

Note sur le style des sculptures de Porcuna

Francis Croissant

Université Paris I "Panthéon-Sorbonne"

La principale raison d'être de mon intervention dans ce débat étant évidemment ma compétence supposée dans le domaine de la sculpture grecque, on sera peut-être tenté de croire que pour autant l'hypothèse centrale sur laquelle a reposé depuis vingt ans toute la recherche sur les sculptures de Porcuna peut être à mes yeux considérée comme acquise. Au risque de surprendre, ou même de décevoir que tel n'est pas le cas. Sans ignorer bien entendu la difficulté du problème certains, je préfère avertir d'emblée, dont il est malheureusement clair que la solution définitive est sans doute pour le moment hors de notre portée, et tout en restant sensible aux arguments qui ont été avancés, et continuent de l'être, en faveur de la thèse "phocéenne", je résumerai le sentiment qui, au terme du réexamen attentif des documents dont l'exposition m'a donné l'occasion, s'impose à moi aujourd'hui, en disant que j'ai de plus en plus de mal à comprendre la facilité avec laquelle, dans les années qui suivirent la découverte, l'ensemble de la communauté scientifique paraît avoir admis comme une évidence que ces sculptures étranges et magnifiques étaient l'oeuvre d'artistes grecs¹

Car enfin cette attribution ne reposait sur aucune comparaison précise, sa principale justification étant que les nouvelles sculptures différaient profondément de tout ce que l'on connaissait déjà - à savoir essentiellement les trouvailles de Pozo Moro et du Cerro de los Santos-. Certes, par leur qualité exceptionnelle et leur frappante originalité, les sculptures de Porcuna paraissaient appeler d'elles-mêmes une explication spécifique, et elles semblaient fournir en même temps de la théorie traditionnelle du "rayonnement phocéen", à laquelle E. Langlotz venait de donner une ampleur sans précédent, une illustration inespérée. Mais la cause fut tout de même bien vite entendue : ces oeuvres, qui auraient dû d'abord surprendre, et même susciter une perplexité générale, furent cataloguées plus rapidement et plus précisément qu'aucune création de la sculpture grecque archaïque, -et réputées "phocéennes"- une époque où l'on commençait à peine, d'ailleurs dans la suite des recherches de Langlotz, à se former du véritable style phocéen une image concrète². Mais la confrontation précise, même avec les quelques documents

ibériques qu'il avait cru pouvoir rapprocher des productions nord-ioniennes, ne fut jamais réellement tentée. Et personne ne semble s'être étonné qu'un style que l'on ne parvenait plus guère à saisir, dans son milieu d'origine, au-delà du troisième quart du VI^e siècle, fût encore bien vivant, un siècle plus tard dans la péninsule Ibérique. Le schéma d'explication qui avait servi jadis pour la Dame d'Elche, lorsque C. Jullian en 1903 'attribuait "à un métèque phocéen demeuré en terre barbare, enfant perdu de l'Ionie vaincue"³, pouvait-il vraiment rendre compte aussi des sculptures de Porcuna?

Quelle que soit la réponse qui convient, on ne peut s'empêcher en tout cas de regretter que ce "préalable" obligé ait pratiquement découragé toute velléité d'analyse interne des oeuvres. A une exception près, qu'il faut saluer : c'est le mérite de W. Trillmich d'avoir été le premier, dans un article publié en 1990, à mettre en doute la réalité de leurs relations avec la sculpture grecque⁴. Une analyse brève mais précise de quelques unes des principales pièces de Porcuna lui permettait d'en définir le style propre, et de montrer que celui-ci était aussi peu grec que possible, même si leurs créateurs connaissaient évidemment l'art grec. Mais son initiative est demeurée isolée, et l'on peut dire qu'aujourd'hui encore le commentaire de ces sculptures ne se développe guère que par rapport aux modèles grecs susceptibles d'avoir inspiré leurs auteurs⁵. Même si, en l'absence des parallèles précis que l'on serait bien en peine de trouver en milieu Ionien du Nord, la mention du "style phocéen" est devenue de plus en plus théorique, et si l'on admet aujourd'hui le plus souvent que l'on a affaire ici à des sculpteurs d'origine locale, l'habitude s'est curieusement maintenue de leur chercher tout de même, sans trop se soucier d'en tirer les conséquences historiques, des "modèles" en Grèce de l'Est, c'est-à-dire pratiquement à Samos ou à Milet.

Le rapprochement invoqué récemment par Cl. Rolley entre la célèbre tête du "guerrier n°1" et celles des *columnae caelatae* du Didymeion archaïque⁶ me paraît exemplaire à cet égard. Et comme il a exceptionnellement le mérite de se fonder sur une analyse très précise, il permet de mesurer exactement ce que l'on peut attendre de ce type

1 J. M. BLAZQUEZ - J. GONZALEZ NAVARRETE. "The Phokaian Sculpture of Obulco in Southern Spain". AJA 89(1995), p. 61-69, pl. 9-20.

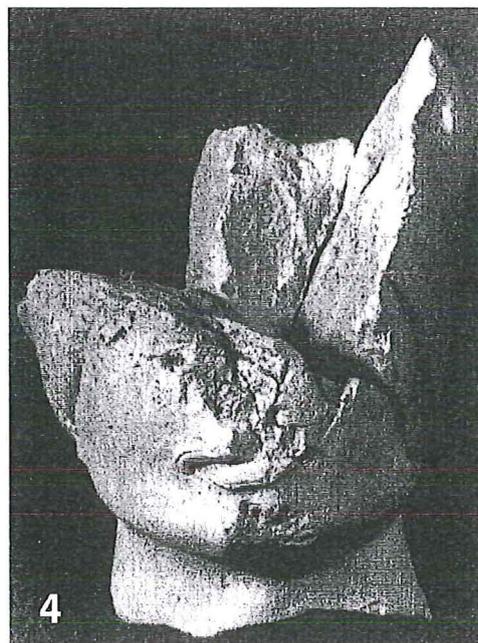
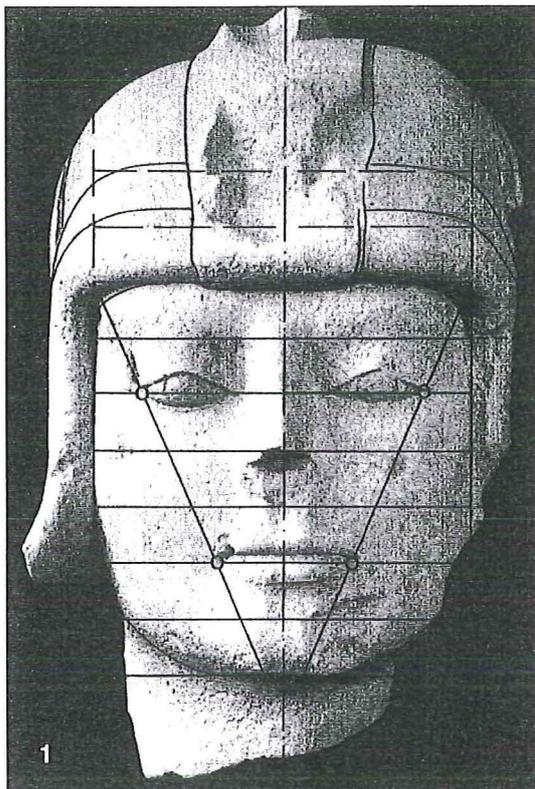
2 F.CROISSANT. *Les protomés féminines archaïques* (1983), p. 125-140, p. 38-44

3 Cité par P. ROUILLARD, in R. OLMOS - P. ROUILLARD (éd.), *Formes archaïques et arts ibériques* (1996), p.41 et n. 42

4 W. TRILLMICH. "Early Iberian Sculpture and Phocian Colonization", in J.-P. DESCOEUDRES (éd.) *Greek Colonist and Natives Populations* (1990), p. 608-610

5 Comme l'a récemment souligné J. BOARDMAN. *The Diffusion of Classical Art in Antiquity* (1994), p. 69 n. 57, en adoptant d'ailleurs lui-même une position fort réservée quant à la thèse d'une influence grecque directe

6 Cl. ROLLEY. *La sculpture grecque I* (1994), p. 407



Figures. 1. Jaén, Musée archéologique. Tête du “guerrier n° 1” de Porcuna, diagramme de la structure (d’après Negueruela, *o.c.*, pl. 54). 2. Berlin, Staatl. Mus. F 724. Tête de koré, d’une *columna caelata* de Didymes. 3. Londres, Br. Mus. B 283. Tête de kouros, de Didymes. 4. Jaén, Musée archéologique. Tête fragmentaire, de Porcuna.



Figures. 5. Elche, Musée de La Alcudia. Tête féminine. 6. Saint-Germain-en-Laye, Musée des Antiquités Nationales. Tête féminine, du Llano de la Consolación. 7. Valencia, Musée de la Préhistoire. Tête féminine, de Mogente. 8. Elche, Musée de La Alcudia. Détail d'un canthare ibérique.

de comparaisons : je voudrais montrer rapidement qu'en privilégiant une approche externe de la sculpture ibérique elles débouchent en réalité sur une impasse. Le visage, écrit Rolley, "est remarquable : c'est la reprise précise des têtes féminines des colonnes de Didymes, L'artiste ibère a poussé jusqu'au bout les suggestions de ses modèles d'Ionie de Sud, en contruisant tout le visage sur un carré, en remplaçant les courbes très tendues par des droites... ; mais le modelé garde quelque chose du goût des surfaces rondes, des joues pleines, des yeux maniérés, de l'art ionien. C'est en quelque sorte une traduction, mais qui garde l'essentiel de l'original...".

Si nous examinons, avant l'"original", la supposé "traduction", nous pouvons constater que la description est pertinente (fig. 1) : elle correspond d'ailleurs à la pénétrante analyse qu'en avait faite I. Negueruela dans sa publication⁷. Mais il suffit de regarder l'une des têtes de Didymes (fig. 2) pour sentir le caractère illusoire du rapprochement : quelle apparence y a-t-il que cette structure parfaitement ronde ait "suggéré" à un imitateur ibère (au terme, d'ailleurs, de quel étrange processus de transfert et de transposition dans un contexte iconographique totalement différent?) une construction aussi rigoureusement cubique que celle de la tête du guerrier? Il est clair qu'ici la volonté de passer systématiquement le document ibérique au "crible" de l'art grec conduit, très paradoxalement, à rechercher dans les oeuvres grecques, à l'état virtuel, une structure dont les seules manifestations tangibles sont fournies par l'art ibérique. Pour ne citer qu'un autre document milésien, la tête de kouros d'Hiéronda au British Museum⁸ (fig. 3), il me paraît assez clair que l'on peut s'en

passer pour expliquer la structure si particulière de la mâchoire inférieure qu'une autre tête, malheureusement fragmentaire, de Porcuna⁹ (fig. 4) met si clairement en évidence. Il est devenu courant aujourd'hui d'insister sur le goût des formes géométriques et abstraites qui caractériserait l'art ibérique : je crois qu'il n'y en a pas de meilleure illustration que cette structure quadrangulaire, dont on pourrait multiplier les exemples, plus ou moins affirmés. Et il se trouve que l'un des plus frappants est justement la tête d'Elche¹⁰ (fig. 5), où Langlotz voyait la trace d'une influence phocéenne directe, mais dont il est évident que l'on peut rendre compte dans un contexte purement local. Car la même structure de référence, sous une forme plus allongée, se retrouve évidemment sur des oeuvres aussi diverses que la tête du Llano de la Consolacion ou la tête de Mogente¹¹ (fig. 6 et 7). Enfin, si j'osais m'aventurer hors de la sculpture, je joindrais volontiers à la série un modeste document du Musée d'Elche¹² (fig. 8), où la naïveté même du peintre laisse paraître à quel point ce schéma était demeuré, jusqu'à une date tardive, profondément ancré dans l'imaginaire des artistes ibères.

Bien entendu, une structure comme celle-ci ne saurait suffire à définir le style ibérique, et encore moins le style de Porcuna. Mais je puis témoigner qu'elle est totalement étrangère à l'art grec. Et j'espère en tout cas avoir montré qu'elle constitue un bon exemple de ce que l'on pourrait attendre d'une analyse interne des sculptures ibériques, où l'hypothèse d'une relation avec l'art grec, que la chronologie rend de toute façon problématique, ne devrait intervenir qu'en dernier recours.

7 I. NEGUERUELA MARTINEZ. *Los monumentos escultóricos ibéricos del Cerrillo de Porcuna* (Jaén) (1990), pl. 54

8 G. RICHTER. *Kouroi*, n° 128, fig. 371-372

9 NEGUERUELA. *o.c.*, pl. 47

10 Cf. M. BLECH - E. RUANO RUIZ. *MADAI(M)* 33(1991), pl. 6a

11 *MADAI(M)* 33(1991), pl. 4a et 5a

12 R. OLMOS. *A Esp A* 65 (1992), p. 305, fig. 1. *Les Ibères* (Cat. exposition Paris-Barcelone-Bonn 1998), n° 345 (face A)