



HAL
open science

Des écrits sur l'art aux signatures d'artiste : l'école de Pasitélès, un cas d'étude sur la notion de filiation artistique

Évelyne Prioux, Eleonora Santin

► To cite this version:

Évelyne Prioux, Eleonora Santin. Des écrits sur l'art aux signatures d'artiste : l'école de Pasitélès, un cas d'étude sur la notion de filiation artistique. *Topoi Orient - Occident*, 2015, 19 (19), pp.515-546. 10.3406/topoi.2014.2551 . hal-01674708

HAL Id: hal-01674708

<https://hal.science/hal-01674708>

Submitted on 14 Jan 2020

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.

Des écrits sur l'art aux signatures d'artiste : l'école de Pasitélès, un cas d'étude sur la notion de filiation artistique

Evelyne Prioux, Eleonora Santin

Citer ce document / Cite this document :

Prioux Evelyne, Santin Eleonora. Des écrits sur l'art aux signatures d'artiste : l'école de Pasitélès, un cas d'étude sur la notion de filiation artistique. In: Topoi, volume 19/2, 2014. pp. 515-546;

doi : <https://doi.org/10.3406/topoi.2014.2551>

https://www.persee.fr/doc/topoi_1161-9473_2014_num_19_2_2551

Fichier pdf généré le 10/12/2019

DES ÉCRITS SUR L'ART AUX SIGNATURES D'ARTISTE L'ÉCOLE DE PASITÉLÈS

Un cas d'étude sur la notion de filiation artistique

De récentes études tendent à réévaluer, aux côtés de la notion d'atelier d'artistes qui correspond au latin *officina* attesté dans des inscriptions, la notion plus abstraite d'« école »¹. Cette dernière notion se trouve ainsi réhabilitée, après avoir été longtemps considérée comme une projection impropre et artificielle de l'époque moderne et contemporaine sur l'art antique². S'il n'existe pas d'écoles d'artistes au sens où il existe, par exemple, des écoles philosophiques, il est en revanche tout à fait pertinent de relever l'importance que revêt la notion de filiation artistique, qui recoupe parfois des relations de parenté réelle, dans la pratique des historiens de l'art anciens. Les liens de filiation artistique, qui sont souvent implicitement mentionnés dans les inscriptions (par exemple quand un artiste est le fils d'un autre) ont, semble-t-il, pris une importance nouvelle dans les premiers traités d'histoire de l'art composés au tournant des IV^e et III^e siècles av. J.-C. par Xénocrate d'Athènes et Douris de Samos³.

-
1. Voir par exemple T.M. KRISTENSEN, « Introduction: Ateliers and artisans in Roman art and archaeology », in T.M. KRISTENSEN et B. POULSEN (dir.), *Ateliers and artisans in Roman art and archaeology*, JRA Supplementary series 92, Portsmouth, Rhode Island (2012), p. 7-12; JACQUEMIN 2007, p. 19-31.
 2. Ce remplacement de la notion d'école par celle d'atelier occupe un rôle central dans la réflexion de D. Viviers (1992) sur la sculpture archaïque.
 3. Voir JACQUEMIN 2007, p. 22-23. Les auteurs du présent article préparent une contribution consacrée en propre à la prégnance de cette notion de filiation artistique dans les théories esthétiques du III^e siècle av. J.-C., sous le titre « Mimesis et filiation artistique : la question du style de Lysippe et de ses disciples dans l'épigramme 62 A.-B. de Posidippe et chez Plinie l'Ancien (NH 34, 66) », pour le dossier « The Rhetoric of Old and New in the Hellenistic Period » dirigé par A. Faulkner dans un prochain numéro de la revue *Aitia. Regards sur la culture hellénistique au III^e siècle*.

Dans le présent article, nous nous attacherons à l'étude d'un exemple précis, celui des artistes que l'on peut rattacher à l'école de Pasitélès, groupe dont l'activité est comprise entre l'époque républicaine (Pasitélès est un contemporain de Pompée) et le début du Principat.

Les disciples de Pasitélès, acteur majeur de la formation d'un art romain destiné à de prestigieux commanditaires, ont témoigné, notamment dans le cadre de leurs signatures, un intérêt particulier à cette idée de transmission de connaissances entre maître et élève. Mais, avant d'analyser de près ces attestations épigraphiques et de voir comment un concept théorique a pu prendre corps dans des lettres sculptées sur la pierre, nous souhaitons d'abord porter brièvement notre attention sur la figure du maître pour ensuite aborder la question de l'existence d'un troisième élève de Pasitélès – Côlôtès –, qui n'est attestée que par un passage de Pausanias.

L'école de Pasitélès

L'analyse conjointe des témoignages de Pline, de Cicéron, de Pausanias⁴, des sources épigraphiques (*i. e.* les signatures des élèves de Pasitélès) et des œuvres

-
4. Traductions d'après l'édition Budé. Pline, *NH*: Index des auteurs des livres des 33 à 36 (*Ex autoribus, ex externis, ... Pasiteles qui mirabilia opera scripsit*, «Auteurs, étrangers, ... Pasitélès qui a écrit sur les œuvres admirables»). Voir aussi Pline, *NH* 33, 156 et 130 (datation de sa période d'activité; [scil. *specula*] *praelata sunt argentea; primus fecit Pasiteles Magni Pompei aetate* «On leur a préféré les miroirs d'argent; le premier à en fabriquer fut Pasitélès, au temps de Pompée le Grand»); Pline, *NH* 35, 156 (*laudat et Pasitelen, qui plasticen matrem caelaturae et statuariae sculpturaeque dixit et, cum esset in omnibus iis summus, nihil unquam fecit ante quam finxit* «[scil. Varron] loue aussi Pasitélès, qui a prétendu que l'art plastique était à l'origine de la ciselure, de la statuaire et de la sculpture, et qui, bien qu'excellent dans tous ces arts, ne fit jamais rien avant d'avoir exécuté le modèle en argile»); Pline, *NH* 36, 34 (*Ad Octaviae uero porticum Apollo Philisci Rhodii in delubro suo ... cetera signa Pasiteles* «Près du portique d'Octavie, habitant son propre sanctuaire, l'Apollon du Rhodien Philiscus ... Les autres statues sont de Pasitélès»); Pline, *NH* 36, 39-40 (... *quarum unum amavit eques Romanus Iunius Pisciculus, ut tradit Varro, admirator et Pasitelis, qui et quinque uolumina scripsit nobilium operum in toto orbe*. 40. *Natus hic in Graeca Italiae ora et ciuitate Romana donatus cum iis oppidis, Iouem fecit eboreum in Metelli aede, qua campus petitur. Accidit ei cum in naualibus, ubi ferae Africanae erant, per caueam intuens leonem caelaret, ut ex alia cauea panthera erumperet, non leui periculo diligentissimi artificis. fecisse opera complura dicitur; quae fecerit, nominatim non refertur* «Et l'une d'elles [scil. les Thespiades], à ce que conte Varron, fut aimée du chevalier romain Julius Pisciculus. Parmi leurs admirateurs, on compte aussi Pasitélès qui écrivit cinq volumes traitant des œuvres célèbres du monde entier. Ce dernier, qui était né sur la côte grecque de l'Italie et avait reçu la citoyenneté romaine en même temps que les villes de cette région, sculpta le Jupiter d'ivoire qui se dresse dans le temple de Métellus, à l'endroit qui mène au Champ de Mars. Tandis qu'il ciselait un lion qu'il observait à travers les barreaux de sa cage dans les chantiers navals où se trouvaient des fauves africains, une panthère s'échappa d'une autre cage, ce qui fit courir un grave danger

attribuées aux représentants, à Rome, du courant éclectique plaident en faveur de l'idée selon laquelle Pasitélès serait le fondateur, à Rome, d'une « école », au sens où ses disciples se réclament de lui et font état de leur formation auprès de ce sculpteur⁵. En effet, le terme d'« école », choisi par Borda dans sa monographie *La scuola di Pasitele*, ne doit pas forcément passer pour anachronique⁶. Animée par un maître, auteur et rédacteur d'une théorie de l'art, l'école de Pasitélès a produit deux générations d'élèves qui, fidèles aux préceptes de composition et de poli de l'épiderme enseignés par leur maître, ont travaillé avec la conscience d'appartenir à un cercle d'artistes dont les œuvres présentent des analogies formelles très marquées.

Vu leur pertinence pour notre démonstration, revenons brièvement sur les traits saillants de la figure du maître. Pasitélès est un artiste polyvalent : sculpteur sur marbre, bronzier, toreuticien, coroplaste et auteur d'écrits théoriques. Pline nous fournit quelques éléments sur sa biographie⁷ : il le dit originaire d'une ville côtière de Grande Grèce, sans spécifier laquelle. De faibles indices pourraient conduire vers Tarente, centre de production dans les domaines de l'orfèvrerie et de la coroplastie⁸. L'encyclopédiste latin le dit contemporain de Pompée (106-48 av. J.-C.) et citoyen romain depuis 89 av. J.-C. par l'effet de la *Lex Plautia Papiria* ; pour autant, il est difficile d'établir s'il était encore actif pendant la deuxième moitié du 1^{er} siècle av. J.-C. Faute d'œuvres attribuables à Pasitélès avec certitude, seules les sources littéraires nous renseignent sur ses productions propres. Nous apprenons ainsi qu'il avait réalisé un Jupiter chrysiléphantin pour le temple de

à cet artiste consciencieux. On dit qu'il exécuta de fort nombreuses œuvres, mais la tradition ne nous en a pas conservé une liste complète » ; Cicéron, *De Divinatione*, 1, 36, 79 (*qui [Roscius] cum esset in cunabulis educareturque in Solonio, qui est campus agri Lanuini, noctu lumine apposito experrecta nutrix animaduertit puerum dormientem circumplicatum serpentis amplexu... atque hanc speciem Pasiteles caelauit argento et noster expressit Archias uersibus. « À Solonius, lieu-dit du territoire laviniate, où s'écoula sa première enfance, il y eut une nuit où sa nourrice se réveilla et approcha une lumière de son berceau : elle vit alors l'enfant endormi au creux des nombreuses spires d'un serpent ... Pasitélès a ciselé sur l'argent cette aventure ; notre ami Archias l'a célébrée en vers » ; Pausanias, 5, 20, 1 (le texte sera analysé de près dans les pages suivantes).*

5. G. LIPPOLD, *RE*, 18 (1949), p 2087-2089, s.v. Pasiteles ; G. BENDINELLI, *Enciclopedia Italiana* (1935), s.v. Pasiteles ; R. NEUDECKER, *Der Neue Pauly*, s.v. Pasiteles ; H. WEDEKING, *Enciclopedia dell'Arte Antica* (1963), s.v. Pasiteles ; MORENO 1996 ; J. OVERBECK, *SQ*, 1210, 2167, 2202, 2207, 2262-2265.
6. Voir à ce sujet JACQUEMIN 2007.
7. Cf. Pline, *NH* 33, 130 et 156 et *ibid.* 36, 39.
8. Voir MORENO 1996.

Jupiter Stator que Métellus⁹ avait fait édifier sur le Champ de Mars et qu'il était également l'auteur d'un objet d'argent, probablement une coupe, finement ciselée, ayant pour sujet un épisode de la vie de l'acteur Quintus Roscius Gallus, découvert par sa nourrice, encore tout jeune enfant, entre les spires d'un serpent. Pour ce qui touche à son activité de toreuticien et d'orfèvre, nous savons que Pasitélès était réputé pour ses miroirs en argent¹⁰. Il était apprécié pour sa diligence et sa précision (*diligentia/ akribeia*). Un épisode de la vie de l'artiste rapporté par Pline le montre représentant un lion d'après nature (*NH* 36, 40) : Pasitélès se trouvait aux *Naualia* et était en train d'élaborer l'image d'un lion enfermé dans une cage, quand il fut attaqué par une panthère sortie d'une autre cage¹¹. D'après F. Coarelli¹² cette anecdote pourrait être mise en relation avec une épigramme de Martial (III, 19) qui attesterait l'existence d'une galerie d'animaux de bronze, dont Pasitélès pourrait être l'auteur, et qui auraient été exposés le long d'une allée de platanes, à proximité du portique de Pompée qui était situé non loin des *Naualia*.

Pasitélès avait écrit un traité en cinq volumes sur « les œuvres les plus nobles du monde » (Pline, *NH* 36, 39¹³ : *qui et quinque volumina scripsit nobilium operum in toto orbe*) que l'érudit latin désigne en revanche, dans l'index du livre 33, comme un recueil de *mirabilia opera*. De cette œuvre ne subsiste aucun fragment identifié comme tel. Le titre nous suggère qu'il s'agissait de listes d'œuvres notables, vraisemblablement complétées par des commentaires et peut-être classées par ordre topographique, mais on ne peut pas exclure l'hypothèse de listes d'artistes regroupés suivant un ordre chronologique ou de relation de maître à disciple¹⁴. L'hypothèse selon laquelle on aurait affaire à des listes d'œuvres ou à des listes d'artistes avec listes de leurs œuvres peut nous faire penser à un ouvrage s'inscrivant dans la tradition des *Pinakes* de Callimaque¹⁵.

9. Pline, *NH* 36, 40.

10. Pline, *NH* 33, 130.

11. Fr. BERTRANDY, « Remarques sur le commerce des animaux sauvages entre l'Afrique et l'Italie (II^e siècle av. J.-C. – IV^e siècle apr. J.-C.) », *MEFRA* 99, 1 (1987), p. 222 ; ROBERT 2003, p. 909 et note 39 : l'emploi du verbe *caelare* chez Pline semble montrer qu'il s'agissait d'une œuvre ciselée.

12. F. COARELLI, « Il complesso pompeiano del Campo Marzio », *RPAA* 44 (1971-1972) = *Revivixit Ars*, Rome (1996), p. 375, note 49.

13. Voir *supra* n. 4.

14. C'est l'hypothèse avancée par S. SETTIS, « La trattatistica delle arti figurative », *Lo spazio letterario della Grecia antica. Vol. I: La produzione e la circolazione del testo. T. 2: L'Ellenismo*, Rome (1993), p. 496-497.

15. Parmi les autres titres d'ouvrages d'histoire littéraire attribués à Callimaque par la *Souda*, on peut aussi noter l'existence d'un *Pinax et registre chronologique des dramaturges depuis les origines*.

Cet ouvrage de compilation était peut-être destiné aux bibliothèques des riches commanditaires romains de Pasitélès¹⁶. Sa diffusion et son succès auprès d'une élite cultivée devait être assez remarquable si l'on considère que Varron, son contemporain, était un admirateur de Pasitélès (*admirator et Pasitelis*). On peut être tenté de lier cette admiration non seulement à l'œuvre sculptée de l'artiste, mais aussi à ses écrits.

Les écrits de Pasitélès ont constitué une source de première importance pour plusieurs auteurs anciens : nous venons de citer Varron, Cicéron et Pline, mais il est assez probable qu'il ait connu une certaine diffusion aussi chez les érudits s'exprimant en langue grecque. On constatera, avec Andrew Stewart¹⁷, que l'incertitude de Pline à l'égard du titre même de l'ouvrage de Pasitélès pourrait suggérer qu'il le connaissait seulement de manière indirecte, par l'intermédiaire de Varron : il convient de noter, en effet, que chacun des longs passages que Pline consacre à cet artiste est introduit par une référence ouverte aux écrits de Varron. Alternativement, on pourrait imputer cette hésitation entre *mirabilia* de l'*index et nobilia* du livre 36 à deux propositions successives de Pline pour traduire le titre de l'œuvre grecque de Pasitélès, qui devait contenir un adjectif comme ἐκπρεπής, ἐσθλός ou σέμνος¹⁸.

Malheureusement, aucune signature de ce sculpteur n'a été conservée. Il est désormais certain que la signature-didascalie gravée sur un tronc d'arbre en marbre conservé au Musée Archéologique de Vérone (inv. n° 22625) ne porte pas le nom de Pasitélès, mais celui de Praxitèle. La lecture Πασιτέλη[ς] | ἐποίει introduite pour la première fois par M. Donderer en 1988¹⁹, sur laquelle s'appuie P. Moreno²⁰, reste isolée dans la littérature scientifique : tous les éditeurs précédents, dont, en dernier lieu, A. Corso dans son ouvrage de 1988²¹, avaient lu Πραξιτέλης ἐποίει. Les observations de Donderer paraissaient convaincantes,

16. SETTIS, MAFFEI et REBAUDO 1999, p. 57.

17. A. STEWART, *One Hundred Greek Sculptors, Their Careers and Extant Works*, disponible sur le site web de Perseus, <<http://www.perseus.tufts.edu>>, s.v. Pasiteles (Stewart sculpture 2.5.6), consulté le 27 janvier 2013.

18. L'adjectif σέμνος est par exemple employé de manière répétée par Posidippe de Pella dans le cycle des *andriantopoiika* (épigrammes 62-70 A.-B.) pour caractériser un artiste « vénérable » ou des œuvres « majestueuses » et empreintes d'un caractère « auguste ».

19. DONDERER 1988, p. 63-66 (cf. *SEG* 88, 1021), l'auteur revient une deuxième fois sur la question pour défendre sa lecture (2004, spéc. p. 82 ; cf. *SEG* 54, 1906).

20. MORENO 1996 et 1994, p. 740.

21. Voir A. CORSO, *Prassitele. Fonti epigrafiche e letterarie. Vita e opere*, Rome (1988), p. 28, n° 15 ; Id., « *The Hermes of Praxiteles* », *NAC* 25 (1996), p. 131-153, spéc. p. 144-145 (voir *SEG* 46, 1346).

mais ont été démenties en 2007, par A. Buonopane²², après un examen autoptique du monument récemment nettoyé: cette dernière a montré qu'il convenait de revenir à la lecture Πραξιτέλης ἔπoιει, qui était déjà celle de Paolo Orsi, premier éditeur de la pierre. Le dossier photographique de Buonopane (fig. 1-5) montre de façon très claire que le nom gravé est Πραξιτέλης.

On peut se former une idée de son œuvre à partir de celles de ses disciples plus ou moins directs, Ménélaos et Stéphanos, pour lesquels nous conservons – fait exceptionnel – des originaux; les caractéristiques de ces œuvres invitent à situer Pasitélès au sein d'un courant classicisant et éclectique²³ et à penser que son activité créatrice était nourrie par son érudition et par sa réflexion sur l'histoire de la sculpture – le travail d'antiquaire dépendant notamment des choix de l'artiste comme créateur. Si Ménélaos fut le disciple de Stéphanos, nous connaissons probablement deux élèves directs de Pasitélès: Stéphanos, qui fut l'auteur de la statue connue sous le nom d'athlète Albani, et, si nous nous en tenons à la lettre d'un passage corrompu de la *Périégèse* de Pausanias, Côlôtès, auteur d'une table chrysiléphantine. Cet autre sculpteur est mentionné au livre 5 de la *Périégèse* dans le contexte de la description des offrandes conservées dans l'*Héraion* d'Olympie (Pausanias, 5, 20, 2).

Côlôtès, fantôme littéraire ou disciple oublié ?

Maurizio Borda avait parlé de Côlôtès²⁴ comme d'un « fantôme littéraire », car son existence n'est pas prouvée par des signatures, contrairement à celle

-
22. A. BUONOPANE, « Prassitele non Pasitele. Ancora sulla firma di scultore greco del Museo Archeologico al Teatro Romano di Verona », dans A. VALVO, R. GAZICH (dir.), *Analecta Brixiana*, Milan (2007), p. 79-82.
23. FUCHS 1999, p. 79-80 (section « Pasiteles: artifex doctus »). Nous privilégions, pour Pasitélès, le qualificatif d'éclectique en raison de son usage rétrospectif de formes renvoyant à différents moments de l'histoire de l'art grec: la manière dont l'« athlète » de Stéphanos, l'un des membres de l'« école » de Pasitélès, illustre l'alliance, au sein d'une seule et même figure, de « citations » renvoyant aux sculpteurs de style sévère, à Polyclète, à Phidias ou encore au canon retenu par Léocharès et Lysippe. Une telle œuvre témoigne d'une conception de l'invention qui repose sur la connaissance intime de l'histoire de l'art et des *opera nobilia* (l'œuvre nouvelle résulte de la mimesis d'œuvres appartenant à des périodes et à des mains différentes) et exigeant, de la part de ses spectateurs, une connaissance au moins générale de l'histoire de l'art grec.
24. R. NEUDECKER, *Der Neue Pauly*, s. v. Kolotes; M. T. AMORELLI, *Enciclopedia dell'Arte Antica* (1962), s. v. Kolotes; C. ALBIZZATI, *Enciclopedia Italiana* (1931), s. v. Colote; G. LIPPOLD, *RE*, 11 (1922), col. 1122, s. v. Kolotes; M. BIEBER, dans *Thieme-Becker, Künstl.-Lex.* 21, p. 252 sqq.; J. OVERBECK, *SQ*, 844-845, 846-850 (Werke); R. KEKULÉ VON STRADONITZ, *Die Gruppe des Künstlers Menelaos in Villa Ludovisi, Leipzig* (1870), p. 13-14; A. FRICKENHAUS, *Phidias und Kolotes, Jahrbuch des Kaiserlich Deutschen Archäologischen Instituts*, Berlin (1913); BORDA 1953, p. 17-

des autres sculpteurs de l'école de Pasitélès –Stéphanos et Ménélaos, élève de Stéphanos²⁵. *A fortiori*, aucune œuvre conservée à ce jour n'a pu lui être attribuée. Nous ne prétendons pas, par la présente étude, sortir ce personnage du royaume des ombres littéraires, mais nous nous contenterons de montrer qu'il a certainement sa place dans les chaînes de maîtres et d'élèves reproduites dans la *Périégèse* de Pausanias²⁶ au II^e siècle après J.-C. et qui s'inspirent d'une manière de définir les artistes par rapport à des chaînes de filiations réelles ou artistiques, probablement bien documentées dans les biographies d'artistes colligées sous forme de *compendia* en plusieurs volumes –ouvrages qui ne nous sont pas parvenus, mais que Pausanias avait pu consulter et qui pouvaient avoir une forme similaire à celle de l'ouvrage que Pasitélès lui-même avait composé. Cette pratique, qui trouve ses racines dans les traités sur l'art d'époque hellénistique, a peut-être influencé la perception que « les Pasitéliens » avaient d'eux-mêmes, à tel point qu'ils adoptèrent cette manière de se présenter dans leurs signatures. Ces signatures qui incluent l'affirmation d'un rapport de filiation artistique restent pour l'heure isolées en épigraphie et sont, pour cette raison, dignes d'être examinées avec la plus grande attention.

Un artiste du nom de Κολώτης (ou Κολώτης) apparaît chez plusieurs auteurs anciens. En décrivant Cyllène, le port d'Élis, Strabon²⁷ indique que cette bourgade de dimensions modestes conservait une remarquable statue en ivoire d'Asclépios faite par Κολώτης. Quintilien, dans l'*Institution oratoire*²⁸, mentionne un peintre originaire de Téos, la cité ionienne, et il est assez probable que le Cōlôtès de Quintilien se confonde avec l'artiste, actif à Délos, que nous connaissons par l'épigraphie²⁹ : lors d'un concours, il fut battu par Timanthe de Kythnos, vainqueur

18; B. RIDGWAY, *Fifth-Century Styles in Greek Sculpture*, Princeton (1981), p. 169, 183; POLLITT 1986, p. 163, 175; J.J. POLLITT, *The Art of Ancient Greece*, Cambridge-New York (1990), p. 220, n. 11; FUCHS 1999, p. 85-88; LAPATIN 2001, p. 5, p. 25, p. 96-98, p. 129, p. 178; MULLER-DUFEU 2002, p. 361, n° 1040-1041.

25. BORDA 1953, p. 17-18.

26. Voir JACQUEMIN 2007, p. 25-27.

27. Strabon, *Géographie*, 8, 3, 4 (ἔστι δὲ κόμη μετρία [i. e. ἡ Κυλλήνη], τὸν Ἀσκληπιὸν ἔχουσα τὸν Κολώτου, θαυμαστὸν ἰδεῖν ξόανον ἑλεφάντινον).

28. Quintilien, *Institution oratoire*, 2, 13, 13 (in ea tabula qua Coloten Teium uicit).

29. Le nom de ce peintre est mentionné dans les comptes des Hiéropes de Délos des années 198-180 av. J.-C. (F. DURRBACH, *ID* 400, l. 39-40 et *ID* 440, l. 81) et peut-être aussi dans les comptes des années 172-170 (*ID* 459, l. 31). Les deux premières attestations (*ID* 400 et 440) concernent l'achat de tuiles pour un édifice qu'on appelle αἰ τοῦ Κολώτου γραφαί et qui correspond à la *Graphé*, une construction située aux abords sud-ouest du sanctuaire d'Apollon où l'on entreposait des peintures, voir Ph. BRUNEAU, J. DUCAT, *Guide de Délos*, 4^e éd., Athènes (2005), p. 199, n° 35,

grâce à son fameux tableau du sacrifice d'Iphigénie. L'activité de ce Côlôtès se situerait donc au tournant des v^e et iv^e siècles av. J.-C.

C'est toutefois sur le témoignage de Pline³⁰ que la tradition moderne des études s'est principalement appuyée pour reconstituer la biographie de Côlôtès. À deux reprises (*NH* 34, 87 et 35, 54) l'auteur latin mentionne Côlôtès parmi les disciples de Phidias. Collaborateur de ce dernier pour la réalisation du Zeus chryséléphantin d'Olympie, il aurait aussi réalisé des portraits de philosophes et une statue d'Athéna à Élis³¹.

Dans le présent article, nous avons choisi de nous arrêter surtout sur le témoignage de Pausanias et sur les difficultés soulevées par un passage visiblement corrompu de la *Périégèse*. Pausanias mentionne en effet un Κωλώτης, élève de Pasitélès et auteur de la table chryséléphantine utilisée pour poser les couronnes des vainqueurs à Olympie durant les jeux³².

La première difficulté posée par les sources littéraires tient à la forme exacte du nom porté par le ou les artistes au(x)quel(s) se réfèrent nos auteurs. Deux variantes sont connues pour cet anthroponyme apparemment tiré du nom du lézard³³ (κωλώτης = ἀσκαλαβώτης = lézard, gecko) : Κωλώτης et Κολώτης. Les deux variantes sont attestées dans l'épigraphie³⁴, même si Κωλώτης³⁵ a eu une diffusion plus importante que Κολώτης³⁶. Le nom est répandu surtout dans

F. COURBY, *EAD V*, p. 56-60, Ch. PICARD, «La pinacothèque de Colotès à Délos», *RA* 26 (1946), p. 99-101, et DURRBACH, *ID* 400, p. 69.

30. Pline, *NH* 34, 87 (*Colotes, qui cum Phidia Iouem Olympium fecerat, philosophos...*); Pline, *NH* 35, 54 (... *praeterea in confesso sit LXXX tertia fuisse fratrem eius Panaenum, qui clipeum intus pinxit Elide Mineruae, quam fecerat Colotes, discipulus Phidiae et ei in faciendo Ioue Olympio adiutor*).
31. Cette statue est attribuée par Pausanias, 6, 26, 3 à Phidias: Ἐν ἀκροπόλει δὲ τῇ Ἡλείων ἐστὶν ἱερὸν Ἀθηνᾶς· ἐλέφαντος δὲ τὸ ἄγαλμα καὶ χρυσοῦ. Εἶναι μὲν δὲ Φειδίου φασὶν αὐτήν.
32. Pausanias, 5, 20, 2 (ἡ τράπεζα δὲ ἐλέφαντος μὲν πεποίηται καὶ χρυσοῦ, Κωλώτου δὲ ἐστὶν ἔργον· εἶναι δὲ φασὶν ἐξ Ἡρακλείας τὸν Κωλώτην, οἱ δὲ πολυπραγμονήσαντες σπουδῆ τὰ ἐς τοὺς πλάστας Πάριον ἀποφαίνουσιν ὄντα αὐτόν, μαθητὴν Πασιτέλους, Πασιτέλη δὲ αὐτὸν διδαχθῆναι <...>, le passage est reproduit dans son intégralité et traduit dans les pages suivantes).
33. ROBERT 1963, p. 225.
34. Voir l'édition CUF de Pausanias, *Description de la Grèce* (CASEVITZ, POUILLOUX et JACQUEMIN 1999), commentaire, p. 226.
35. Pour l'ensemble de ses attestations voir les volumes IV (trois inscriptions à Apollonia Sozopolis) et Va du *LGNP*, s.v. Κωλώτης.
36. Cette forme est connue à Athènes, cf. *IG* II², 1028, et probablement à Smyrne (voir *LGNP* II et Va s.v. Κολώτης).

des villes ioniennes³⁷ : nous le retrouvons à Apollonia du Pont³⁸ et dans plusieurs décrets de la Crète et de Téos qui mentionnent un même Κωλώτης, ambassadeur de Téos en Crète vers l'année 201 av. J.-C. ; le nom est également attesté à Smyrne et, comme on l'a vu, à Délos dans les comptes des Hiéropes. Cette diffusion ionienne et insulaire est cohérente avec les informations transmises par Pausanias, dont les sources font référence à un Κωλώτης originaire de Paros (Πάριον ἀποφαίνουσιν ὄντα αὐτόν), et par Quintilien, qui cite le peintre originaire de Téos et probablement actif à Délos autour de 400 av. J.-C.

Chez les deux auteurs grecs qui se réfèrent à des artistes portant ce nom, on retrouve les deux formes : la forme Κωλώτης figure dans la plupart des manuscrits de la *Périégèse*³⁹, tandis que la forme Κολώτης est attestée chez Strabon. Si Strabon se réfère très vraisemblablement au sculpteur du v^e siècle, Pausanias s'intéresse soit au même personnage (et il faut alors considérer que son nom était rendu par deux graphies différentes), soit à un autre sculpteur qu'il conviendra de dater, comme nous allons le voir, à l'époque augustéenne. L'expression ἔργον Κωλώτου, qui figure dans le texte de la *Périégèse*, constitue une signature du type ἔργον τοῦ δεῖνος ; il se peut donc que Pausanias ait transcrit en prose la signature lue sur la table d'Olympie et que cette transcription reflète la graphie la plus autorisée du nom de cet artiste. Le latin, faute de distinction graphique entre voyelles longues et brèves, introduit une ambiguïté onomastique, qui complique encore un peu plus cette question de l'identification.

De ce bref panorama des sources littéraires, on voit ressortir, en deuxième lieu, une autre difficulté fondamentale : la divergence entre Pline et Pausanias sur le nom du maître auprès duquel s'est formé l'artiste. L'érudit latin nous présente un disciple et collaborateur de Phidias, alors que Pausanias, affirmant tirer son information de spécialistes de l'histoire de l'art, déclare que Κωλώτης aurait été l'élève de Pasitélès. Comment convient-il d'articuler le témoignage de Pausanias et celui de Pline ?

L'hypothèse d'un Κωλώτης actif sous Auguste découle directement de la mention, chez Pausanias, de son maître Pasitélès. En effet, le seul artiste de ce nom que nous connaissions par les sources qui nous sont parvenues, est le théoricien de l'éclectisme qui vécut au 1^{er} siècle av. J.-C.

37. Voir Fr. BECHTEL, *Historische Personennamen*, Halle (1917), p.583 ; ROBERT 1963, p.224-225.

38. Cf. *IGBulg* I/2, 442, et *SEG* 52, 677.

39. Parmi les éditeurs de Pausanias, seul G. SIEBELIS, *Pausaniae Graeciae descriptio*, Leipzig (1822-1828), avait proposé de retenir la forme avec *omicron* (Κολώτου).

Pour tenter d'éclairer la «question Côlôtès», successivement traitée par Paolino Mingazzini⁴⁰ et par Andreas Linfert⁴¹, il nous semble indispensable de revenir au texte de Pausanias (5, 20, 2-3)⁴²:

Ἡ τράπεζα δὲ ἐλέφαντος μὲν πεποιήται καὶ χρυσοῦ, Κωλώτου δὲ ἔστιν ἔργον· εἶναι δὲ φασιν ἐξ Ἡρακλείας τὸν Κωλώτην, οἱ δὲ πολυπραγμονήσαντες σπουδῆ τὰ ἐς τοὺς πλάστας Πάριον ἀποφαίνουσιν ὄντα αὐτόν, μαθητὴν Πασιτέλους, Πασιτέλη δὲ αὐτὸν διδαχθῆναι <...> καὶ Ἥρα τε καὶ Ζεὺς καὶ θεῶν Μήτηρ καὶ Ἑρμῆς καὶ Ἀπόλλων μετὰ Ἀρτέμιδος πεποιήται· ὅπισθε δὲ ἡ διάθεσις ἔστιν ἡ τοῦ ἀγῶνος. 3. Κατὰ δὲ ἑκατέραν πλευρὰν τῆ μὲν Ἀσκληπιὸς καὶ τῶν Ἀσκληπιοῦ θυγατέρων Ὑγεία ἔστιν, ἔτι δὲ καὶ Ἄρης καὶ Ἀγὼν παρ' αὐτόν, τῆ δὲ Πλούτων καὶ Διόνυσος Περσεφόνη τε καὶ Νύμφαι, σφαιρὰν αὐτῶν ἡ ἑτέρα φέρουσα· ἐπὶ δὲ <τῆ> κλειδί – ἔχει γὰρ δὴ ὁ Πλούτων κλεῖν –, λέγουσιν ἐπ' αὐτῆ τὸν καλούμενον Ἄϊδην κεκλείσθαι τε ὑπὸ τοῦ Πλούτωνος καὶ ὡς ἐπάνεισιν οὐδεὶς αὔθις ἐξ αὐτοῦ.

«Quant à la table, elle est faite en ivoire et en or, et elle est l'œuvre de Côlôtès : on dit que Côlôtès était originaire d'Héraclée, mais ceux qui se sont consacrés à une étude scrupuleuse des sculpteurs⁴³, démontrent qu'il était de Paros, élève de Pasitélès, et que Pasitélès lui-même avait été instruit <...> ensuite Héra et Zeus ainsi que la Mère des Dieux, puis Hermès et Apollon avec Artémis sont représentés ; à l'arrière figure l'image du concours. 3. Sur chacun des deux côtés, il y a, d'une part, Asclépios et, parmi les filles d'Asclépios, Hygie, ainsi qu'Arès et près de lui Agôn, et, de l'autre, Pluton et Dionysos, Perséphone et deux Nymphes, dont l'une porte une balle ; à propos de la clé – car Pluton tient une clé –, on raconte que c'est avec elle que le lieu nommé Hadès a été fermé par Pluton et que personne n'en revient plus.» (trad. des auteurs).

Notes : Nous suivons l'apparat de l'édition MADDOLI et SALADINO 1995 dont nous reprendrons par la suite deux éléments qui nous occuperont dans le commentaire : Ἡρακλείας est une conjecture de Thiersch, acceptée par la quasi-totalité des éditeurs, mais tous les manuscrits portent Ἡρακλέους ; la lacune apparaît dans R (*Ricciardianus* 29) et dans ses manuscrits secondaires (*Pa* et *Vb*).

-
40. Pour P. Mingazzini (1962, p.293-305), aucun doute ne subsiste sur le fait que Côlôtès était un artiste classicisant d'époque augustéenne.
41. LINFERT 1988, p.33-41, reste plus prudent que Mingazzini : après avoir repris et discuté les difficultés d'ordre philologique posées par le passage de Pausanias, il affirme que le témoignage de Pausanias empêche d'identifier avec l'élève de Phidias l'auteur de la table d'Olympie. Cet objet serait donc l'œuvre d'un Côlôtès élève d'un Pasitélès que le périégète ne connaissait pas par ailleurs, d'où son intérêt antique et ses recherches dans les ouvrages des spécialistes.
42. Nous reproduisons ici le texte commun, pour ce passage, aux éditions MADDOLI et SALADINO 1995, p.123 (texte) et p.304-305 (commentaire), et CASEVITZ, POUILLOUX et JACQUEMIN 1999, p.55, commentaire, p.226-227.
43. Sur le sens précis du terme πλάσται, voir *infra*.

Ce passage illustre parfaitement la façon de travailler de Pausanias. Bien qu'occasionnellement fautive, sa reconstruction a retrouvé auprès des éditeurs modernes la réputation de fiabilité et l'autorité que la critique de Wilamowitz et certaines des études du début du xx^e siècle avait mises en cause⁴⁴. Pausanias applique avec rigueur une méthode historique : il voit, note, copie, questionne les habitants et les guides locaux, consulte les archives des cités et sanctuaires. La rédaction des livres de la *Périégèse*, qui n'intervient que dans un second temps (parfois des années après l'autopsie du site, comme c'est le cas pour le livre 5), intègre des informations supplémentaires, que Pausanias tire de ses recherches bibliographiques⁴⁵.

Dans le cas du paragraphe qui nous intéresse, cette méthode est tout à fait perceptible : Pausanias a vu la table où l'on posait les couronnes des vainqueurs olympiques parmi les offrandes de l'Héraion⁴⁶. Dans sa description, il fournit en premier lieu les éléments descriptifs qu'il peut tirer de l'autopsie de l'objet : matériau et nom de l'artiste. L'expression ἔργον Κωλότου est une forme courante pour indiquer le nom d'un auteur⁴⁷, mais, comme nous l'avons rappelé plus haut, elle se présente aussi comme une signature du type ἔργον τοῦ δεῖνος, une formule certes moins fréquente que celles comprenant un verbe et un nom au nominatif⁴⁸, mais qui peut toutefois refléter une lecture autoptique de la signature sur la table d'Olympie. Le plus souvent, ce type de signature n'indique ni le nom du père, ni l'*origo* de l'artiste⁴⁹. Pour obtenir ces informations, Pausanias est donc obligé de mener une enquête sur place. On peut, à titre d'hypothèse, reconstituer la séquence suivante : Pausanias n'obtient sur place que des renseignements vagues (on dit que ce Côlôtès venait d'Héraclée, mais il est évident qu'une naissance dans la région – si Héraclée se confond bien, comme il est probable, avec le bourg situé à quelques kilomètres au nord-ouest d'Olympie, que Pausanias mentionne un peu

44. Sur la tradition des études relatives à Pausanias et sur son évolution au cours du temps, voir JACQUEMIN 2001, p.283 *sqq.*

45. On verra à ce sujet Pausanias, livre 5, MADDOLI et SALADINO 1995, introduction, p.XXII-XXIII : la composition du livre 5, et vraisemblablement du livre 6, s'achève en 173-174, alors que le voyage a eu lieu après 153. Cf. Pausanias, Livre V, CASEVITZ POUILLoux, JACQUEMIN 1999, p.XIV-XV.

46. D'après ARAFAT 1995, p.465, Pausanias avait vu la table et les autres objets dans la cella du temple d'Héra.

47. Cf. *e.g.* Pausanias, 1, 43, 5 ; 2, 10, 3 ; 3, 19, 2 ; 6, 13, 1.

48. M. GUARDUCCI, *Epigrafia Greca* III, Rome (1974), p.402- 403.

49. MINGAZZINI 1962, p.293 : «la firma mancava sull'opera d'arte o almeno era incompleta».

plus loin, au livre 6⁵⁰ – est ramenée au rang de rumeur par le périégète). Dans un deuxième temps, Pausanias, peu satisfait des réponses obtenues à Olympie, consulte, en vue de la rédaction de la *Périégèse*, « ceux qui se sont consacrés à une étude scrupuleuse des sculpteurs » (οἱ δὲ πολυπραγμονήσαντες σπουδῆ τὰ ἐς τοὺς πλάστας). Il convient de souligner que Pausanias indique ici le sujet des ouvrages qui lui ont servi de source par un terme – οἱ πλάσται – qui désigne les sculpteurs comme modelleurs de la matière⁵¹. Ce terme fait écho à la pratique, parfaitement établie chez les bronziers, qui consistait à façonner un prototype en argile (*Urmodell*). Ce prototype servait de préalable, avec les procédés de fonte indirecte, à la création de toute statue en bronze⁵². Une indication, fournie par Pline (*NH* 35, 156), montre cependant que cet usage typique de l'art des bronziers, avait été transposé, par Pausitèles, à la sculpture sur marbre : composant probablement ses sculptures à partir de citations éclectiques tirées de différents *opera nobilia*, celui-ci avait choisi de réaliser un archétype en argile avant de s'atteler à la réalisation d'un nouvel original en marbre. Pline, qui suit ici le témoignage de Varron, précise d'ailleurs que Pausitèles avait proclamé la primauté de la plastique sur les autres arts⁵³.

-
50. Pausanias, 6, 22, 7 : Ἀπέχει δὲ ὡς πενήκοντα Ὀλυμπίας σταδίου κόμη τε Ἡλείων Ἡράκλεια καὶ πρὸς αὐτῇ Κύθηρος ποταμός. (« Le village d'Héraclée des Éléens se trouve à une distance d'environ cinquante stades d'Olympie et près de lui passe le fleuve Kythéros. »).
51. Ce terme apparaît aussi dans l'*excursus* au livre 6 (Pausanias, 6, 4, 4).
52. Ces procédés de fonte indirecte sont déjà courants au v^e siècle av. J.-C. comme l'a montré P.C. BOL, *Antike Bronze Technik, Kunst und Handwerk antiker Erzbildner*, Munich (1985), p. 118 et 125. Sur l'intégration des références à ces procédés dans les écrits sur l'art qui caractérisent, de manière significative, les bronziers comme πλάσται, voir É. PRIOUX, *Regards alexandrins. Histoire et théorie des arts dans l'épigramme hellénistique*, Louvain (2007), p. 34-42 : dans la mesure où le travail de l'*Urmodell* en argile a une incidence forte sur la qualité de l'épiderme de l'exemplaire en bronze qui sera réalisé, l'insistance sur le rôle du bronzier comme modelleur permet notamment de célébrer son acribie. Sur les emplois du terme πλάστης à Rome, voir ROBERT 2003.
53. Pline, *NH* 35, 156 : *laudat (Varro) et Pasitelen, qui plasticen matrem caelaturae et statuariae sculpturaeque dixit et, cum esset in omnibus iis summus, nihil unquam fecit ante quam finxit*. Pour les confirmations apportées par l'archéologie, voir FUCHS 1999, p. 85-88. Voir aussi ROBERT 2003, p. 905-909 et 919, qui avance l'idée suggestive selon laquelle il pouvait s'agir, pour Pausitèles, de « mettre à égalité les arts grecs et italiques » (p. 906) et « d'atténuer la dépendance des arts italiques à l'égard des modèles grecs puisque le modelage, technique dans laquelle les artistes italiens s'étaient depuis longtemps illustrés, pouvait faire figure de *mater statuariae*. Le terme *mater*, transmis par Pline, joue d'ailleurs certainement sur un double sens : un sens historique, celui de « mère des arts », un sens technique, celui de « matrice de la sculpture », la première étape de la fabrication » (p. 907).

οἱ δὲ πολυπραγμονήσαντες σπουδῇ τὰ ἐς τοὺς πλάστας Πάριον ἀποφαίνουσι
ὄντα αὐτόν, μαθητὴν Πασιτέλους, Πασιτέλη δὲ αὐτόν διδασχθῆναι...

Pausanias entend ici étayer son discours par une référence à une source plus fiable que l'opinion locale, comme le montre l'opposition entre les verbes φασίν et ἀποφαίνουσιν.

Ces « incursions » dans les écrits des spécialistes de l'histoire des artistes étaient certainement habituelles : on peut les déceler à divers endroits de la *Périégèse*, avec une fréquence particulièrement marquée dans les livres 5 et 6. Quand il décrit les offrandes de l'Héraion d'Olympie, Pausanias, revenant sur ses notes, semble bénéficier d'un contact répété avec ces ouvrages⁵⁴. On s'en apercevra aisément par une lecture des paragraphes qui précèdent l'*excursus* sur le coffre de Kypsélos (Pausanias, 5, 17, 1-4) et qui le suivent. La récurrence des formulations semble trahir, derrière les mots de Pausanias, ceux de sa source directe : les artistes se trouvent à chaque fois insérés par ordre chronologique dans des généalogies, où sont fournis, pour chacun, nom, patrie et nom du maître⁵⁵.

C'est Pausanias lui-même qui nous livre, en creux, les éléments incontournables d'une pareille « fiche » quand il écrit, au paragraphe 23, 5 du livre 5 (à propos d'une statue de Zeus, qu'on sait être l'œuvre de deux frères, Psylacos et Onaitos, et de leurs enfants) : ἡλικίαν δὲ αὐτῶν ἢ πατρίδα ἢ παρ' ᾧ τινι ἐδιδάχθησαν, οὐκ ἔχω δηλῶσαι, « je ne peux pas indiquer la génération à laquelle ils appartenaient, leur patrie ou le maître auprès duquel ils se sont formés ».

Dans le livre 6, au paragraphe 4, 4, Pausanias semble à nouveau emprunter ses connaissances à des volumes sur les artistes qu'il recopie vraisemblablement avec fidélité :

τὸν δὲ ἀνδριάντα Πυθαγόρας ἐποίησεν ὁ Ῥηγίνος, εἴπερ τις καὶ ἄλλος ἀγαθὸς τὰ ἐς πλαστικήν. Διδασχθῆναι δὲ παρὰ Κλεάρχῳ φασίν αὐτόν, Ῥηγίνῳ μὲν καὶ αὐτῷ, μαθητῇ δὲ Εὐχείρῳ· τὸν δὲ Εὐχείρῳ εἶναι Κορίνθιον, φοιτητῆσαι δὲ ὡς Συάδραν τε καὶ Χάρταν Σπαρτιάτας.

« Pythagoras de Rhégion, plasticien excellent entre tous, était l'auteur de ce portrait. On dit qu'il avait été instruit auprès de Cléarque qui était lui-même originaire de Rhégion et élève d'Eucheiros et que cet Eucheiros était corinthien et qu'il fréquenta l'école des Spartiates Syadras et Chartas. » (trad. des auteurs).

Ces parallèles confirment, pour le passage relatif à la table d'Olympie, la conjecture Ἡρακλείας de Thiersch⁵⁶ : la présence d'une référence généalogique (le nom d'Héraclès est attesté par l'ensemble de la tradition manuscrite – Ἡρακλέους *codd.*) semble peu probable et correspond certainement à la corruption d'une indication portant initialement sur le nom de la ville d'origine de l'artiste. La lacune

54. Sur cet aspect voir ARAFAT 1996, p.43-79 et notamment p.62.

55. Sur tous ces points voir JACQUEMIN 2007.

56. Voir *supra*, notes au passage de Pausanias, 5, 20, 2-3, et LINFERT 1988, p.37.

présente dans la tradition de R pourrait effectivement correspondre à la perte d'une partie de la chaîne maître-élève initialement reproduite par Pausanias⁵⁷. Nous estimons donc que la leçon des manuscrits peut être maintenue avant la lacune sans qu'il soit besoin d'introduire la conjecture de Buttmann⁵⁸ *αὐτοδιδασθῆναι* (cet *hapax* qui ferait de Pasitélès un autodidacte – comme l'était par exemple Lysippe aux yeux d'une partie de la tradition – est en revanche accueilli favorablement par Mingazzini⁵⁹). La lacune affecte aussi le début de la description de la table et donc, vraisemblablement, la liste des figures divines qui suit, dont il nous manque des éléments avant la conjonction *καί*⁶⁰.

La table de Côlôtès était une pièce de la plus grande importance dans l'ensemble des objets liés au déroulement des jeux olympiques. Sa représentation stylisée apparaît vraisemblablement sur le revers des monnaies en bronze de la cité d'Élis frappées vers 133 après J.-C., comme on peut le voir sur un exemplaire conservé au musée d'Olympie⁶¹.

Le type iconographique monétaire de la table agonistique surmontée de couronnes et d'autres objets emblématiques apparaît sous Hadrien, probablement en raison du nouvel élan que cet empereur donna aux concours (*Fig. 1*)⁶².

Malheureusement, aucune représentation plus détaillée ne nous est parvenue à ce jour, ce qui laisse ouvert le champ des spéculations quant à l'aspect qu'il

57. JACQUEMIN 2007, p.24, souligne la longueur de certaines chaînes mentionnées par Pausanias : l'une d'elles couvre ainsi sept générations (6, 3, 11) avec l'omission de quelques maillons. Les autres chaînes d'une longueur significative vont de Critios d'Athènes à Damocritos de Sicyone (6, 3, 5), des Spartiates Sydras et Chartas à Pythagoras de Rhégion (6, 4, 4), de Polyclète d'Argos à Cléon (5, 17, 4), de Dipoinos et Skyllis à Kallôn (2, 32, 5).
58. Voir LINFERT 1988, p.38.
59. MINGAZZINI 1962, p.293.
60. Pour cette hypothèse, voir aussi MADDOLI et SALADINO 1995, p.305, et MINGAZZINI 1962, p.295.
61. Olympia, Archaeological Museum, inv. n° M 876. Voir MINGAZZINI 1962, p.299-300 et note 33; J. LIEGLE, *Der Zeus des Phidias*, Berlin (1952), Taf. 12; S.G. MILLER, *Ancient Greek Athletics*, New Haven (2006), fig. 210, p.128.
62. La référence la plus récente est B. WEISSER, « Pergamun as paradigm », dans HOWGEGO, HEUCHERT et BURNETT (dir.) 2005, p.141, n.42, Plate 11, 4, n° 36; Weisser souligne la rareté de la vue en perspective pour une table, mais cette remarque semble démentie par les représentations d'objets similaires sur des monnaies ou lampes, voir par exemple M.-Chr. HELLMANN, *Lampes antiques, II. Fonds général : lampes pré-romaines et romaines*, Paris (1987), p.86, n° 328, pl. XLIII. On retrouve encore ce type à l'époque des empereurs Antonins, comme le montre une recherche iconographique dans la base de données d'Oxford, *Roman Provincial Coinage on line* (<<http://rpc.ashmus.ox.ac.uk/coins/>>, search criteria: design group = objects, design = table, province = any, consultée le 8 janvier 2013).



Fig. 1 – Monnaie d'Élis
(d'après HOWGEGO,
HEUCHERT, BURNETT 2005,
pl. 11.4/36).

convient de prêter à cette table. P. Mingazzini a avancé l'idée qu'il s'agissait d'un objet réalisé à l'époque romaine, mais dans un langage iconographique classicisant : cette hypothèse repose notamment sur les résultats de la fouille publiée par E. Kunze⁶³ qui avait découvert la tribune des hellanodices et l'avait datée de la fin du 1^{er} siècle av. J.-C. C'est dans cet espace, devant les juges, que la table était, selon P. Mingazzini, installée au moment des concours.

Le texte qui nous est parvenu ne nous paraît pas justifier l'hypothèse, parfois avancée, selon laquelle la description qui suit la lacune ne se rapporterait pas au décor de la table elle-même, mais à un ensemble de représentations sculptées indépendantes de celle-ci⁶⁴. Cette énumération de figures comporte en effet des indications spatiales qui montrent clairement que la description se rapporte à un objet ou espace rectangulaire, ce qui correspond à la forme de la table sur la monnaie d'Élis. En effet, le texte de Pausanias dit de façon très claire qu'il y avait une face arrière (ὄπισθε) avec une διάθεσις τοῦ ἀγῶνος⁶⁵ et deux côtés (Κατὰ δὲ ἑκατέραν πλευρὰν τῆ μὲν ... τῆ δέ ...). La lacune correspondrait donc à une partie de la description de la face antérieure et à la perte probable d'une partie des noms des divinités représentées. Nous partageons ici l'avis de P. Mingazzini (p.295) : trois noms de personnages mythologiques ont vraisemblablement disparu dans la lacune. La raison qui, à notre sens, appuie cette reconstitution, et qui n'est pas explicitée par P. Mingazzini, tient à la répartition en triades des six noms conservés dans le texte. En effet, dans la liste conservée, les noms sont, semble-t-il, regroupés par triades, formées à chaque fois d'un couple et d'une autre figure : « ensuite Héra et Zeus et la Mère des Dieux, puis Hermès et Apollon avec Artémis ». Le bandeau sculpté qui se trouvait tout autour de la table se présentait donc vraisemblablement sous la forme de trois champs iconographiques délimités par les deux montants qu'on perçoit assez distinctement sur la monnaie

63. Voir MINGAZZINI 1962, notes 3 et 4, p.294.

64. C'est l'hypothèse retenue par ARAFAT 1996, p.466, note 28, et LAPATIN 2001, p.97.

65. Le mot διάθεσις ferait référence à une représentation figurée des concours (cf. MADDOLI et SALADINO 1995, p.305) plutôt qu'au règlement écrit de ces-mêmes jeux qui aurait été gravé sur la face de la table visible aux seuls juges (hypothèse de MINGAZZINI 1962, note 32, p.299). Le mot διάθεσις peut parfois désigner la composition ou le sujet d'une œuvre d'art, cf. LSJ, 2a («Disposition or composition in a work of art, subject of a picture»), et POLLITT 1974, s. v. διάθεσις qui interprète en ce sens le passage de Pausanias («and on the back the scene represented is the agonistic festival»).

d'Élis. Dans la lacune se trouvaient, suivant notre hypothèse, les noms de la triade disparue, celle de gauche si l'on postule une description dans le sens de la lecture. Ensuite, au centre du bandeau, on pouvait voir la triade divine vénérée à Olympie : Héra, Zeus et la Mère des dieux, avec Zeus au centre. Pour terminer, le panneau de droite représentait Hermès et Apollon avec Artémis. Puisque le nombre des figures sur les côtés est compris entre quatre et cinq et que la face antérieure en comportait vraisemblablement neuf, la table était bien un objet rectangulaire.

Le groupe de trois noms dont nous supposons ici la disparition dans la lacune devait servir de pendant à une triade formée d'enfants de Zeus, qui sont eux-mêmes des dieux Olympiens : Hermès et les jumeaux Apollon et Artémis. On peut notamment s'étonner de l'absence, sur ce document d'Olympie, d'Héraclès, l'une des figures notoirement associées à la fondation du sanctuaire. Ce constat d'absence peut nous inciter à penser qu'Héraclès fait partie des figures disparues dans la lacune. S'il faut proposer une triade formée d'enfants de Zeus qui n'ont pas le même statut qu'Hermès, Apollon et Artémis, on peut, nous semble-t-il, suggérer d'associer, dans le relief manquant, Héraclès et les Dioscures – autant de divinités qui trouveraient bien leur place dans un contexte agonistique, qui étaient vénérées à Olympie⁶⁶, qui sont enfants de Zeus et qui ne se situent pas sur le même plan que les dieux olympiens.

Quelques remarques s'imposent, enfin, sur l'iconographie des côtés de la table. L'association entre Asclépios, ses filles et Agôn rappelle la liste de statues que Pausanias présente comme des offrandes remontant au v^e siècle puisqu'elles seraient dues à Mikythos (5, 26, 3). Des divinités chthoniennes ornent l'autre face : le Dionysos qui est associé à Perséphone et Hadès est en effet probablement le Dionysos Chthonien lié aux traditions orphiques et que l'on rencontre sur plusieurs documents figurés⁶⁷ ; on peut par ailleurs faire l'hypothèse que les deux nymphes jouant à la balle se confondent avec les compagnes de Perséphone au moment de son enlèvement⁶⁸.

Les passages pliniens sur Κωλώτης ont poussé une partie des chercheurs à contester la possibilité d'une datation augustéenne pour la table d'Olympie et à proposer d'identifier le Côlôtès auteur de cette table avec l'élève et collaborateur de Phidias. H. Thiersch, suivi par J. A. Overbeck, a ainsi proposé de corriger μαθητήν

66. Pour l'autel des Dioscures à Olympie, voir Pausanias, 5, 15, 5.

67. H. METZGER, « Dionysos chthonien d'après les monuments figurés de la période classique », *BCH* 68-69 (1944), p. 296-339.

68. Nous remercions P. LINANT DE BELLEFONDS pour cette suggestion. On peut aussi souligner que la balle, qui, dans certains contextes, est un symbole funéraire et chthonien (lié à une disparition prématurée) est attestée parmi les offrandes faites à Perséphone : C. SOURVINOU-INWOOD, « Persephone and Aphrodite at Locri : A Model for Personality Definitions in Greek Religion », *JHS* 98 (1978), p. 101-121, spéc. p. 109. Il s'agit aussi d'un symbole pré-nuptial, ce qui permet encore une fois de l'associer à Perséphone.

Πασιτέλους, Πασιτέλη δέ (...) εν μαθητήν Πραξιτέλους, Πραξιτέλη δέ (...). Une telle confusion entre Pasitèlès et Praxitèle pourrait à la rigueur être envisagée, mais elle demeure inattendue dans la mesure où Πραξιτέλους, Πραξιτέλη constituerait ici, en comparaison avec Πασιτέλους, Πασιτέλη, une *lectio faciliior*⁶⁹. Poursuivant dans cette voie et toujours dans l'idée de rattacher le Côlôtès de la table d'Olympie à Phidias, W. Klein et A.S. Murray ont proposé de considérer que le Praxitèle introduit dans le texte par la correction de Thiersch n'était pas le fameux sculpteur du IV^e siècle, mais peut-être un homonyme plus ancien : le grand-père du grand Praxitèle⁷⁰. Enfin, dans sa récente monographie sur la statuaire chryséléphantine, K. Lapatin identifie à son tour l'auteur de la table avec l'élève de Phidias.

La plupart des chercheurs qui, sans renoncer à identifier le Côlôtès de Pausanias avec le collaborateur de Phidias, ont toutefois voulu suivre à la lettre la tradition manuscrite qui transmet de façon unanime le nom de Pasitèlès, n'ont pas introduit un Côlôtès plus jeune, mais un Pasitèlès plus ancien, dont l'activité aurait été contemporaine de celle de Phidias ; d'après ces savants, Côlôtès aurait eu, comme ce fut le cas pour d'autres artistes, deux maîtres : Phidias et Pasitèlès.

Que nombre de chercheurs aient refusé l'idée selon laquelle Pausanias parlerait ici d'un sculpteur d'époque augustéenne pourrait s'expliquer par l'opinion, désormais rejetée, qui voudrait que le périégète ait accordé une préférence exclusive aux artistes du V^e siècle : Onatas d'Égine, Calamis I, Phidias, Myron⁷¹. Amateur nostalgique du style sévère, Pausanias n'aurait, selon cette reconstitution, que fort peu goûté la production artistique des périodes hellénistique et impériale. L'historiographie récente est heureusement revenue sur cette image du périégète : on constate en effet que Pausanias ne tarit pas d'éloges envers Damophôn de Messène, le restaurateur du Zeus d'Olympie considéré, depuis l'abandon d'une chronologie ancienne qui le plaçait à tort au IV^e siècle, comme l'initiateur de la sculpture néo-attique classicisante qui marque la renaissance de l'art chez Pline⁷². Vu son goût pour la figure, la manière et l'œuvre de Phidias, Pausanias ne devait pas manquer d'apprécier les artistes qui, au I^{er} siècle av. J.-C., créèrent des pastiches des œuvres de Phidias ou qui furent, avec Pasitèlès et ses élèves,

69. L'hypothèse d'une incompréhension qui aurait conduit un copiste à substituer Praxitèle à Pasitèlès a par exemple été avancée par K.L. VON URLICHS pour la notice plinienne *NH* 36,33 (*Iuppiter hospitalis Papyli, Praxitelis discipuli*). Cette correction est admise par G. BECATTI, « Letture pliniane. Le opere d'arte nei monumenta Asini Pollionis e negli Horti Serviliani », dans *Studi di archeologia e di arte antica* (1956), dans G. BECATTI (éd.), *Kosmos, Studi sul mondo classico*, Rome (1987), p.456-457.

70. Voir J.G. FRAZER, *Pausanias's Description of Greece I*, New-York (1965), p.586.

71. J.G. FRAZER, *Sur les traces de Pausanias*, Paris (1965), p.88 sqq.

72. Sur ce sculpteur voir notamment POLLITT 1986, p.165-167 ; MORENO 1994, p.504-514, pour sa chronologie voir la note 803, p.807. Pour le *reuxit ars* plinien, voir Pline, *NH* 34, 52.

les protagonistes d'une nouvelle manière de sculpter fondée sur l'imitation des modèles archaïques et classiques. La pensée de Pausanias, sa façon de présenter la sculpture des artistes anciens sont celles d'un homme de son temps, d'un érudit qui connaît les œuvres à travers la médiation des ouvrages théoriques constituant des sommes sur les différents artistes grecs au fil du temps, puis par ses voyages.

L'état actuel de nos connaissances impose donc la prudence et, de fait, les éditeurs les plus récents de Pausanias et une partie des historiens de l'art, ont évité de se prononcer en faveur d'une chronologie haute ou basse du Côlôtès de Pausanias⁷³. Si l'on veut concilier le témoignage des différentes sources littéraires qui nous sont parvenues avec les connaissances archéologiques dont nous disposons (sans inventer un Pasiélès contemporain de Phidias et inconnu par ailleurs) et respecter le texte des manuscrits de la *Périégèse*, il paraît préférable de distinguer au moins deux sculpteurs du nom de Côlôtès et d'isoler, en l'état actuel de nos connaissances, le peintre nommé par Quintilien, dans la mesure où les indications dont nous disposons ne permettent pas, à ce jour, de l'identifier avec le sculpteur formé par Phidias⁷⁴.

On supposera donc un Côlôtès I, qui vécut au v^e siècle⁷⁵ et fut le disciple de Phidias et son collaborateur pour le Zeus d'Olympie, et un Côlôtès II d'époque augustéenne, originaire de Paros, élève du Pasiélès que nous connaissons par ailleurs et auteur de la table chrysoléphantine vue par Pausanias dans l'Héraion d'Olympie.

Nous pouvons enfin essayer de répondre brièvement à l'interrogation que nous avons posée au début de notre discussion : comment convient-il d'articuler les témoignages de Pline et Pausanias ? Seule une lecture comparative systématique et attentive de leurs ouvrages pourrait l'éclairage voulu sur la question. Nous nous contenterons de relever que ces deux auteurs livrent souvent, sur une question donnée, des informations qui relèvent de points de vue différents (contrastés ou complémentaires selon les cas). Que Pausanias n'ait jamais connu l'ouvrage de Pline paraît assez probable, mais on a surtout l'impression qu'ils n'ont pas eu accès aux mêmes sources. Pausanias ne semble pas connaître le Côlôtès du v^e siècle ou

73. Voir POLLITT 1986, p.220 ; CASEVITZ, POUILLOUX, JACQUEMIN 1999, p.226-227, MADDOLI et SALADINO 1995, p.305, qui considèrent toutefois l'hypothèse de Mingazzini comme la moins probable.

74. On soulignera cependant qu'une carrière de peintre suivie d'une carrière de sculpteur est attestée pour Phidias : Pline, *NH* 35, 34, (*cum et Phidian ipsam initio pictorem fuisse tradatur clipeumque Athenis ab eo pictum*).

75. Sa naissance à Héraclée d'Élide demeure conjecturale. Contrairement à ce qui a pu être avancé, Pline ne donne pas d'indications sur la cité natale du Côlôtès auquel il s'intéresse et ne mentionne pas de lien avec Héraclée (cf. A. Jacquemin, commentaire *ad* Pausanias livre 5, p.227).

ne pas avoir de raison directe de le mentionner⁷⁶. Peut-être faut-il supposer que ses sources, sur la statuaire grecque – *a priori*, des ouvrages de synthèse présents dans sa bibliothèque – ne mentionnaient que le sculpteur homonyme du I^{er} siècle ?

Le cas d'Eutykidès de Sicyone, artiste actif vers 300 av. J.-C., connu surtout comme l'auteur de la *Tychè* d'Antioche, fournit un exemple peut-être encore plus saisissant que celui de Côlôtès pour confronter les méthodes de ces deux auteurs. Pausanias fonde d'abord son enquête sur les témoignages directs collectés durant ses voyages et les complète par des recherches bibliographiques (en l'occurrence, la lecture d'un *compendium* d'histoire de l'art mentionnant l'œuvre d'Eutykidès) : à partir de cette méthode, Pausanias nous renseigne sur la patrie du sculpteur, mentionne son maître, ses œuvres principales ainsi que celles qu'il a pu voir directement⁷⁷. Dans son encyclopédie, Pline tend, pour sa part, à varier et multiplier ses sources, pour livrer des états de la question, tout en ne négligeant pas l'importance de l'autopsie⁷⁸. Suivant la source employée, l'encyclopédiste a recours à des modes de présentation variés pour les différents artistes et peut, à l'occasion, inclure des jugements stylistiques qu'il devait parfois emprunter à des sources poétiques ou à des traités critiques : la présentation des artistes ne suit donc pas un schéma typique et unifié contrairement à ce que l'on observe chez Pausanias. Mentionnant l'*Eurotas* d'Eutykidès, il reproduit ainsi un jugement fort proche de celui exprimé dans une épigramme de Philippe de Thessalonique dont I. Männlein-Robert a montré qu'elle s'inscrivait dans une tradition de réflexions métapoétiques⁷⁹. En revanche, Pline oublie (ou omet délibérément) de mentionner la *Tychè* d'Antioche que Pausanias présente comme très prisée⁸⁰.

76. Ce point a déjà été souligné par LINFERT 1988, p. 39.

77. Pausanias, *Description de la Grèce*, 6, 2, 7 (τὸν δὲ Δημοσθένην/Τιμοσθένην Εὐτυχίδης Σικυώνιος παρὰ Λυσίππῳ δεδιδραγμένος. Ὁ δὲ Εὐτυχίδης οὗτος καὶ Σύροις τοῖς ἐπὶ Ὀρόντη Τύχης ἐποίησεν ἄγαλμα, μεγάλας παρὰ τῶν ἐπιχωρίων ἔχον τιμάς).

78. Sur Pline et ses sources, voir V. NAAS, *Le projet encyclopédique de Pline l'Ancien*, Rome (2002), p. 137-170.

79. Pline, *NH* 34, 78 (*Eutychides Eurotam, in quo artem ipso amne liquidiorem plurimi dixere*). Cf. Philippe de Thessalonique 63 Gow-Page = *AP* 9, 709, et I. MÄNNLEIN-ROBERT, « Griechische Kunst und römischer Stil Zum Eurotas-Epigramm des Philipp von Thessalonike (*AP* 9, 709 = *GP* I 63) », in L. BRAUN et M. ERLER (éds), *Festschrift für Udo W. Scholz, Würzburger Jahrbücher für die Altertumswissenschaft* 28a (2004), p. 35-48.

80. Bien d'autres cas d'aporie subsistent entre Pline et Pausanias. L'un des cas célèbres concerne le groupe d'Antênôr : d'après Pausanias, la statue des Tyrannicides avait été rendue aux Athéniens par Antiochos, tandis que Pline attribue sa restitution à Alexandre (*NH* 34, 70) – cette seconde version est aussi celle suivie par Arrien, dans l'*Anabase* (3, 16, 7).

Les signatures de Stéphanos et Ménélaos

La signature d'artiste apposée sur une œuvre originale est l'expression d'un acte d'auto-affirmation par lequel l'auteur associe son nom à sa création en choisissant délibérément son aspect et sa formulation. Si la signature est formulée par l'artiste lui-même, on peut cependant imaginer différentes possibilités pour son exécution : qu'elle ait été confiée à un lapicide professionnel, à l'un des sculpteurs de l'atelier ou qu'elle ait été gravée par l'artiste lui-même⁸¹. Sa forme n'est pas aussi banale que pourrait le suggérer le petit nombre d'éléments susceptibles de rentrer dans sa composition formulaire : la signature implique des choix précis. L'auteur construit son identité en puisant dans un éventail réduit de variantes significatives : il crée, et il fait parfois évoluer au cours de sa vie le signe distinctif indissolublement associé à ses créations, sa marque de reconnaissance qui est promise à une certaine pérennité⁸².

Par la proclamation du lien génétique maître-élève, Stéphanos et Ménélaos ont confié à la pierre l'expression d'un sentiment d'appartenance à une école d'artistes formés à des principes communs. De façon absolument inédite dans l'histoire de l'art ancien⁸³, ces deux artistes ont fait le choix d'intégrer à leur signature le nom de leur maître, à la place que leurs confrères réservaient normalement au nom du père. Cette expérience demeure, à notre connaissance, sans équivalents ultérieurs.

-
81. Sur ce point, voir, pour l'époque archaïque, VIVIERS 1992, p.35 *sqq.*; A.E. RAUBITSCHCK, *Dedications from the Athenian Akropolis*, Cambridge, Mass. (1949), spéc. p.436-437; L.H. JEFFERY, *The Local Scripts of Archaic Greece*, Oxford (1961 [1990]); Id. «The inscribed Gravestones of Archaic Attica», *ABSA* 57 (1962), p.115-153.
82. Pour les signatures des sculpteurs d'époque romaine (à partir du 1^{er} av. J.-C.) voir en dernier lieu DONDERER 2011, p.185-207 (mais voir les remarques de M. SÈVE, *Bull. ép.* 2012, 40). Donderer invite à ne pas lire ces signatures au pied de la lettre : il serait souvent préférable de les interpréter dans un sens plus large, en tenant compte, par exemple, du fait que le nom du père pouvait renvoyer au statut libre du sculpteur ou à une tradition professionnelle familiale et que l'ethnique pouvait se référer à un lieu prestigieux d'apprentissage de l'art (*e. g.* Aphrodisias et Rhodes) plutôt qu'à la ville d'origine du sculpteur.
83. Cf. Settis (dans SETTIS *et al.* 1999, p.57-58) : «è questo un caso assolutamente unico nell'arte antica, mentre è normale che gli scultori greci ricordino nelle firme il nome del padre, che talora era anche uno scultore, una dichiarazione di discepolato senza vincoli familiari, e per giunta per due generazioni, non ha paralleli». Voir aussi SISMONDO RIDGWAY 2002, p.190, et FUCHS 1999, p.62-64. L'affirmation de TORELLI 1980, p.313-323, spéc. p.315 : «La tradizione di firmare del tipo, “ὁ δέινα μαθητῆς τοῦ δέινα”, ben nota nelle “dinastie” di scultori ellenistici, presuppone lo status di liberi dei firmatari e non di liberti o tanto meno di schiavi» n'est, à ce jour, appuyée par aucun exemple de signature de sculpteur extérieur au cercle de Pasitélès.

Étant donné le caractère singulier de ce choix de formulation, nous nous proposons de revenir ici, de manière détaillée, sur l'aspect, la position et le contexte de ces signatures⁸⁴.



Fig.2– Rome,
Villa Albani Torlonia,
Athlète de Stéphanos
© Cl.Amministrazione
Torlonia.

Stéphanos élève de Pasitèlès

SUPPORT: statue en marbre représentant un jeune homme imberbe début en position statique dite «Athlète Albani» ou «Athlète de Stéphanos» (*Fig.2*). La sculpture a subi une restauration importante qui n'a pas modifié son aspect général, mais qui a altéré sa surface extérieure en accentuant le polissage du marbre.

Cette figure masculine, éclectique, illustre l'influence sur la sculpture de Pasitèlès et de ses élèves des théories idéalistes consistant à recomposer une figure nouvelle et supposément parfaite à partir d'emprunts aux meilleures parties d'un ensemble d'images hétérogènes. L'athlète de Stéphanos mêle en effet des emprunts à différents moments de l'histoire de l'art grec : la posture (qui ne forme pas un véritable *contrapposto*, mais distingue malgré tout le rôle des deux jambes, dont l'une est plus sollicitée que l'autre) et la poitrine, large et bombée avec les épaules en arrière, citent les œuvres de style sévère du début du v^e siècle av. J.-C. ; la coiffure en bouclettes coiffant le haut du front évoque l'influence de Phidias ; enfin, la proportion générale de la figure (corps élancé vs. tête de dimensions modestes) se réfère au contraire aux nouveaux canons élaborés, au iv^e siècle, par Lysippe et Léocharès⁸⁵.

DIMENSIONS : h. 146 cm.

INSCRIPTION : Lettres h. 1 cm environ. Texte gravé sur deux lignes sur le tronc-étau au niveau de la cheville gauche de la statue (*Fig.3*). On remarque une légère variation dans la taille des lettres qui sont si rapprochées les unes des autres qu'elles se touchent parfois. Cet aspect irrégulier et serré des caractères, ainsi que la présence de lettres lunaires (sigma et epsilon) associée à une forme assez particulière d'éta avec une barre assez haute et légèrement cintrée, confèrent à l'écriture un style assez cursif.

84. À propos des signatures des sculpteurs placées non pas sur une base, mais à des endroits différents et moins visibles de la statue elle-même, on verra les travaux de DONDERER 1996, p.87-104 (cf. *SEG* 46, 2377). Durant la basse époque hellénistique et l'époque romaine ce phénomène sporadique à la période archaïque (seul six cas sont enregistrés par Donderer) connaît une résurgence à travers la reprise réfléchie et volontaire d'un usage ancien qui s'inspirait probablement des inscriptions votives directement gravées sur les offrandes, voir ID. 2004 [2005], p.81-96 (cf. *SEG* 54, 1906).

85. Sur tous ces points, voir TANNER 2005, p.290-291.

LIEU MODERNE DE TROUVAILLE : Rome, dans la fouille faite en 1769 par le cardinal Alessandro Albani à l'extérieur de la Porta Salaria.

LIEU ANCIEN DE PROVENANCE : Rome.

LIEU DE CONSERVATION : Villa Albani Torlonia, à l'intérieur de la salle ovale située au premier étage du palais, inv. n° 906⁸⁶.

BIBLIOGRAPHIE

Statue : BORDA 1953, p.22-91, fig. 2 ; P. MORENO, *Enciclopedia dell'Arte Antica* (1966), p.494-495, s.v. Stephanos (avec abondante bibliographie) ; P. ZANKER, *Klassizistische Statuen*, Mayence (1974), p.49-68 ; POLLITT 1986, p.163, 175 ; A. LINFERT, *Forschungen zur Villa Albani. Katalog der antiken Bildwerke* 1 (1989), p.89-93 ; S. Settis (dans SETTIS, MAFFEI et REBAUDO 1999), p.56-58 ; MORENO 1994, II, p.745-756 ; TANNER 2005, p.290.

Inscription : J. FRANZ, *CIG* 6169 (d'où J. OVERBECK, *SQ*, n° 2265) ; E. LOEWY, *Inchriften Griechischer Bildhauer*, n° 374 ; G. KAIBEL, *IG* XIV, 1261 ; L. MORETTI, *IGUR* IV, 1584 (d'où MULLER-DUFEU 2002, p.931, n° 2799). Cf. DONDERER 2011, p.189-190 et n.75.

Στέφανος Πασιτέλους
μαθητῆς ἐπόει

«Stéphanos élève de Pasitèlès a fait (la statue).»

DATATION : milieu du 1^{er} siècle avant J.-C. (sur la base de la prosopographie).

Le style de l'écriture ainsi que sa position en fort lien avec le support et non sur une base ou un piédestal, révèlent que la signature a été très probablement gravée par le sculpteur lui-même. On ne remarque pas d'hésitations dans la gravure, mais on ne proposera pas, pour autant, d'y reconnaître la main d'un lapicide professionnel. L'usage de l'imparfait (ἐπόει) dans les signatures d'artistes devient plus fréquent à partir de l'époque hellénistique et sa prépondérance par rapport à l'aoriste se maintient au 1^{er} siècle av. J.-C.⁸⁷ et au début de l'époque impériale.

Un exemplaire presque identique à la statue de Stéphanos est également conservé dans la collection Albani (Villa Albani Torlonia, inv. n° 317) ; on ne saurait toutefois dire s'il s'agit d'un original produit au sein de l'atelier de Stéphanos ou d'une réplique ultérieure. Aucune signature ne figure sur la partie conservée de l'étai de cette dernière statue, qui est malheureusement brisé dans sa partie haute, à l'emplacement où figure la signature sur le premier exemplaire de l'athlète⁸⁸.



Fig.3– Détail de la signature de Stéphanos,
© Cl. Amministrazione Torlonia.

86. Voir S. MORCELLI, C. FEA, E.Q. VISCONTI, *La Villa Albani descritta*, Rome (1869), p.125, n° 906.

87. DONDERER 1988, p.65, parle d'un usage *occasionnel* de l'imparfait à la haute époque impériale, mais il nous semble que les occurrences qu'il signale sont tout de même assez nombreuses (cf. sa note 15). On se reportera également aux signatures collectées dans le vol. IV des *IGUR* de L. MORETTI, n° 1554-1611.

88. Ces indications reproduisent celles fournies par BORDA 1953, fig. 3, p.25-26, n.44.



Fig. 4– Rome, Palazzo Altemps,
Groupe d’Oreste et Électre
© Marie-Lan Nguyen / Wikimedia
Commons.

La position de la signature sur l’étai de l’athlète Albani est comparable, comme on le verra, à celle des signatures de Ménélaos ou encore de Marcus Cossutius Cerdo sur les statues de Pan⁸⁹ conservées au British Museum.

Ménélaos élève de Stéphanos

SUPPORT : groupe statuaire en marbre de grain moyen, dit d’«Oreste et Électre»⁹⁰ (Fig.4). La figure masculine est une citation directe de l’athlète éclectique de Stéphanos ; la figure féminine combine pour sa part la posture générale de l’Aphrodite de Fréjus avec une tête de style sévère. Elle s’appuie sur la figure masculine, dans une composition qui n’est pas sans évoquer Praxitèle⁹¹. Derrière la figure masculine se trouve un étai en forme de cippe carré. Les regards des deux personnages se croisent, ainsi que leurs bras, en signe d’affection ou de salutation. Les restaurations successives de la statue sont détaillées dans le catalogue *Scultura antica in Palazzo Altemps* (2002), p.168.

DIMENSIONS : h. 192 cm («Électre») ; 170 cm («Oreste»).

INSCRIPTION : Lettres h. 1,5-1 cm ; inscription située en bas à droite sur la face frontale du cippe-étai du personnage masculin (Fig.5). Elle a été gravée au niveau de la cheville de la jambe d’appui de la statue, sur un champ de huit lignes avec une mise en page du texte

89. Voir DONDERER 2004, p.82.

90. Des interprétations différentes du sujet, toutes également discutables, ont été fournies au fil des siècles par les spécialistes d’histoire de l’art : certains y ont vu une représentation de Télémaque et Pénélope, certains autres de Phèdre et Hippolyte ou d’Astyanax et Andromaque ou, encore, de Mérope et son fils Épitos. La dénomination actuelle de «Groupe d’Oreste et Électre» vient de l’interprétation de J.J. WINCKELMANN (*Storia dell’Arte presso gli Antichi*, XI, C. FEA (dir.), Rome (1783-1784), II, par. 31, p.344-347), qu’aucun argument convaincant ne conduit toutefois à privilégier. L’attitude de confiance et d’affection qui lie le jeune homme et la jeune femme (comme le suggèrent les gestes et les regards) a fait penser à la représentation de deux proches, peut-être un frère et une sœur, ou une mère et son fils. La présence d’un étai en forme de petite stèle, ainsi que l’analogie avec les scènes de *dexiôsis* des reliefs funéraires d’époque classique et hellénistique, a pu suggérer une destination funéraire dont certains auteurs doutent fort (voir SISMONDO RIDGWAY 2002, p.191).

91. TANNER 2005, p.290-292.

centrée dont chaque mot prend deux lignes. La taille des caractères est irrégulière, les lettres sont toutes carrées, le sigma est à quatre branches.

LIEU MODERNE DE TROUVAILLE : Rome, Villa Ludovisi.

LIEU ANCIEN DE PROVENANCE : Rome, jardins de Salluste (?)⁹².

LIEU DE CONSERVATION : Museo Nazionale Romano, Palazzo Altemps, collection Boncompagni Ludovisi, inv. n° 8604. La statue apparaît pour la première fois dans la collection d'art de la Villa Ludovisi dans un inventaire de 1623⁹³.

BIBLIOGRAPHIE

Statue : R. KEKULÉ VON STRADONITZ, *Die Gruppe des Künstlers Menelaos in Villa Ludovisi*, Leipzig (1870); BORDA 1953, p. 92-117; B.P. VENETUCCI, L. DE LACHENAL, *Museo Nazionale Romano, Le Sculture I/5*, éd. par A. GIULIANO, Rome (1983), p. 84, n° 35; MORENO 1994, II, p. 756; KREIKENBOM 1999, p. 343-355 (p. 345 sur la signature); FUCHS 1999, p. 59-69; SISMONDO RIDGWAY 2002, p. 189-191 et note 11, p. 206; M. DE ANGELIS D'OSSAT (éd.), *Scultura antica in Palazzo Altemps*, Milan (2002), p. 168-171; TANNER 2005, p. 290-292.

Publications électroniques : fiche-œuvre sur MORA, Atlanti, site sous le patronage de la Scuola Normale di Pisa (<http://mora.sns.it/_portale/scheda_opera.asp?Lang=ITA&GroupId=1&id_obj=126>, consulté le 29 janvier 2013).

Inscription : J. FRANZ, *CIG* 6166 (d'où J. OVERBECK, *SQ*, n° 2267); E. LOEWY, *Inchriften Griechischer Bildhauer*, n° 375; G. KAIBEL, *IG XIV*, 1251; L. MORETTI, *IGUR IV*, 1575, photo p. 74 (d'où MULLER-DUFEU 2002, p. 931, n° 2801).

Cf. G. KAIBEL, «Zu den griechischen Künstlerinschriften», *Hermes* 22 (1887), p. 155-156; HATZFELD 1919, p. 228; G. LIPPOLD, *RE*, 15 (1931), col. 835, s. v. Menelaos, n° 18; W. AMELUNG, *Thieme-Becker*, II, 1912, p. 515 sq.; M. BIEBER, *ibid.*, XXIV, 1930, p. 386; G. CRESSEDÌ, *Enciclopedia dell'Arte Antica* (1959), s.v. Cossutius Menelaos; E. RAWSON, «Architecture and Sculpture: the Activities of the Cossutii», *PBSR* 43 (1975), p. 36-47; TORELLI 1980, p. 313-323; SAURON 1990, p. 35; DONDERER 2011, p. 189-190 et note 75.

IMAGES : Des photographies de bonne qualité de la statue et de la signature sont disponibles sur Wikimedia Commons, (URL : <http://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Orestes_and_Electra_by_Menelaos>, consulté le 15 octobre 2012), ainsi que dans l'archive numérique FOTOSAR (Archivio fotografico della Soprintendenza Speciale per i beni archeologici di Roma) et dans la fiche-œuvre MORA, Atlanti.

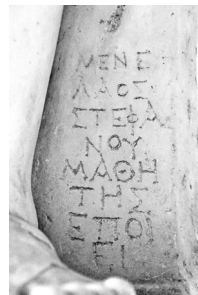
Μενέ-
λαος ·
Στεφά-

92. Faut-il relever que, dans la période de formation probable de Ménélaos (la plupart des chercheurs datent en effet le groupe d'Oreste et Électre du 3^e quart du 1^{er} s. av. J.-C. : voir *infra* p. 539), ces jardins appartenaient à César, amateur probable, avec Asinius Pollion, de cet art éclectique.

93. Città del Vaticano, *Archivio Segreto Vaticano, Archivio Boncompagni Ludovisi*, Arm. XIX, Prot. 611, n. 4, Rome (1623) pubblicato in B. PALMA, *Museo Nazionale Romano. Le Sculture I/4* (a cura di) Antonio GIULIANO, Rome (1983), 63-71, doc. n° 11, fol. 42, n° 16 et p. 40-41, «Amicizia di due statue di marmo». Voir la fiche MORA, avec l'histoire de la statue dans la collection Ludovisi.

νου
 μαθη-
 τής
 ἐποί-
 ει.

Fig.5 – Détail de la
 signature de Ménélaos,
 © Marie-Lan Nguyen/
 Wikimedia Commons.



« Ménélaos, élève de Stéphanos a fait (la statue). »

DATATION : la datation est débattue. En général, deux courants opposés se distinguent : ceux qui, à partir du style, situent la réalisation de cet original dans la première moitié du 1^{er} siècle après J.-C.⁹⁴, et ceux qui, la considérant comme un exemple assez précoce de la sculpture éclectique et prenant pour point de départ l'existence d'une chaîne maître-élève connue sur trois générations, ont daté cette œuvre de la deuxième moitié du 1^{er} siècle avant J.-C. et plus précisément du troisième quart de ce siècle. Nous suivons ce deuxième courant dont les arguments d'ordre prosopographique nous apparaissent difficilement contestables⁹⁵.

Ménélaos se déclare, par sa signature, élève de Stéphanos qui se présentait lui-même comme le disciple de Pasitélès. Sa période d'activité commencerait vers la fin de la République, dans les années 40-30, et se serait poursuivie durant l'époque augustéenne, mais certains auteurs le croient encore actif sous les successeurs d'Auguste (cf. *supra*). La seule œuvre attribuée avec certitude à Ménélaos sur la foi d'une signature et qui est parvenue jusqu'à nous est ce groupe dit d'« Oreste et *Électre* ». Tout comme l'Athlète de Stéphanos, dont Ménélaos s'est directement inspiré, ce groupe éclectique a servi d'archétype à des répliques ultérieures⁹⁶.

Considérant comme improbable la coexistence à Rome de deux sculpteurs du nom de Ménélaos, G. Kaibel⁹⁷ a proposé d'identifier l'élève de Stéphanos avec un membre de la *gens Cossutia*. Le personnage en question serait Μάαρκος Κοσσούτιος Μενέλαος, dont la signature apparaissait sur un fragment, actuellement

94. Partant de l'hypothèse que la signature avec la mention du nom du maître représenterait une sorte de marque d'atelier (« Firmenzeichen », p.345) qui ne préfigurerait pas forcément une chaîne maître-élève sur trois générations successives, mais qui était en revanche susceptible de mettre en relation des artistes actifs à distance de plusieurs générations, KREIKENBOM 1999 propose, par une analyse détaillée des différents aspects de la sculpture, une datation à l'époque de Claude (voir sa note 17 pour une présentation synthétique des datations avancées par ses prédécesseurs).

95. 50-30 av. J.-C est la datation du groupe selon FUCHS 1999, p.64, et TANNER 2005, p.290. B.Sismondo Ridgway considère que la question de la chronologie reste ouverte, mais se déclare plutôt favorable à une datation vers les années 40 du 1^{er} siècle avant J.-C.; M. Borda descend jusqu'aux années 20-10 av. J.-C. (p.116). L. Moretti estime que le style de l'écriture pourrait s'adapter à une inscription du début de l'époque augustéenne (p.73).

96. Pour ces rapprochements, voir notamment BORDA 1953, p.104-114.

97. G. KAIBEL, « Zu den griechischen Künstlerinschriften », *Hermes* 22 (1887), p.155-156 (d'où *IG XIV*, 1250).

perdu, de la chlamyde d'une statue provenant de la Villa Borghese⁹⁸. Ce sculpteur a été souvent considéré comme un affranchi, même si son statut n'apparaît pas clairement dans sa signature. En revanche, cette condition d'affranchi est explicitement indiquée dans une signature grecque et dans une dédicace votive latine réalisée par deux autres membres de la famille des *Cossutii* qui exerçaient le métier d'artisans ou de sculpteurs⁹⁹.

M. Borda ne partage pas l'avis de Kaibel car, écrit-il, l'homonymie entre sculpteurs est fréquente et les *Cossutii* ont été actifs en Grèce plutôt qu'à Rome même. L. Moretti exprime lui aussi des doutes quant à la possibilité d'une identification entre Ménélaos élève de Stéphanos et Marcus Cossutius Menelaos, mais ses réserves tiennent surtout à la graphie du *praenomen* Μάαρκος avec un double *alpha*¹⁰⁰, dont la diffusion reste, pour l'heure, circonscrite entre le I^{er} siècle av. J.-C. et le début de la première moitié du I^{er} siècle. L'argument onomastique de Moretti a été repris par M. Torelli qui exclut l'identification des deux sculpteurs homonymes et estime qu'il aurait été impensable, pour un esclave, de signer par la formule Μενέλαος Στεφάνου μαθητής έποίηι¹⁰¹. Mais si l'on suppose que Ménélaos était bien, au départ, un esclave qui prit, en changeant de statut social, les *tria nomina*, il faudrait au contraire postuler la possibilité pour lui de signer sans se présenter comme l'esclave des *Cossutii*, ce qui reviendrait à penser que les signatures d'artistes ne se situaient pas, d'un point de vue du droit, sur le même plan que les inscriptions officielles, mais dans l'espace expressif plus libre de l'écriture exposée de type privé¹⁰².

E. Rawson, dans son article consacré aux *Cossutii*, importante famille d'artistes, célèbres à partir du I^{er} siècle av. J.-C. comme architectes, mais dont l'activité inclura par la suite les domaines de la sculpture ou du *marmorarius*, a

98. L. MORETTI, *IGUR* IV, 1569 : Μάαρκος | Κοσσούτιος | Μενέλαος | έποίηι, le fragment n'a été vu que par AMATI, *Vatic.* 9753 f. 21, il n'a pas été retrouvé par L. Moretti.

99. Voir *IG* XIV 1249 (cité plus loin), signature de Μάαρκος Κοσσούτιος Κέρδων, et *CIL* XI 1415, dédicace à la Fortuna Primigenia faite par deux *marmorarii*.

100. Cf. L. THREATTE, *Grammar of Attic inscriptions*, Berlin-New-York (1980), p. 136 sqq.

101. Voir *supra* n. 83. Peut-être faut-il plutôt souligner qu'il n'était pas fréquent qu'un esclave signe son œuvre, et surtout qu'il le fasse sans déclarer son statut d'esclave ? Pour des cas de signatures d'esclaves et d'affranchis dans une autre *tekhnè*, voir le cas des *musiuarii* étudiés par B. POULSEN, « Identifying mosaic workshops in late antiquity : epigraphic evidence and a case study », in T.M. KRISTENSEN et B. POULSEN (dir.), *Ateliers and artisans in Roman art and archaeology*, *JRA* Suppl. 92 (2012), p. 129-144, spéc. p. 132.

102. Une liste de signatures de sculpteurs et céramistes, des affranchis, notamment, mais aussi des esclaves, actifs à la basse époque hellénistique et à l'époque romaine est fournie par DONDERER 2011, p. 198, n. 68.

démontré que leurs activités s'exerçaient en Grèce autant qu'à Rome, et que leur habileté artistique s'associait à une véritable vocation pour le commerce dans le milieu des arts. En l'espace de deux siècles, cette entreprise familiale a créé un réseau d'échanges entre l'Italie et la Grèce qui englobe tous les maillons de la chaîne de production : marbre, hommes et œuvres¹⁰³. Les inscriptions attestent qu'ils s'adressaient surtout à des Grecs pour la gestion de leurs ateliers de sculpture. Nous pouvons soupçonner qu'il s'agissait d'esclaves qualifiés qu'ils achetaient en Grèce et qu'ils affranchissaient peut-être assez systématiquement ; ce processus d'affranchissement est au moins assuré pour certains d'entre eux. On ne peut toutefois exclure la possibilité qu'ils aient eu recours à des pérégrins de statut libre, qui auraient obtenu la citoyenneté romaine grâce aux faveurs d'un certain Marcus Cossutius.

Plusieurs signatures de sculpteurs d'origine grecque liés à cette famille nous sont en effet connues. À part celle gravée sur le fragment de drapé de la Villa Borghese, nous rappellerons celle d'un Μάρκος Κοσσοῦτιος Ἀφροδεισιεὺς retrouvée à Paros et datable du 1^{er} siècle av. J.-C.¹⁰⁴ et celle, dont on a déjà fait mention, de Marcus Cossutius Cerdo, lisible sous une forme « étendue » (Μάρκος | Κοσσοῦ|τιος | Μαάρκου | ἀπελεύ|θερος | Κέρδων | ἐποίει) et sous une forme plus courte (Μάρκος | Κοσσοῦ|τιος | Κέρδων | ἐποίει) sur les troncs-états d'un couple de statues de Pan d'inspiration polycléétienne retrouvées (parmi d'autres œuvres disposées en couples de pendants) par Gavin Hamilton en 1775 à Monte Cagnolo, dans la villa d'Antonin le Pieux près de Lanuvium, et actuellement conservées au British Museum de Londres (*Fig. 6 et 7*)¹⁰⁵.

Si l'on considère la graphie Μάρκος comme un trait archaïsant dans la signature de Ménélaos¹⁰⁶, l'identification entre Marcus Cossutius Menelaus et Ménélaos élève de Stéphanos devient possible, voire assez probable¹⁰⁷. Certains historiens de l'art, comme G. Sauron¹⁰⁸, la tiennent d'ailleurs pour acquise.

À supposer que l'élève de Stéphanos se confonde effectivement avec Marcus Cossutius Menelaus, on constatera dans sa signature un changement important

103. Voir aussi HATZFELD 1919, p.228.

104. *IG XII 5*, 1049.

105. British Museum, Cat. Sculpture, n^{os} 1666 et 1667. Cf. *IG XIV 1249*, LOEWY, *Inscripfen Griechischer Bildhauer*, n^o375 et n^o376 (Lanuvium, Italie, début de l'Empire). FUCHS 1999, p.64-69, Abbildung 2, a-b (fac-similés des signatures de M. Cossutius Cerdo). Voir aussi C.C. VERMEULE, *Greek Sculpture and Roman Taste*, Ann Arbor (1977), p.69.

106. Une graphie archaïsante ne serait pas étonnante dans la seconde moitié du 1^{er} siècle av. J.-C. chez un sculpteur classicisant.

107. C'est l'hypothèse accueillie par FUCHS 1999, p.63-64.

108. SAURON 1990, p.35.

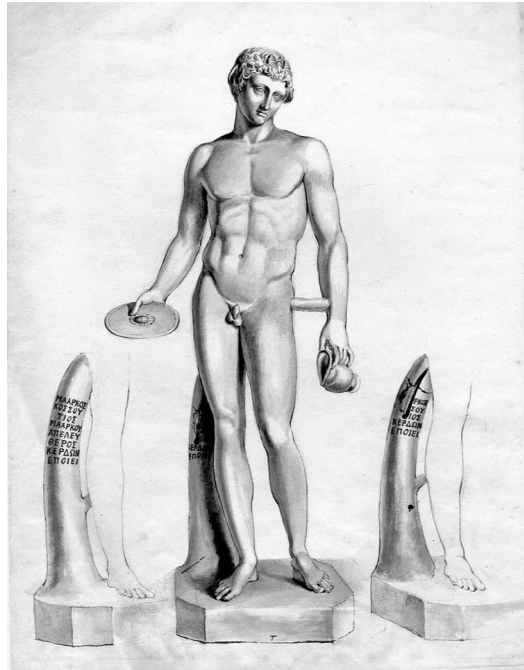
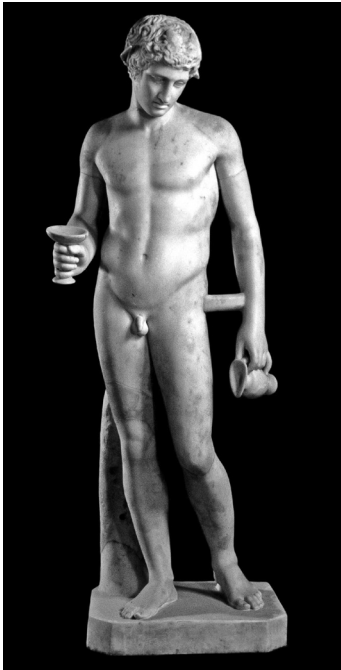


Fig.6– Statue de Pan signée par M. Cossutius Cerdo, BM, Cat. Sculpture 1666–
© Trustees of the British Museum

Fig.7– Trois dessins des statues de M. Cossutius Cerdo, BM, Cat. Sculpture 1666–
© Trustees of the British Museum

qui marque une évolution de statut : l'artiste se désigne, dans un premier temps, par son nom unique comme élève de Stéphanos et, par la mention de Stéphanos, comme membre de l'école de Pasitélès ; dans un deuxième temps, il emploie les *tria nomina*, qui attestent sa condition de citoyen romain, soit en tant qu'affranchi des *Cossutii*, soit en tant qu'étranger de statut libre naturalisé.

Dans le cas de Ménélaos, l'obstacle principal à une identification avec un affranchi n'est pas tant d'admettre qu'un esclave pouvait se spécialiser auprès d'un grand maître, que de penser qu'il pouvait lui être permis de signer ses œuvres sans déclarer sa condition servile. Qu'un tel privilège ait pu être attribué à notre artiste s'expliquerait peut-être si la célébrité de son nom, ainsi que celle de son école, constituaient un véritable gage de rentabilité pour ses maîtres. Cette hypothèse pourrait bien s'accorder avec la renommée de l'école de Pasitélès et avec le sens des affaires qui semble avoir caractérisé les *Cossutii*.

La signature nous amène à réitérer les remarques déjà formulées au sujet de celle de Stéphanos : le *ductus* et la forme irrégulière des caractères ne s'accordent pas avec les caractéristiques paléographiques que l'on rencontre chez les graveurs professionnels. On y verrait plutôt la main du sculpteur lui-même. Celui-ci aurait

tracé des lettres de taille légèrement supérieure à celles de son maître, le tout dans une position similaire, et peut-être dans le seul espace plat et poli dont il pouvait disposer. Une certaine ressemblance, qui tient à la forme carrée des caractères et à la coupure des mots entre les lignes, apparie la signature de Ménélaos à celle de Marcus Cossutius Cerdo, mais on ne saurait les attribuer à la même main ; « la signature longue » de Cerdo présente notamment des *apices* plus prononcés.

Le choix de la position, sur l'étau, derrière le membre d'appui de la statue constitue un autre trait de parenté entre les deux signatures qui pourrait révéler l'appartenance des trois sculpteurs au même atelier, sans pour autant nous inciter à nier les différences de formulation qui séparent leurs signatures.

On remarque, chez ces artistes, une volonté d'apparaître en tant qu'auteurs beaucoup plus « discrète » que, par exemple, celle de l'Athénien Apollônios fils de Nestor, le sculpteur qui réalisa le célèbre torse du Belvédère (L. Moretti, *IGUR IV*, 1555) et qui grava sa signature sur quatre lignes (une par mot) au centre de la base-rocher de la statue. Même si on peut imaginer que les mollets de la figure masculine assise devaient masquer l'écriture sous certains angles de vue, la position centrale du texte captive le regard du spectateur placé en face.

Cette forme insolite des signatures de Stéphanos et Ménélaos a été interprétée comme une marque d'atelier assurant la qualité artistique de l'œuvre. Il s'agit là d'une possibilité d'explication qui est peut-être juste, mais qui n'est pas non plus la seule envisageable. Les chercheurs qui ont voulu dater le groupe de Ménélaos de l'époque des empereurs Claudiens ont supposé que les artistes pouvaient utiliser la formule $\mu\alpha\theta\eta\tau\iota\varsigma\ \tau\omicron\upsilon\ \delta\epsilon\iota\upsilon\omicron\varsigma$ à distance de plusieurs générations d'artistes et sans qu'aucun lien direct entre maître et élève ne subsiste¹⁰⁹. M. Fuchs a justement fait remarquer que cette hypothèse paraissait peu probable. L'inscription semble au contraire destinée à affirmer l'existence d'un lien direct entre deux individus¹¹⁰. Ajoutons que si ce type de signature avait pu servir de simple « Firmenzeichen », il aurait probablement connu un emploi épigraphique un peu plus ample ; or, le cas des pasitéliens demeure, à ce jour, isolé.

De fait, la forme des signatures de Stéphanos et Ménélaos nous paraît révélatrice de leur conception des liens formés au sein de l'atelier (si l'on s'en tient à une lecture privilégiant l'organisation pratique et pragmatique d'un travail partagé entre plusieurs mains et plusieurs acteurs) ou, si l'on préfère, de l'« école » de Pasitélès. C'est à ce dernier terme que nous nous attacherons, en reconnaissant dans les signatures de Stéphanos et de Ménélaos la volonté d'affirmer une identité forgée par l'influence d'un maître qui n'était pas seulement un artiste important, mais aussi un théoricien majeur de l'histoire de l'art grec et un acteur dominant

109. Voir *supra* note 94 : c'est l'avis et le point de départ de l'analyse de KREIKENBOM 1999. Voir FUCHS 1999, p. 63, notes 57-58, et SISMONDO RIDGWAY 2002, p. 190 et n. 11.

110. Quelques exemples : *IG II²* 3813, Attique, III^e apr. J.-C. ; *Epigr. tou Oropou* 584a, Oropos, I^{er} av./I^{er} apr. J.-C. ; *TAM V*, 1 432 ; *SEG* 20, 504, Alexandrie, 271 (?) av. J.-C. ; *IGUR II*, 936, Rome, p. 193-211.

dans la formation d'un nouvel art romain. Les membres de cet atelier, qui avaient reçu une formation artistique et théorique similaire, pouvaient donc se percevoir comme « disciples de », et choisir le mot de μαθητής pour indiquer leur « filiation artistique »¹¹¹.

Cette hypothèse de reconstitution, qui prête à l'emploi du terme μαθητής un sens fort et riche d'implications théoriques, n'entre pas forcément en contradiction avec l'idée selon laquelle cette formulation de la signature pouvait également être contrainte par la réalité du statut social des artistes formés au sein de cette école ; elle nous conduit plutôt à la nuancer en suggérant que ces artistes ont en quelque sorte élaboré un procédé ingénieux pour promouvoir leur art, malgré l'humilité de leur position : s'ils étaient les esclaves des *Cossutii*, ces artistes, qui ne pouvaient mettre en valeur leur patronyme au sein de leurs signatures, auraient, dans un premier temps, accordé la plus grande importance à l'affirmation de leurs liens avec leurs maîtres au sein de l'atelier, avant de pouvoir éventuellement, dans un deuxième temps (après avoir été affranchis), revendiquer leur nouveau statut par l'indication des *tria nomina*.

Il nous semble enfin que ces signatures, qui reposent sur une formule du type ὁ δεῖνα μαθητής τοῦ δεῖνος, nous offrent un matériel de toute première main pour comprendre l'évolution de la notion de filiation artistique chez les Anciens et pour éclairer le passage de Pausanias que nous venons d'étudier (5, 20, 2) : ce passage, qui mentionne Côlôtès comme étant l'un des élèves de Pasitélès et affirme tirer son information d'ouvrages relatifs aux πλάσται, se signale par sa cohérence avec les informations dont nous disposons sur l'école de Pasitélès – primauté de la plastique et insistance sur les rapports entre maître et élève, dans un cadre où les artistes qui se forment auprès du grand maître sont peut-être des esclaves qui n'ont pas la possibilité d'inscrire leur patronyme dans leurs signatures.

Bilan

À Rome, entre l'époque républicaine et le début du Principat, dans un contexte lié de près à l'activité de théoriciens de l'histoire de la sculpture, nous voyons apparaître une manifestation concrète tout à fait spécifique de la notion de filiation artistique. S'il est d'usage pour les artistes de préciser leur patronyme dans leurs signatures, ce qui nous permet parfois de reconstituer des relations de maître à disciple entre père et fils, plusieurs artistes formés dans l'entourage de

111. Bien que le terme μαθητής soit surtout utilisé chez les philosophes et les rhéteurs, nous faisons ici l'hypothèse que Stéphane et Ménélaos, qui étaient les élèves d'un théoricien et historien de l'art, ont tiré cette manière inhabituelle de signer leurs œuvres des pratiques d'écriture des traités d'histoire de l'art et qu'ils n'ont pas directement emprunté ce mode d'auto-représentation aux traditions concernant les liens de camaraderie entre philosophes d'une même école (FUCHS 1999, p.63, évoque un probable esprit de *contubernium*). Μαθητής se retrouve d'ailleurs dans plusieurs passages de Pausanias.

Pasitélès ont utilisé une forme de signature tout à fait exceptionnelle. Notre article a tenté d'éclaircir les raisons pour lesquelles ces artistes ont choisi de se présenter comme μαθηταί de leur maître. La raison peut certes tenir à l'identité spécifique d'artistes formés au sein de l'atelier d'un maître comme Pasitélès qui était à la fois sculpteur, théoricien et historien de l'art. On ne saurait toutefois négliger une autre motivation possible qui tiendrait au statut social de ces artistes que plusieurs indices tendent à caractériser comme esclaves puis affranchis : dans ces signatures d'artistes, la mention du maître auprès duquel ils se sont formés se substituerait ainsi à la mention du patronyme.

C'est donc à ce niveau intermédiaire entre la dimension pratique de l'atelier et la spéculation théorique de l'école que nous devons rechercher le sens de ces signatures. De ce point de vue, il n'y a pas de contradiction dans une position comme la nôtre qui vise à interpréter ces cas uniques de signatures à la fois comme des expressions personnalisées d'appartenance à un courant artistique bien précis et comme des gages de qualité qui conféraient une valeur ajoutée à l'objet d'art produit par une *officina*.

L'étude de l'ensemble des sources disponibles sur Pasitélès et les artistes formés par lui ou par ses disciples nous a conduit à étudier un corpus épigraphique qui frappe par sa cohérence (choix d'emplacements et de formulaires inhabituels pour signer les œuvres), mais aussi à réévaluer un passage de Pausanias qui évoque la figure d'un certain Côlôtès, auteur d'une table chrysiléphantine vue par le périégète dans l'Héraion d'Olympie, et à proposer de reconnaître, dans ce Côlôtès, un autre représentant de l'école de Pasitélès.

Évelyne PRIoux
CNRS, ArScAn – UMR 7041
prioux@phare.normalesup.org

Eleonora SANTIN
CNRS, HiSoMA - UMR 5189
eleonora.santin@libero.it

Bibliographie (références reprises plusieurs fois dans l'article)

- ARAFAT K.W. 1995, «Pausanias and the Temple of Hera at Olympia», *The Annual of the British School at Athens* 90, p.461-473.
- ARAFAT K.W. 1996, *Pausanias's Greece. Ancient Artists and Roman Rulers*, Cambridge-New York.
- BORDA M. 1953, *La scuola di Pasitele*, Bari.
- CASEVITZ M., J. POUILLOUX et A. JACQUEMIN 1999 (éds), Pausanias, *Description de la Grèce*, livre V, rest. M. CASEVITZ, tr. J. POUILLOUX, comm. A. JACQUEMIN, CUF, Paris.
- DONDERER M. 1988, «Nicht Praxiteles, sondern *Pasiteles*. Eine signierte Statuenstütze in Verona», *ZPE* 73, p.63-66.
- DONDERER M. 1996, «Bildhauersignaturen auf griechischer Rundplastik», *JÖAI* 65, p.87-104.
- DONDERER M. 2004, «Antike Bildhauersignaturen – wo man sie nicht erwarten würde», *JÖAI* 73, p.81-96.
- DONDERER M. 2011, «Nicht immer wörtlich zu verstehen. Wie Bildhauer mit griechischen Inschriften Werbung betrieben», *BABesch* 86, p.185-207.

- FUCHS M. 1999, *In hoc etiam genere Graeciae nihil cedamus*, Mayence.
- HATZFELD J. 1919, *Les trafiquants italiens dans l'Orient hellénique*, Paris.
- HOWGEGO Chr., V. HEUCHERT et A. BURNETT 2005 (éds), *Coinage and Identity in the Roman Provinces*, Oxford.
- JACQUEMIN A. 2001, «Pausanias, le sanctuaire d'Olympie et les archéologues», in D. KNOEPFLER, M. PIÉRART, (dir.), *Éditer, traduire, commenter Pausanias en l'an 2000*, Genève.
- JACQUEMIN A. 2007, «Pline, Pausanias et les écoles de sculpteurs grecs», in Chr. PELTRE et Ph. LORENTZ (éds), *La notion d'école*, Strasbourg, p. 19-31.
- KREIKENBOM D. 1999, «Die 'Stillen Vertrauten'», in *Gedenkschrift für Andreas Linfert*, Mayence, p. 343-355.
- LAPATIN K. 2001, *Chryselephantine Statuary in the Ancient Mediterranean World*, Oxford.
- LINFERT A. 1988, «Quellenprobleme zu Alkamenes und Kolotes», *Rivista di archeologia* 12, p. 33-41.
- MADDOLI G. et V. SALADINO (éds) 1995, Pausania, *Guida della Grecia, Libro V*, rest. et trad. G. MADDOLI, comm. G. MADDOLI, V. SALADINO, Milan.
- MINGAZZINI P. 1962, «Il tavolo crisoelefantino di Kolotes», *MDAI(A)* 77, p. 293-305.
- MORENO P. 1994, *Scultura Ellenistica I-II*, Rome.
- MORENO P. 1996, *Enciclopedia dell'Arte Antica*, Supplémento II, s.v. Pasiteles.
- MULLER-DUFEU M. 2002, *La sculpture grecque : sources littéraires et épigraphiques*, Paris.
- OVERBECK, SQ = J. OVERBECK, *Die antiken Schriftquellen zur Geschichte der bildenden Künste bei den Griechen*, Leipzig (1868).
- POLLITT J.J. 1974, *The Ancient View of Greek Art: Criticism, History and Terminology*, New Haven – Londres.
- POLLITT J.J. 1986, *Art in the Hellenistic Age*, Cambridge.
- ROBERT L. 1963, *Noms indigènes dans l'Asie Mineure gréco-romaine*, Bibliothèque archéologique et historique de l'Institut français d'archéologie d'Istanbul XII, Paris.
- ROBERT R. 2003, «À propos de l'emploi du mot *plastēs* chez Vitruve», *MEFRA* 115, 2, p. 899-919.
- SAURON G. 1990, «Les monstres, au cœur des conflits esthétiques à Rome au I^{er} siècle avant J.-C.», *Revue de l'Art* 90, p. 35.
- SETTIS S., S. MAFFEI et L. REBAUDO 1999, *Laocoonte. Fama e stile*, Rome.
- SISMONDO RIDGWAY B. 2002, *Hellenistic Sculpture III: The Styles of ca 100-31 BC*, Madison (WI).
- TANNER J. 2005, *The Invention of Art History in Ancient Greece. Religion, Society and Artistic Rationalisation*, Cambridge.
- TORELLI M. 1980, «Industria estrattiva, lavoro artigianale, interessi economici: qualche appunto», *Memoirs of the American Academy in Rome* 36, p. 313-323.
- VIVIERS D. 1992, *Recherches sur les ateliers de sculpteurs. Endoios, Philergos, Aristoklès*, Académie royale de Belgique, Bruxelles.