av. J.-C. Oxford, Ashmolean Museum. D'après Pfuhl-Möbius 1977-1979, pl. 83.
- Figure 10. Stèle funéraire. Smyrne. Deuxième moitié du II^e siècle av. J.-C. Hanovre, Kestner Museum. D'après Pfuhl-Möbius 1977-1979, pl. 82.

Alain Duploux, « Observations sur la plastique archaïque lydienne », p. 79

- Figure 1. Pendentif orientalisant d'Aydın (Tralles). D'après Akurgal 1961, fig. 186.
- Figure 2. Plaquette en terre cuite de Sardes. D'après Mollard-Besques 1954, n° B 343.
- Figure 3. Matrice en bronze, femme debout. D'après Özgen, Öztürk 1996, n° 192.
- Figure 4. Matrice en bronze, femme debout. D'après Özgen, Öztürk 1996, n° 193.
- Figure 5. Matrice en bronze, femme assise. D'après Özgen, Öztürk 1996, n° 194.
- Figure 6. Tête masculine en bronze. D'après Özgen, Öztürk 1996, n° 188.
- Figure 7. Relief de Sardes, femme dans un *naïskos*. D'après *Sardis* Rz, fig. 58.
- Figure 8. Tête en ivoire de Sardes. D'après Akurgal 1961, fig. VII.
- Figure 9. Tesson du style de Sardes. D'après Greenewalt 1970, n° 14.
- Figure 10. Tesson du style de Sardes. D'après Greenewalt 1970, n° 16.
- Figure 11. « Dandy » lydien. D'après *Sardis* M5, fig. 33.
- Figure 12. « Exhibitionniste ». D'après Greenewalt 1971, pl. 14.
- Figure 13. Tesson du style de Sardes. D'après Greenewalt 1970, n° 15.
- Figure 14. Tesson du style de Sardes. D'après *BASOR* 199 (1970), p. 35, fig. 24.
- Figure 15. Terre cuite architecturale de Stockholm. D'après Åkerström 1966, fig. 70.

Laura Rohaut, « Les *naïskoi* archaïques de Milet », p. 103

- Figure 1. *Naïskos* avec une femme assise, Milet, inv. 2040, musée d'Istanbul. D'après von Graeve 1986b, pl. 9, 2.
- Figure 2. *Naïskos* avec une femme assise, Marseille, inv. 1539, musée d'Histoire de Marseille. © Centre Camille Jullian.
- Figure 3. Plan de la ville de Milet. D'après Duploux 2006, pl. 15 ; dessin A. Zambon.
- Figure 4. Statue de femme assise, Milet, inv. 1574, musée de Berlin. D'après Blümel 1963, fig. 140.
- Figure 5. *Naïskos* avec une *korè* debout, Milet, inv. 1792, musée de Berlin. D'après von Graeve 1986b, pl. 9, 1.
- Figure 6. Statuette en ivoire d'adorante, Éphèse, inv. inconnu, musée d'Istanbul. D'après Akurgal 1961, fig. 170.
- Figure 7. Fragment de *korè*, Milet, inv. inconnu, musée de Balat. D'après von Graeve 1986b, pl. 8, 2.
- Figure 8. *Naïskos* avec une *korè* debout, Milet, inv. 1521, musée de Balat. D'après von Graeve 1986b, pl. 9, 4.
- Figure 9. « *Korè* d'Anaximandros », Milet, inv. 1599, musée de Berlin. D'après Blümel 1963, fig. 120.
- Figure 10. Fragment de *naïskos* avec une *korè* debout, Milet, inv. 1900, musée de Berlin. D'après Blümel 1963, fig. 128.
- Figure 11. *Naïskos* avec une *korè* debout, Milet, inv. inconnu, musée de Balat. D'après von Graeve 1986a, pl. 6, 1.
- Figure 12. *Korè* à la perdrix, Samos, inv. 1791, musée de Berlin. D'après Akurgal 1961, fig. 203.
- Figure 13. *Korè*, Samos, inv. 1744, musée de Berlin. D'après Freyer-Schauenburg 1974, pl. 13.
- Figure 14. Philippè du groupe de Généléos, Samos, inv. F-S 61, musée de Vathy. D'après Akurgal 1961, fig. 202.
- Figure 15. Tête de *korè*, Milet, inv. 1631, musée de Berlin. D'après Akurgal 1961, fig. 221.
- Figure 16. Tête de *korè*, ancienne Smyrne, inv. inconnu, musée d'Izmir. D'après Akurgal 1992, pl. 8.
- Figure 17. *Naïskos* avec une *korè* debout et une *potnia théron* sur le fronton, Milet, inv. inconnu, musée de Balat. D'après Naumann 1983, pl. 12, 4.
- Figure 18. Figurine de *korè* à l'oiseau, Clazomènes, inv. inconnu, musée du Louvre. D'après Langlotz 1967, pl. 60.
- Figure 19. La *Matar* phrygienne debout dans un *naïskos*, Ankara, inv. inconnu, musée d'Ankara. D'après Akurgal 1961, pl. 60.

- Figure 20. *Naïskos* avec deux *korai* debout, Milet, inv. Sk 1647, musée de Berlin. D'après Blümel 1963, fig. 126.
- Figure 21. *Naïskos* avec deux adorantes debout, Idalion, inv. Misc. 8526,87, musée de Berlin. D'après Senff 2014, p. 145, fig. 9.
- Figure 22. Relief en ivoire figurant Artémis et Léto, Sparte, inv. 15514, musée national d'Athènes. D'après Hadzisteliou-Price 1971, pl. 5, 10.
- Figure 23. *Naïskos* avec deux nymphes debout, Milet, inv. inconnu, musée de Balat. D'après von Graeve 1986a, pl. 6, 2.
- Figure 24. Déesse assise dans un *naïskos*, Aga Hamam, inv. 2474, musée d'Istanbul. D'après Naumann 1983, pl. 14, 4.
- Figure 25. Déesse debout dans un *naïskos*, Sardes, inv. 4029, musée de Manisa. D'après Naumann 1983, pl. 12, 3.

Kenan Eren, « La sculpture archaïque d'Aphrodisias », p. 123

- Figure 1. Données archaïques reportées sur le plan du temple. *Aphrodisias Archive*, modifié par Kivanç Başak. Courtesy of New York University Aphrodisias Excavations.
- Figure 2. Le lion Gaudin. © Ian Cartwright. Courtesy of New York University Aphrodisias Excavations.
- Figure 3. Inv. N° 83-50. © Ian Cartwright. Courtesy of New York University Aphrodisias Excavations.
- Figure 4. Inv. N° 77.2. © Ian Cartwright. Courtesy of New York University Aphrodisias Excavations.
- Figure 5. Inv. N° 75-82. © Guido Petruccioli. Courtesy of New York University Aphrodisias Excavations.
- Figure 6. Inv. N° 75-191 (A, C). © Guido Petruccioli. Courtesy of New York University Aphrodisias Excavations.
- Figure 7. Inv. N° 75-191 (B). © Guido Petruccioli. Courtesy of New York University Aphrodisias Excavations.
- Figure 8. Inv. N° 75-194 (A). © Guido Petruccioli. Courtesy of New York University Aphrodisias Excavations.
- Figure 9. Inv. N° 75-194 (B). © Guido Petruccioli. Courtesy of New York University Aphrodisias Excavations.
- Figure 10. Inv. N° 75-93 (A, B). © Ian Cartwright. Courtesy of New York University Aphrodisias Excavations.
- Figure 11. Inv. N° 76-100 (face). © Guido Petruccioli. Courtesy of New York University Aphrodisias Excavations.
- Figure 12. Inv. N° 76-100 (profil). © Guido Petruccioli. Courtesy of New York University Aphrodisias Excavations.

Christine Bruns-Özgan, « Hellenistic Sculptures and Workshops of Knidos », p. 137

- Figure 1. Over-life-sized head of a woman of greyish white coarse grained marble, found in front of the Western part of the long *stoa*. Face (cast). Marmaris, Archaeological Museum. © Christine Bruns-Özgan.
- Figure 2. Over-life-sized head of a woman of greyish white coarse grained marble. Right profile (cast). Marmaris, Archaeological Museum. © Christine Bruns-Özgan.
- Figure 3-4. Over-life-sized draped female statue found on the upper terrace on the Western side of the round temple. Marmaris, Archaeological Museum. © Christine Bruns-Özgan.
- Figure 5. Signature of Theon from Antiocheia on the altar of Apollon Karneios, detail. Marmaris, Archaeological Museum. © Christine Bruns-Özgan.
- Figure 6. Slab with Theon's signature. Marmaris, Archaeological Museum. © Christine Bruns-Özgan.
- Figure 7. Altar of Apollon Karneios, with three figures of dancing nymphs. Marmaris, Archaeological Museum. © Christine Bruns-Özgan.
- Figure 8. Under-life-sized statue found in the Roman *stoa*. Marmaris, Archaeological Museum. © Christine Bruns-Özgan.
- Figure 9. Under-life-sized statue found in the Roman *stoa*. Right profile. Marmaris, Archaeological Museum. © Christine Bruns-Özgan.

Guy Labarre, « Réflexions sur la diffusion de la sculpture d'Héraclès en Pisidie aux II^e-III^e siècles après J.-C. », p. 147

- Figure 1. Carte de situation. © Guy Labarre.
- Figure 2. Relief d'Héraclès, Kozluca. © Guy Labarre.
- Figures 3-5. Second relief d'Héraclès, Kozluca. © Guy Labarre.
- Figure 6. Relief d'Héraclès, Arvallı/Bağsaray, musée de Burdur. © Guy Labarre.
- Figure 7. Fragment de statue d'Héraclès, Olbasa. D'après G.H.R. Horsley 2007, n° 53, pl. 52.
- Figure 8. Relief d'Héraclès, musée d'Isparta. © Guy Labarre.
- Figures 9-10. Relief rupestre d'Héraclès, Büyükkada Tepe. © Guy Labarre.
- Figure 11. Relief rupestre d'Héraclès, brisé dans sa partie supérieure, Büyükkada Tepe. © Guy Labarre.
- Figures 12-13. Relief rupestre d'Héraclès dans un *naïskos*, Tymbrinassos. © Guy Labarre.
- Figure 14. Le plateau de Cremna, la porte méridionale et le bâtiment des bains. © Guy Labarre.
- Figure 15. Bases de statue devant les chambres voutées à l'est. © Guy Labarre.
- Figure 16. Bases de statue devant les chambres rectangulaires à l'ouest. © Guy Labarre.

Figure 17. Plan du bâtiment de Cremna. D'après G.H.R. Horsley et S. Mitchell 2000, p. 63, fig. 28.

Figure 18. Statue d'Héraclès, musée de Burdur. © Guy Labarre.

Figure 19. Base de la statue d'Héraclès dans le bâtiment des bains. © Guy Labarre.

Figure 20. Reliefs rupestres de Kakasbos, Kocataş. © Guy Labarre.

Hadrien Bru, « Identités culturelles et conformisme social : sur quelques stèles de Phrygie et de Pisidie septentrionale », p. 165

Figure 1. Maison de l'instituteur à Yakaafşar. © Hadrien Bru.

Figure 2. Stèle de la maison de l'instituteur à Yakaafşar. © Hadrien Bru.

Figure 3. Stèle de la maison de l'instituteur à Yakaafşar. © Hadrien Bru.

Figure 4. Stèle de la maison de l'instituteur à Yakaafşar. © Hadrien Bru.

Figure 5. Stèle de la maison de l'instituteur à Yakaafşar. © Hadrien Bru.

Figure 6. Stèle de la maison de l'instituteur à Yakaafşar. © Hadrien Bru.

Figure 7a. Stèle de la maison de l'instituteur à Yakaafşar. © Hadrien Bru.

Figure 7b. Stèle de la maison de l'instituteur à Yakaafşar, détail. Personnage masculin au visage mutilé. © Hadrien Bru.

Figure 8. Stèle de la maison de l'instituteur à Yakaafşar. © Hadrien Bru.

Figure 9. Stèle de la maison de l'instituteur à Yakaafşar. © Hadrien Bru.

Figure 10a. Stèle inscrite en pisidien, Yakaafşar. © Hadrien Bru.

Figure 10b. Stèle inscrite en pisidien, détail, Yakaafşar. © Hadrien Bru.

Figure 10c. Inscription en langue pisidienne, Yakaafşar. © Hadrien Bru.

Figure 11a. Couple avec soldat-berger pisidien, Yakaafşar. © Hadrien Bru.

Figure 11b. Couple avec soldat-berger pisidien, détail, Yakaafşar. © Hadrien Bru.

Figure 12. Stèle d'Aksu avec inscription pisidienne à flexion mixte, musée d'Isparta. © Hadrien Bru.

Ergün Lafli, Eva Christof, « Römische Skulpturen im Museum von Anamur in Kilikien », p. 177

Karte 1. Anamur, das Rauhe Kilikien und die im Text erwähnten Orte in Kleinasien. Die örtlichen Museen sind unterstrichen. © Sami Patacı, 2015.

Abb. 1a-b. Porträt in der Art der Marcia Otacilia Severa aus Kelenderis. © Peter Grunwald.

Abb. 1c. Porträtkopf im Museo Nazionale Romano, Palazzo Massimo alle Terme in Rom; ursprünglich im Museum Kircherianum. © Sami Patacı.

Abb. 2. Leicht überlebensgroße männliche Statue im Himation / Asklepios aus Kelenderis. © Peter Grunwald.

Abb. 3. Köpfchen eines Eros aus Mersin (Soloï-Pompeiopolis?). © Peter Grunwald.

Abb. 4. Kopf einer Mänade aus Soloï-Pompeiopolis. © Peter Grunwald.

Abb. 5a. Männliches Köpfchen von einer Idealskulptur aus Mersin (Soloï-Pompeiopolis?). © Peter Grunwald.

Abb. 5b. Kopf eines Jünglings aus Gortyn auf Kreta. © Peter Grunwald.

Abb. 6a-b. Weibliche Gewandstatuette aus Mersin (Soloï-Pompeiopolis?). © Peter Grunwald.

Abb. 7. Kopf einer verschleierten Frau. © Sami Patacı.

Abb. 8a. Weiblicher Kopf einer Pudicitia aus Kelenderis. © Peter Grunwald.

Abb. 8b. Ähnlicher Kopf im Museum von Alanya. © Peter Grunwald.

Abb. 9a-b. Männlicher Kopf von einer Grabskulptur aus Mersin (Soloï-Pompeiopolis?). © Peter Grunwald.

Abb. 10. Grabbüste aus Kelenderis. © Sami Patacı.

Abb. 11. Votivstele für Kybele aus Klaudiopolis (Mut). © Sami Patacı.

Abb. 12a. Weihaltar für Zeus aus dem östlichen Rauhen Kilikien. © Sami Patacı.

Abb. 12b-c. Weihaltar für Zeus aus dem östlichen Rauhen Kilikien. © Peter Grunwald.

Abb. 12d. Detail: Kreisrunde Fläche auf der Oberseite des Weihaltars.

Abb. 13a-b. Weihaltar aus dem östlichen Rauhen Kilikien. © Sami Patacı.

Abb. 14. Grabstele eines Mannes mit Vogel aus Elaiussa-Sebaste. © Peter Grunwald.

Abb. 15. Grabstele mit männlicher Einzelfigur aus Gözce/Gözsüzce bei Nagidos. © Peter Grunwald.

Abb. 16. Grabstele eines (Geschwister-)paars aus Elaiussa-Sebaste. © Sami Patacı.

Abb. 17. Grabrelief mit Inschrift aus dem westlichen Rauhen Kilikien. © Peter Grunwald.

Abb. 18-19a-b. Fragment eines Girlandensarkophags. © Peter Grunwald.

Abb. 20. Sarkophagfragment mit einem girlandentragenden Eros aus Elaiussa-Sebaste. © Peter Grunwald.

Abb. 21a-b. Ostotheke mit nicht zugehörigem Deckel aus dem westlichen Rauhen Kilikien. © Peter Grunwald.

Abb. 22a-b. Ostotheke mit nicht zugehörigem Deckel aus dem westlichen Rauhen Kilikien. © Peter Grunwald.

Abb. 23a-b. Ostotheke aus dem Rauhen Kilikien. © Sami Patacı.

Abb. 24a. Ostotheke aus dem Rauhen Kilikien. © Peter Grunwald.

Abb. 24b. Ostotheke aus dem Rauhen Kilikien. © Sami Pataci.

Abb. 25a. Ostotheke aus dem Rauhen Kilikien. © Peter Grunwald.

Abb. 25b. Ostotheke aus dem Rauhen Kilikien. © Sami Pataci.

Francis Prost, « La tradition de la sculpture parienne en Asie Mineure », p. 209

Figure 1. Sphinge de Pergè. Musée d'Antalya. © Francis Prost, avec l'aimable autorisation du musée d'Antalya.

Figure 2. Nikè. Musée de Paros. © Francis Prost, avec l'aimable autorisation du musée de Paros.

Figure 3. *Korè* de Xanthos. British Museum B 318. © Francis Prost, avec l'aimable autorisation du British Museum.

Figure 4. Couvercle de sarcophage, Xanthos, *in situ*. © Francis Prost.

Figure 5. Couvercle de sarcophage, Xanthos, *in situ*. © Francis Prost.

Séverine Moureaud, « Diffusion des techniques sculpturales dans l'espace hellénistique. Intérêt des appréciations techniques pour y répondre », p. 223

Figure 1. Deux statuettes d'Éros Archer. Musée archéologique d'Istanbul (inv. 461 T et 462 T). © Séverine Moureaud.

Figure 2. Statuette 462 T, profil droit. © Séverine Moureaud.

Figure 3. Statuette 462 T, détail. © Séverine Moureaud.

Figure 4. Statuette 462 T, détail des jambes. © Séverine Moureaud.

Figure 5. Statuette 461 T. © Séverine Moureaud.

Figure 6. Statuette 461 T, profil gauche. © Séverine Moureaud.

Figure 7. Statuette 461 T, vue détaillée profil gauche.

Figure 8. Statuette 461 T, détail arrière. © Séverine Moureaud.

Figure 9. Statuette 461 T, détail corps. © Séverine Moureaud.

Figure 10. Statuette 461 T, détail des pieds. © Séverine Moureaud.

Figure 11. Traces de grain d'orge. © Séverine Moureaud.

Figure 12. Jeune femme de Rhénée. Musée National d'Athènes (inv. 380), détail du pied gauche. © Séverine Moureaud.

Figure 13. Jeune femme de Rhénée, détail du visage. © Séverine Moureaud.

Figure 14. Jeune homme de Rhénée. Musée National d'Athènes (inv. 1660), détail du visage. © Séverine Moureaud.

Figure 15. Jeune homme de Rhénée. © Séverine Moureaud.

Figure 16. Sphinge de Rhénée. Musée National d'Athènes (inv. 1661). © Séverine Moureaud.

Figure 17. Aphrodite. Musée National d'Athènes (inv. 3188). © Séverine Moureaud.

Figure 18. Aphrodite inv. 3188, détail du corps. © Séverine Moureaud.

Figure 19. Buste de Sérapis. Musée archéologique de Délos (inv. A 4023). © Séverine Moureaud.

Figure 20. Buste de Sérapis, profil droit. © Séverine Moureaud.

Figure 21. Buste de Sérapis, détail. © Séverine Moureaud.

Figure 22. Aphrodite. Musée archéologique de Délos (inv. A 3825). D'après Jockey 1993, p. 390, cat. 214, pl. 248-249.

Laurence Cavalier, « Remarques sur l'ornementation en Lycie à l'époque hellénistique », p. 239

Figure 1. Tête de Léo ? Musée d'Antalya. © Mission archéologique de Xanthos.

Figure 2. Tête de Ptolémée II. © Mission archéologique de Limyra.

Figure 3. Métope du Ptolémaion. © Mission archéologique de Limyra.

Figure 4. Temple de Léo, chapiteau corinthien. D'après Hansen, *Le Roy* 2012, fig. 7. 13.

Figure 5. Temple de Léo, frise de bucranes et de rosettes. D'après Hansen, *Le Roy* 2012, fig. 8. 14.

Figure 6. Temple de Léo, chéneau de faite. D'après Hansen, *Le Roy* 2012, fig. 9. 6.

Figure 7. Temple de Léo, chéneau de rive. D'après Hansen, *Le Roy* 2012, fig. 9. 2.

Figure 8. Ptolémaion de Samothrace, frise de bucranes et rosettes. D'après Frazer 1990, p. 60 et fig. 47.

Figure 9. Ptolémaion de Samothrace, chapiteau corinthien. Frazer 1990, p. 90 et fig. 68.

Figure 10. Temple d'Artémis, frise. © J. des Courtils, mission archéologique de Xanthos.

Figure 11a. Mausolée de Bélévi. D'après Rumscheid 1994, taf. 14, 2.

Figure 11b. Milet, Temple de Dionysos. D'après Rumscheid 1994, taf 97, 3.

Figure 11c. Didymes, *naïskos*. D'après Rumscheid 1994, taf 31, 4.

Figure 12. Xanthos, édifice inconnu, frise. © Dessin F. Goirand, mission archéologique de Xanthos.

Figure 13. Limyra, Ptolémaion, acrotère faitier. © Laurence Cavalier.

Figure 14. Limyra, édifice inconnu, chapiteau ionique. © Laurence Cavalier.

Figure 15. *Kymations* lesbiques : a. Limyra, édifice inconnu ; b. Musée d'Istanbul, sarcophage d'Abdalonymos ; c. Limyra, Ptolémaion. © Laurence Cavalier.

Ludovic Laugier, « Marbres d'Asie Mineure dans les collections grecques du Louvre : résultat des analyses récentes », p. 251

Figure 1a. La *Korè* de Clazomènes au début du XX^e siècle, avant sa dérestauration. © Documentation du département des AGER, musée du Louvre.

Figure 1b. La *Korè* de Clazomènes, restaurée. © Musée du Louvre, dist. RMN - Grand Palais / Daniel Lebée et Carine Deambrosis.

Figure 2. L'Apollon de Smyrne, type de l'Apollon Lycien, département des AGER, musée du Louvre. Marbre de Thasos et non du mont Pentélique. © Musée du Louvre, dist. RMN - Grand Palais / Daniel Lebée et Carine Deambrosis.

Figure 3. Reliefs de l'agora de Smyrne, plaques de Neptune et d'Amphitrite, musée archéologique d'Izmir. Marbre de Thasos et non de Paros. © Documentation du département des AGER, musée du Louvre.

Figure 4. Stèle de Thaléa, Smyrne, département des AGER, musée du Louvre. Marbre de Proconnèse. © Musée du Louvre, dist. RMN - Grand Palais / Daniel Lebée et Carine Deambrosis.

Figure 5. Stèle d'Amyntès, Smyrne, département des AGER, Musée du Louvre. Marbre d'Éphèse. © Musée du Louvre, dist. RMN - Grand Palais / Daniel Lebée et Carine Deambrosis.

Figure 6. La cour de Sphinx, les marbres de Didymes et de Magnésie-du-Méandre après restauration, département des AGER, musée du Louvre. © Musée du Louvre / Antoine Mongodin.

Figure 7. Le Galatée blessé, département des AGER, musée du Louvre. Marbre de Göktepe et non albâtre. © RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Stéphane Maréchal.

Résumés

Antoine Hermary

Kouroi et korai de Grèce de l'Est : questions d'interprétation

Résumé : Présentée à propos de terres cuites archaïques de Thasos, et principalement appuyée sur une comparaison avec le groupe de Généléos à Samos, l'hypothèse d'un « système votif » dans lequel ces offrandes représenteraient les donateurs est confrontée à quelques exemples de *kouroi* et *korai* trouvés en Grèce de l'Est. L'analyse d'un *kouros* drapé de Kalymnos, des *korai* de Chéramyès à Samos, du *kouros* et de la *korè* dédiés par Timônax à Claros montre que ce type d'explication doit être considéré avec beaucoup de prudence et que les *agalmata* offerts à la divinité n'étaient normalement pas personnalisés.

Mots-clés : Kouroi, Korai, Grèce de l'Est, Kalymnos, Samos, Claros, Chéramyès, Timônax, Agalmata.

Remarks on the Interpretation of some *Kouroi* and *Korai* from East Greece

Abstract: Presented in recent studies concerning Archaic terracottas found in Thasos, and mainly based on a comparison with the "Geneleos group" of Samos, the hypothesis of a "votive system" in which these terracottas would represent the donors themselves is confronted to some kouroi and korai found in East Greece. The study of a draped kouros from Kalymnos, the korai dedicated by Cheramytes in the Heraion of Samos and the kouros and kore dedicated by Timonax in the sanctuary of Claros shows that this explanation has to be very carefully considered, the agalmata offered to the divinities being usually not real persons.

Keywords: *Kouroi, Korai*, East Greece, Kalymnos, Samos, Claros, Cheramytes, Timonax, *Agalmata*.

Hélène Aurigny

Les bronzes d'Asie Mineure dans les sanctuaires grecs

Résumé : Les bronzes d'Asie Mineure dans les sanctuaires grecs forment, à l'époque archaïque, un ensemble complexe qui illustre la richesse et le dynamisme de la création plastique artistique : textes et objets attestent l'excellence de la toreutique ionienne. La capacité de ces objets à s'exporter en dehors de la péninsule anatolienne souligne la valeur de ces bronzes d'Asie Mineure, qui sont offerts dans les sanctuaires grecs. Or, c'est ce contexte votif qui témoigne de la circulation des modèles et des œuvres, ainsi que de la spécificité des pratiques votives de l'époque archaïque.

Mots-clés : Bronzes grecs, Sanctuaires, Techniques, Phrygie, Chaudrons de bronze, Pratiques votives.

Asia Minor Bronzes in Greek sanctuaries

Abstract: The bronzes of Asia Minor in the Greek sanctuaries form, in the Archaic period, a complex group which illustrates the richness and dynamism of artistic plastic creation: texts and objects testify of the excellence of Ionian toreutics. The ability of these objects to be exported outside the Anatolian peninsula underscores the value of these bronzes of Asia Minor, which are offered in the Greek sanctuaries. Besides, this votive context reflects the circulation of models and works, as well as the specificity of votive practices of the Archaic period.

Keywords: Greek Bronzes, Sanctuaries, Techniques, Phrygia, Bronze Cauldrons, Votive Practices.

Martin Szewczyk

Sculpture funéraire et statuaire publique à la basse époque hellénistique

Résumé : La relation entre les statues honorifiques dressées dans l'espace public et les reliefs funéraires produits en Asie Mineure occidentale, en particulier à Smyrne, est, pour l'époque hellénistique, un sujet d'étude particulièrement riche. Il intéresse bien entendu l'histoire des statues honorifiques, mais aussi celle, plus générale, de la représentation de soi dans la cité de la basse époque hellénistique. Cette étude entend explorer, d'un point de vue iconographique, typologique et statistique, quels pouvaient être les liens réels entre ces deux catégories d'images, du point de vue de leur production comme de celui de leur réception en contexte civique. Elle propose des conclusions sur l'utilisation des modèles statuaire, les conditions de leur reproduction sur différents *media*, mais également sur la prégnance des honneurs civiques au sein de la culture de la cité grecque en Asie Mineure à la fin de l'époque hellénistique et au début du Principat.

Mots-clés : Asie Mineure, Smyrne, Époque hellénistique, Sculpture, Statues honorifiques, Stèles funéraires, *Normaltypus*, Pudicité.

Funerary Sculpture and Public Statues in the Late Hellenistic Period

Abstract: The relationship between public honorific statues and funerary reliefs carved in western Asia Minor, mostly in Smyrna, is, for Hellenistic times, a wide and rich case study. It concerns, of course, the history of honorific statues, but also, more widely, the presentation of self in the Late Hellenistic Greek city. This study intends to explore the links between the two types of images (statues and reliefs) from iconographical, typological and statistical points of view. It focuses on the problem of their production and reception in a civic context. The paper leads to conclusions on the use of statuary models, on the conditions of their reproduction within the frame of different media, and also on the weight of civic honors in the culture of the Greek city in the late Hellenistic and early imperial times.

Keywords: Asia Minor, Smyrna, Hellenistic Times, Sculpture, Honorific Statues, Funerary Stelai, *Normaltypus*, Pudicity.

Jean-Christophe Vincent

Les statues d'Asie Mineure dans l'œuvre de Pausanias : héritages religieux, description des techniques et particularités locales

Résumé : Le but de cet article est de rassembler et d'étudier les diverses mentions de statues grecques d'Asie Mineure, éparpillées dans les nombreuses digressions des dix livres de la *Périégèse* de Pausanias. L'intérêt est double : d'une part, expliquer pourquoi et comment ces statues intéressent Pausanias et, d'autre part, de mesurer, si possible, l'apport de ces digressions pour une meilleure connaissance de la religion grecque dans ces régions, et l'intérêt de celles-ci pour tout ce qui relève de l'évolution et la diffusion des techniques.

Mots-clés : Pausanias, Asie Mineure, Statue de culte, Xoanon, Agalma.

Statues of Asia Minor in Pausanias: Religious Tradition, Description of Techniques and Local Peculiarities

Abstract: The aim of this paper is to put together and analyze the mentions of Greek statues in Asia Minor, scattered in the numerous digressions of the ten books of Pausanias' *Periegesis*. We see a double interest: first, to explain why and how Pausanias was interested in these statues and, second, to measure the contribution of these digressions to a better knowledge of Greek religion in these areas and of the evolution and distribution of techniques.

Keywords: Pausanias, Asia Minor, Cult Statue, *Xoanon*, *Agalma*.

Alain Duplouy

Observations sur la plastique archaïque lydienne

Résumé : La sculpture archaïque lydienne dispose d'un corpus abondant et bien publié. L'article rappelle les principes historiographiques qui ont présidé à l'étude de cet ensemble depuis les travaux d'E. Akurgal. Après avoir écarté diverses fausses pistes dictées par la tradition littéraire (école lydo-éphésienne, offrandes delphiques), l'article envisage quelques œuvres originales (orfèvrerie, ivoire et terre cuite). La diversité des modèles stylistiques pris en référence par les artisans lydiens souligne la spécificité du paysage artistique nord-ionien mise en évidence par E. Langlotz et Fr. Croissant.

Mots-clés : Lydie, Ionie, Éolie, Sculpture grecque, Styles, Grèce archaïque.

Observation on the Archaic Sculpture from Lydia

Abstract: Archaic sculpture from Lydia is both abundant and well documented. Since E. Akurgal, various historiographical developments have characterized its study. Ancient texts have biased the interpretation

in favour of a Lydo-Ephesian school and scholars have often set forward the Delphian offerings. The paper examines several local pieces (jewellery, ivory, terracottas) and tries to show the variety of the stylistic references used by Lydian artisans. Such feature is actually characteristic of North-Ionian art, as emphasized by E. Langlotz and Fr. Croissant.

Keywords: Lydia, Ionia, Eolia, Greek Sculpture, Styles, Archaic Greece.

Laura Rohaut

Les *naïskoi* archaïques de Milet

Résumé : Les *naïskoi* archaïques de Milet ont l'originalité de présenter deux types iconographiques : le premier, le plus ancien, avec une ou deux *korè*s debout, semble être une particularité des ateliers milésiens, qui ont probablement puisé dans le répertoire phrygien pour élaborer leur modèle. Celui-ci ne trouve aucun parallèle dans le monde grec excepté à Chypre. Le second type, avec femme assise, semble avoir été créé par les sculpteurs milésiens à la suite du premier et se diffuse dans certaines villes de Grèce de l'Est et leurs colonies dans la 2^e moitié du VI^e siècle av. J.-C.

Mots-clés : Milet, Naïskos, Sculpture archaïque, Korè, Typologie, Chronologie, Iconographie.

Archaic *Naïskoi* of Miletos

Abstract: The Archaic *naïskoi* of Miletos are unusual because they present two iconographic types: the first one, the oldest, with one or two standing *korai*, seems to be a special feature of the Milesians workshops, which probably drew on the Phrygian's repertoire, to develop their model that cannot be found in the Greek World except in Cyprus. The second type, with seated woman, seems to have been created by the Milesian sculptors after the first one and spread to some cities of Eastern Greece and their colonies during the second half of the 6th century B.C.

Keywords: Miletos, *Naïskos*, Archaic Sculpture, *Korè*, Typology, Chronology, Iconography.

Kenan Eren

La sculpture archaïque d'Aphrodisias

Résumé : Les fouilles qui se poursuivent à Aphrodisias de Carie depuis plus de 50 ans ont révélé une importante ville romaine. Les données archéologiques sur la période préromaine sont très fragmentaires. En revanche, quelques terres cuites de figures féminines assises témoignent de l'usage du sanctuaire d'Aphrodite pendant l'époque archaïque. Dans ce contexte, cet article se penche sur la question suivante : est-il possible d'envisager une relation entre une série de fragments de lions monumentaux archaïques qui ont été trouvés pendant les fouilles et les phases archaïques du sanctuaire ?

Mots-clés : Carie, Aphrodisias, Sculpture, Époque archaïque, Sanctuaire, Aphrodite, Lion.

Archaic Sculpture of Aphrodisias

Abstract: Excavations have been carried out at Aphrodisias in Caria for over 50 years and have revealed an important Roman city. Yet, archaeological data on the pre-Roman period are very fragmentary. In contrast, some seated terracotta female figures demonstrate the use of the sanctuary of Aphrodite during the archaic period. In this context, this article asks whether it is possible to envisage a relationship between a series of archaic monumental lion fragments that were found during excavations and the archaic layers of the sanctuary.

Keywords: Caria, Aphrodisias, Sculpture, Archaic Period, Sanctuary, Aphrodite, Lion.

Christine Bruns-Özgan

Hellenistic Sculptures and Workshops of Knidos

Abstract: Literary sources mention a number of famous Attic sculptors of the fourth century B.C. who worked in Knidos, like Praxiteles, Skopas and also Bryaxis. The sculpture finds confirm this information. Athenian sculptors continue to work at Knidos during the third century B.C. as can be attested both by the stylistic analysis of sculptures and by signatures of well-known Attic sculptors on (independent) statue bases. From the end of the third century B.C. onwards a change can be observed: sculptors of different origins signing with their own particular ethnic are working in Knidos. Some of them obviously settle in the town, and the following generation adopts the Knidian ethnic and receives the citizenship. In the second century B.C., a great number of international artists were commissioned from the Knidian community. They also worked on Rhodes and probably on Kos. These strong relations between the mentioned places can also be observed by comparing the style of the sculptures.

Keywords: Knidos, Rhodes, Kos, Attic Sculpture, Sculptors' Signatures, fourth century B.C., Hellenistic Period.

Sculptures et ateliers hellénistiques de Cnide

Résumé : Les sources littéraires mentionnent les œuvres d'un certain nombre de sculpteurs attiques du IV^e siècle à Cnide, tels que Praxitèle, Scopas, mais aussi Bryaxis. Les découvertes statuariques confirment cette information. Les sculpteurs athéniens continuent à travailler à Cnide durant le III^e siècle comme le montrent les analyses stylistiques des pièces, mais aussi les signatures de sculpteurs célèbres conservés sur des bases. À partir de la fin du III^e siècle, on observe un changement : des sculpteurs de différentes origines s'installent en ville, et la génération suivante adopte l'ethnique « cnidien » et reçoit la citoyenneté. Au II^e siècle, un grand nombre d'artistes internationaux recevaient des commandes des Cnidiens. Ils travaillaient également à Rhodes et probablement à Cos. Les relations étroites entre ces différents lieux peuvent se lire en étudiant les productions sculptées et leur style.

Mots-clés : Cnide, Rhodes, Cos, Sculpture attique, Signatures de sculpteurs, IV^e siècle av. J.-C., Époque hellénistique.

Guy Labarre

Réflexions sur la diffusion de la sculpture d'Héraclès en Pisidie aux II^e-III^e siècles après J.-C.

Résumé : La découverte récente de plusieurs statues d'Héraclès au sud du lac de Burdur incite à s'interroger sur la diffusion de cette sculpture aux II^e-III^e siècles apr. J.-C., dans une région qui n'a jamais été totalement hellénisée. Les exemples ne sont pas nombreux, dix en tout, mais ils sont homogènes du point de vue temporel et géographique. La plupart, qui provient des territoires de petites cités ou d'établissements ruraux, est comparée à une magnifique statue d'Héraclès découverte au centre de Cremna, une cité devenue colonie romaine parmi les plus importantes de la région. Du centre-ville au plus profond des campagnes pisidiennes, peut-on mettre en lumière l'existence d'un modèle de diffusion de cette sculpture ?

Mots-clés : Pisidie, Sculpture, Statue, Relief, Épigraphie, Héraclès, Kakasbos, *Hosios kai Dikaios*, Contacts culturels, Diffusion, Hellenisation.

Reflections on the Diffusion of the Sculpture of Heracles in Pisidia during the 2nd and the 3rd Centuries A.D.

Abstract: The recent discovery of several statues of Heracles in the South of the Burdur Lake makes one wonder about the diffusion of this sculpture during the 2nd and 3rd centuries A.D. in an area never totally Hellenized. Only ten examples have been collected so far, but they are temporally and geographically homogeneous. The greater part, which comes from the hinterland of small cities or from rural settlements, is here compared with a beautiful statue of Heracles discovered at the center of Cremna, a Greek city which became one of the most important Roman colonies in the region. Is it possible to shed light on a model of diffusion that would range from the city-center to the most remote areas of the country?

Keywords: Pisidia, Sculpture, Statue, Relief, Epigraphy, Heracles, Kakasbos, *Hosios kai Dikaios*, Cultural Contacts, Diffusion, Hellenization.

Hadrien Bru

Identités culturelles et conformisme social : sur quelques stèles de Phrygie et de Pisidie septentrionale

Résumé : La découverte récente de stèles votives ou funéraires provenant de régions situées au nord et au sud de la Phrygie Parorée nous permet d'approfondir notre connaissance des ateliers anatoliens régionaux de sculpture aux II^e-III^e siècles, en considérant le rayonnement de Dokimeion, mais également de saisir des aspects de la vie sociale, économique et culturelle de cette zone. Les sculptures (pour certaines inédites) présentées lors du colloque sont l'expression d'identités culturelles phrygiennes et pisidiennes marquées, alors qu'elles soulignent par ailleurs un conformisme social et religieux qui suscita manifestement dès l'Antiquité des divergences au sein des communautés concernées.

Mots-clés : Stèles, Phrygie, Pisidie, Ateliers, Dokimeion, Tymbrada, Identité culturelle, Épigraphie, Hellenisme, Zeus Alsenos.

Cultural Identities and Social Conformism: on Phrygian and Pisidian Steles

Abstract: The recent discovery of votive or funerary steles originating from the northern and southern edges of Phrygia Paroreios allows us to deepen our knowledge about Anatolian regional workshops responsible for the diffusion of sculptures around Dokimeion during the 2nd and 3rd centuries A.D., but it is also a way to catch aspects of social, economic and cultural life in this area. The sculptures presented—some of them for the first time—are the expression of the Phrygian and Pisidian cultural identities, even though they show a social and religious conformism which may have created divergences among the ancient communities concerned.

Keywords: Steles, Phrygia, Pisidia, Workshops, Dokimeion, Tymbrada, Cultural Identity, Epigraphy, Hellenism, Zeus Alsenos.

Ergün Lafli, Eva Christof

Römische Skulpturen im Museum von Anamur in Kilikien

Zusammenfassung: Das Museum von Anamur besitzt 25 römische Steindenkmäler (Skulpturen, Stelen, Votivaltäre, Sarkophage und Ostotheken), die hauptsächlich aus dem Rauhen Kilikien stammen und das materielle Erbe des Rauhen Kilikien zwischen frühromischer Zeit und dem 4. Jh. n. Chr. reflektieren. Um einen aktuellen Blick auf diese Materialgruppe zu werfen, bietet dieser Aufsatz einen detaillierten Katalog der Objekte. Aus vielen Gründen sind diese Skulpturen typisch für das Rauhe Kilikien. Diese Studie soll durch die Katalogisierung der Skulpturen einen Beitrag zur Valorisierung der Museen der türkischen Südküste leisten und unsere Kenntnisse zu den Steindenkmälern in Kleinasien erweitern.

Schlagwörter: Kleinasien, Anamur, Anemurion, Rauhen Kilikien, Skulpturen, Ostotheke, Grabbüste, Grabstele, Porträtbüste, Idealskulpturen, Erdemli, Silifke, Kelenderis, Elaiussa-Sebaste.

Roman Sculptures at the Museum of Anamur in Cilicia

Abstract: The Museum of Anamur in Cilicia houses 25 pieces of ancient stone monuments (sculptures, stelae, votive altars, *sarcophagi* and ostothecs) originating mostly from Rough Cilicia and mirroring the material heritage of Rough Cilicia from the Early Roman Imperial period to the 4th century A.D. In order to give an updated insight into the material, a detailed catalogue of these objects is presented here. For many reasons, the sculptures of this museum are typical for Rough Cilicia. This is also a contribution to the valorisation of museums in southern Turkey and aims to encourage the collection and broadening of knowledge of stone monuments in Asia Minor.

Keywords: Asia Minor, Anamur, Anemurium, Rough Cilicia, Sculpture, Ostothec, Grave Bust, Grave Stele, Portrait Bust, Ideal Sculpture, Erdemli, Silifke, Nagidus, Kelenderis, Elaioussa-Sebaste.

Francis Prost

La tradition de la sculpture parienne en Asie Mineure

Résumé : Le rayonnement des ateliers de sculpture pariens dans le pourtour de la Méditerranée est désormais, à la faveur de plusieurs découvertes récentes, mieux connu et mieux apprécié des spécialistes de la plastique grecque des époques archaïque et classique. Pourtant, lorsqu'il s'agit d'en préciser l'importance dans les régions côtières de l'Asie Mineure, tant d'un point de vue quantitatif que qualitatif, force est de constater combien il est difficile de savoir ce qui, du marbre de Paros ou des artistes pariens eux-mêmes, voyage par-delà la mer Égée. Par l'analyse du marbre, par les témoignages sur la mobilité des sculpteurs ou encore par le repérage de traits stylistiques jugés caractéristiques, il est possible cependant de proposer quelques pistes de réflexion.

Mots-clés : Paros, Xanthos, Halicarnasse, Chypre, Pergè, Marbre, Sarcophage, Korai.

The Tradition of Parian Sculpture in Asia Minor

Abstract: The influence of Parian sculpture workshops around the Mediterranean are now, thanks to several recent discoveries, better known and appreciated by specialists of Greek pottery from the Archaic and Classical periods. However, in order to specify their importance on the coastal regions of Asia Minor in a quantitative as well as a qualitative approach, it is extremely hard to ascertain whether it was the Parian marble or the Parian artists that traveled beyond the Aegean. Marble analysis, testimonies on the mobility of sculptors or even the spotting of stylistic traits that are deemed characteristic offer, nonetheless, some food for thought.

Keywords: Paros, Xanthos, Halicarnassus, Cyprus, Perge, Marble, Sarcophagus, *Korai*.

Séverine Moureaud

Diffusion des techniques sculpturales dans l'espace hellénistique. Intérêt des appréciations techniques pour y répondre

Résumé : Deux statuettes inachevées de Kymè témoignent d'une production en série et d'une mise en œuvre par un procédé de reproduction. La technique de ces sculptures a été rapprochée de celle de la production délienne du II^e siècle av. J.-C. Plusieurs statuettes inachevées déliennes présentent les traces de différents procédés de copie, témoignant d'une recherche expérimentale qui permettrait de répondre à une demande statuaire domestique croissante. Les pièces de Kymè posent alors la question de la diffusion d'une technique et du rayonnement des centres d'innovation technique comme a pu l'être Délos au II^e siècle av. J.-C.

Mots-clés : Sculpture, Inachevés, Procédé de copie, Technique, Délos, Hellénistique, Centre d'innovation technique, Kymè.

Distribution of the Techniques of Sculpture in the Hellenistic Space: Interest of the Technical Appreciations

Abstract: Two unfinished statuettes of Kyme give evidence of a mass production and of a copying process. Their technique can be compared with that of Delos in the 2nd century B.C. A lot of Delian statuettes present traces of different processes of copy, as though an experimental research had occupied some workshops to respond to an increasing demand for domestic statues. Kyme's pieces pose questions on the diffusion of sculptural techniques and the influence of the centers of technical innovation as was Delos during the 2nd century B.C.

Keywords: Sculpture, Unfinished Pieces, Copying Process, Technique, Delos, Hellenistic, Center of Technical Innovation, Kyme.

Laurence Cavalier

Remarques sur l'ornementation en Lycie à l'époque hellénistique

Résumé : Les trois temples du Létôon de Xanthos offrent un ensemble de décors architecturaux de style purement grec dont la présence étonne en Lycie. À côté d'un temple dorique conventionnel, les deux autres édifices présentent des particularités remarquables, morphologiques (entablement ionique à frise profilée, coexistence d'une frise ornée et de denticules, ordre intérieur corinthien) et stylistiques (frise de palmettes, rais-de-cœurs). En Lycie orientale, un autre monument particulier en raison de sa morphologie et de son décor, le présumé Ptolémaion, témoigne quant à lui d'un important chantier au III^e siècle dans la ville de Limyra. Une étude préliminaire des blocs remployés dans les remparts de cette cité montre qu'au moins un autre grand monument de type grec, propylon ou temple, y avait été élevé à la même époque. L'étude de la décoration de ces édifices peut permettre d'esquisser une nouvelle approche des foyers de création artistique et des courants d'influence régnant dans l'Asie Mineure du début de la période hellénistique.

Mots-clés : Lycia, Letôon (Xanthos), Limyra, Architecture, Décoration architecturale, Époque hellénistique.

Architectural Sculpture in Lycia in Hellenistic Times

Abstract: The three temples erected in the Letoon sanctuary near Xanthos (Western Lycia) are decorated in pure Greek style. Beside a conventional Doric temple, the two other temples display remarkable morphological and stylistic features (Ionic entablature with profiled frieze, coexisting ornamented frieze and dentils, inner Corinthian order, frieze of palmettes, Lesbian kymation). In Limyra (Eastern Lycia) the remains of the so-called Ptolemaion show that a major construction project was carried out in the city during the 3rd century B.C. Blocks recycled in the city-wall indicate that another important building of Greek type (propylon or temple) was also erected there around the same time. The study of the architectural decoration of these monuments may allow for a new approach to artistic creation and influences in Asia Minor in Hellenistic times.

Keywords: Lycia, Letôon (Xanthos), Limyra, Architecture, Ornamentation, Hellenistic Times.

Ludovic Laugier

Marbres d'Asie Mineure dans les collections grecques du Louvre : résultat des analyses récentes

Résumé : Le département des Antiquités grecques, étrusques et romaines du musée du Louvre conserve une importante collection de sculptures d'Asie Mineure, découvertes entre autres à Milet, Didymes, Magnésie du Méandre et Smyrne. Au cours de ces dix dernières années et au gré des expositions ou des programmes de restaurations organisés par le Louvre, il a été possible d'analyser le marbre de nombreuses œuvres de cet ensemble, en partenariat avec Annie et Philippe Blanc et le laboratoire de biominéralisation et paléoenvironnement de l'université Pierre et Marie Curie, Sorbonne Universités. La présente contribution fait la synthèse des résultats obtenus et des hypothèses qu'ils suscitent.

Mots-clés : Sculpture, Asie Mineure, Période hellénistique, Analyses de marbre, Musée du Louvre.

Marbles from Asia Minor in the Louvre Greek Collections: Results of Recent Analyses

Abstract: The department of Greek, Roman and Etruscan Antiquities of the Louvre houses an important collection of sculptures from Asia Minor, among them items from Miletus, Didyma, Magnesia on the Meander or Smyrna. Since more than ten years, from exhibitions or conservation programs organized by the museum, it has been possible to analyse many marble samples from those items, in partnership with Annie and Philippe Blanc, and the UMPC laboratory, Sorbonne Universities. We sum up here the result that we gathered and a few related hypotheses.

Keywords: Sculpture, Asia Minor, Hellenistic Period, Marble Analyses, Louvre.