



**HAL**  
open science

## Bulletin céramique

Annette Peignard-Giros, Guy Ackermann, Vincenzo Bellelli, Anne Coulié,  
Louise Détrez, Jean Gran-Aymerich, Cécile Jubier, Florence Le Bars-Tosi,  
Andras Marton, Anne-Sophie Martz, et al.

► **To cite this version:**

Annette Peignard-Giros, Guy Ackermann, Vincenzo Bellelli, Anne Coulié, Louise Détrez, et al.. Bulletin céramique. Revue des Études Grecques, 2020, 133, pp.121-243. halshs-04762108

**HAL Id: halshs-04762108**

**<https://shs.hal.science/halshs-04762108v1>**

Submitted on 4 Nov 2024

**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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0  
International License

## Bulletin céramique

Guy Ackermann, Vincenzo Bellelli, Anne Coulié, Louise Détrez,  
Jean Gran-Aymerich, Cécile Jubier, Florence Le Bars-Tosi, András Márton,  
Anne-Sophie Martz, Annette Peignard, Christine Walter

---

### Citer ce document / Cite this document :

Ackermann Guy, Bellelli Vincenzo, Coulié Anne, Détrez Louise, Gran-Aymerich Jean, Jubier Cécile, Le Bars-Tosi Florence, Márton András, Martz Anne-Sophie, Peignard Annette, Walter Christine. Bulletin céramique. In: Revue des Études Grecques, tome 133, fascicule 1, Janvier-juin 2020. pp. 121-243;

doi : <https://doi.org/10.3406/reg.2020.8640>;

[https://www.persee.fr/doc/reg\\_0035-2039\\_2020\\_num\\_133\\_1\\_8640](https://www.persee.fr/doc/reg_0035-2039_2020_num_133_1_8640);

---

Fichier pdf généré le 11/03/2024

Guy ACKERMANN, Vincenzo BELLELLI, Anne COULIÉ, Louise DÉTREZ,  
Jean GRAN-AYMERICH, Cécile JUBIER, Florence LE BARS-TOSI, András MARTON,  
Anne-Sophie MARTZ, Annette PEIGNARD-GYROS, Christine WALTER

## BULLETIN ARCHÉOLOGIQUE CÉRAMIQUE

---

La présente livraison du *Bulletin céramique* offre une sélection significative des publications sur la céramique grecque, étrusque et italienne parue de 2017 à 2019. L'équipe compte trois nouvelles recrues : Louise Détrez pour la céramique italienne, Guy Ackermann et Anne-Sophie Martz pour la céramique hellénistique. On regrette que des ouvrages majeurs comme la publication sur Éphèse (von Miller éd., *Archaische Siedlungsbefunde in Ephesos*), envoyée à la *Revue des Études grecques*, mais qui n'a pu être récupérée avant le confinement, ainsi que différents volumes de *Mélanges en l'honneur de monuments de la céramique grecque et étrusque*, tels F. Villard, J. Gy. Szilágyi, J. Boardman... n'aient pu faire l'objet d'une recension dans la version imprimée du Bulletin. Le Bulletin en ligne sera l'occasion de leur rendre justice.

Sauf précision contraire, les dates antiques se lisent avant J.-C.

Anne Coulié

### GÉNÉRALITÉS

#### **Étude et historiographie des vases. Muséographie. Histoire des collections —**

1. Luca DI FRANCO, Silvio LA PAGLIA [*Un museum ritrovato: la collezione settecentesca di antichità di Giovanni Carafa duca di Noja*, Napoli, Naus Editore, 2019, 1 vol. broché 21 × 28, 296 p., ill. n&b et en coul., ISBN 978887478]. Les A. proposent une reconstruction minutieuse de la collection de Giovanni Carafa, Duc de Noja (1715-1768), l'un des plus brillants collectionneurs antiques de sa génération. Ami de Gallieni, contemporain de Caylus, cet esprit polyédrique, qui s'intéresse à toutes les avancées de la science naissante (il devient professeur d'optique et de mathématique à l'Université de Naples à l'âge de 23 ans), dédie son immense fortune à la collection d'objets qui témoignent de l'Antiquité dans le Royaume des Deux Siciles (chap. 1). Médailles et monnaies, intailles et camées, marbres peints, mosaïques, bronzes, vases figurés

*REG tome 133 (2020/1), 121-243.*

et terres cuites, collectés sur ses terres ou achetés auprès des antiquaires de Naples et de Rome, finiront par réduire le Duc de Noja à la plus grande indigence, ne laissant d'autre choix à son fils et héritier que de vendre la collection au Roi de Naples (chap. 2). Cette collection, plusieurs fois citée et commentée par Winckelmann, a ainsi été englobée à partir de 1771 dans les collections royales de Naples mais une partie non négligeable a aussi été dispersée à l'étranger. De précieuses informations sur les provenances archéologiques se sont alors perdues (chap. 3). L'un des intérêts du patient travail d'identification des auteurs est justement de redonner à de nombreuses œuvres l'histoire de leur parcours moderne et de rétablir les informations correctes sur leur lieu de découverte (cat. section 1 pour les œuvres de Naples ; cat. section 2 pour les œuvres dispersées à l'étranger).

FLBT

2. Luca DI FRANCO [L'Arcivescovo Capece Latro e l'antico: collezionismo e ricerca antiquaria nella Taranto di fine Settecento, in *Mitomania* (notice n° 5), p. 35-53]. Giuseppe Capece Latro (1744-1836) fut archevêque de Tarente et ministre du Royaume de Naples. Humaniste et d'opinions libérales, épris des arts et des sciences, il eut une grande influence sur les milieux intellectuels napolitains et les savants et artistes européens de passage à Naples. Sa collection, louée surtout par ses contemporains pour la qualité des peintures, contenait également de nombreuses œuvres antiques découvertes à la fin du XVIII<sup>e</sup> et au début du XIX<sup>e</sup> s. De tempérament généreux, Capece Latro fit don de vases figurés à François Artaud, premier conservateur du Musée de Lyon. Un autre lot de vases et la majorité des médailles antiques furent offerts à la reine Caroline Murat vers 1810. Enfin, en 1820, l'héritier au trône du Danemark, le futur Christian VIII, se porta acquéreur de la plus grande partie de la céramique figurée, des terres cuites et de 14 marbres. Si les informations sur le contexte d'origine sont souvent perdues, les recherches en cours permettent de retrouver une partie des provenances. Appliquant la même rigueur historiographique et la méthodologie observée dans ses autres travaux sur les collections anciennes (cf. Di Franco, La Paglia édts. *Un museum ritrovato*, notice n° 1), cet article ouvre des perspectives encourageantes pour reconstituer à la fois la collection d'antiques de l'archevêque et les lieux qui l'ont abritée.

FLBT

3. Monica SALVADORI [Progetto MemO. Studio e valorizzazione della ceramica greca e magno-greca in Veneto: sul tema della dispersione della ceramica apula, in *Mitomania* (notice n° 5), p. 54-65]. Le projet MemO, mené par MS et l'université de Padoue depuis mai 2018, a pour ambition de recenser et d'analyser tous les vases grecs et italiotes conservés en Vénétie. Beaucoup d'œuvres proviennent de collections privées constituées aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> s., et se trouvent bien souvent sans « carte d'identité » archéologique. Le projet vise à l'analyse des œuvres, à la reconstitution sociale et historique du milieu des collectionneurs en Vénétie et à la correcte présentation des vases antiques dans les musées de toute la région. L'A. présente l'exemple de plusieurs figures de collectionneurs ayant fait commerce de vases apuliens, provenant de fouilles contemporaines dans les Pouilles ou achetés sur le marché romain. Ces reconstructions permettent de restituer une partie des provenances des vases figurés conservés dans les musées de Trieste, Padoue, Bassano del Grappa et Venise.

FLBT

4. Ursula KÄSTNER [Le Gerhard'scher Apparat. Un fonds documentaire rassemblé par Eduard Gerhard à l'Altes Museum de Berlin, in Cécile Colonna, Laurent Haumesser édts., *Dessiner l'antique. Les recueils de Jean-Baptiste Muret*

et Jean-Charles Geslin. Actes de la journée d'étude homonyme organisée par le musée du Louvre, la BnF et l'INHA le 3 décembre 2014, Paris, BNF – musée du Louvre – INHA, 2019, 1 vol. (247 p.) : ill. en noir et en coul., couv. ill., 24 cm, ISBN 9782717728200, p. 176-197], dans la troisième section de cet intéressant recueil, consacrée à « La documentation graphique dans les musées », livre une synthèse (traduite en français) d'une clarté remarquable sur la genèse, la composition et la fortune du Gerhard'scher Apparat, fonds graphique colossal faisant la part belle aux vases, partagé entre Berlin (Staatliche Museen zu Berlin, Antikensammlung) et Rome (Deutsches Archäologisches Institut, Rom, Archiv). L'A. montre d'abord comment ce corpus, qui procède d'une vision compréhensive de la documentation archéologique (la notion d'Apparat), a été conçu par Eduard Gerhard (1795-1867) dans le contexte d'une double naissance institutionnelle : celle d'une part de l'Instituto di corrispondenza archeologica en 1829, largement à son initiative, et celle d'autre part de l'Altes Museum en 1830, auquel il est d'abord attaché en qualité d'archéologue chargé d'acquérir antiquités et dessins. Avec le projet de publier des « monuments inédits », E. Gerhard fait lever, en Italie puis en Grèce, des dessins par centaines dans les collections publiques et privées, et s'attache en particulier à documenter les découvertes récentes que le marché s'apprête à disperser. Listes autographes et plans de classement successifs disent tout le soin que le savant accorda à la constitution de cette somme, qui, si elle a connu des enrichissements ultérieurs, conserve aujourd'hui encore la mémoire de son ordonnancement primitif. Un développement instructif est dédié aux modalités concrètes de la collecte des dessins : en comptant sur un réseau de correspondants et en recourant à un vivier d'artistes dont le nom nous a parfois été conservé, l'archéologue consacre une enveloppe fournie à la commande de ces relevés. L'A. en expose les techniques de report, et constate parfois un remaniement préalable à l'impression des planches des fameux recueils. Considérable est la portée du Gerhard'scher Apparat : l'A. rappelle notamment les travaux qu'Adolf Greifenhagen a consacrés au lot romain, et indique le secours que ce fonds numérisé prête notamment à l'histoire des collections et de la restauration. Véritable matériau pour la recherche, l'Apparat sert admirablement la mission scientifique plutôt qu'esthétique que Gerhard revendiquait pour les musées.

On signalera pour finir, outre une contribution complémentaire du même A. (Ursula Kästner, Vom Einzelstück zum Fundkomplex. Eduard Gerhards und Robert Zahns Erwerbungen für das Berliner Museum, in Stefan Schmidt, Matthias Steinhart éd., *Sammeln und Erforschen. Griechische Vasen in neuzeitlichen Sammlungen*, Beihefte zum Corpus Vasorum Antiquorum VI, Munich, 2014, p. 103-113), quelques travaux récents mettant en valeur le potentiel scientifique persistant du Gerhard'scher Apparat. Marie-Amélie Bernard (Restauration et documentation à Rome dans les années 1830. Le cas des vases grecs, *Technè* 42, 2015, p. 25-33) prouve combien son croisement avec d'autres sources (comptables, épistolaires) est de nature à éclairer l'histoire matérielle des vases et les principes ayant guidé leur restauration à Rome, dans le contexte de la mise au jour des grandes nécropoles d'Italie méridionale. Les vases passés dans le commerce (et entre les mains) de Francesco Depoletti (1779-1854) en témoignent, comme cette coupe lacunaire (Ferrare, Palais Schifanoia, inv. 277, p. 27 et fig. 1 et 2 : voir Kästner 2019, p. 189 et fig. 9) que tel dessin de l'Apparat représente avant, et tel autre après sa restauration (sur les dessins des pièces de son stock,

du à son fils Alessandro, voir aussi : Marie-Amélie Bernard, Francesco Depoletti (1779-1854), artiste et restaurateur de vases antiques à Rome vers 1825-1854, *Technè* 27-28, 2008, p. 79-84 (REG 126.1, 2013, n° 2). Trois planches dernièrement réapparues à Gênes (collection Roberto De Lorenzo) mais assurément levées à Rome dans les années 1830 (témoins leurs analogies frappantes avec celles du Gerhard'scher Apparat), quoique pour un commanditaire et par un artiste inconnus, donnent à voir la restauration, ancienne et depuis éliminée, d'une coupe attribuée au P. de Heidelberg et d'une amphore donnée au P. Affecté, entrées en 1874 au Martin von Wagner Museum de Wurzburg (inv. 452 et 175) avec la collection Feoli. L'intervention peut être assignée avec assez de confiance à F. Depoletti, auquel la restauration de la totalité des céramiques exhumées entre 1828 et 1829 à Vulci par Agostino Feoli sur ses terres de Campomorto fut confiée (Marie-Amélie Bernard, D'Athènes à Würzburg en passant par Vulci. Vases en voyage et dessins nomades, in *La cité des regards*, notice n° 112, p. 65-79 ; dans le même volume, Élise Lehoux (notice n° 112) évoque un autre pan de l'Apparat et avec lui un autre aspect de la carrière d'E. Gerhard : le « Lehrapparat » à l'aide duquel ce professeur de l'université de Berlin illustrait ses cours et exerçait ses élèves). Enfin, Angélique Allaire (Les mystérieuses antiquités de Prosper Biardot 1805-1873, *Les Cahiers de l'École du Louvre* 14, 2019 en ligne, 15 p.) réfute définitivement l'hypothèse, dont U. Kästner ne se fait l'écho qu'avec circonspection (p. 184, note 24, à propos d'une addition postérieure au Gerhard'scher Apparat), selon laquelle Prosper Biardot serait le pseudonyme de Lady Hamilton Gray (1800-1867). Induit en erreur par l'identité du patronyme de la compagne de P. Biardot (Amelia Giovanna O'Donovan Hamilton) – qui semble effectivement avoir joué un rôle dans la constitution de sa collection – Wilhelm Froehner en est peut-être le premier responsable (*Terres cuites d'Asie de la collection Julien Gréau*, Paris, 1886, p. X, note 1). LD

*Fouilles clandestines et restitutions* —

5. Eva DEGL'INNOCENTI, Anna CONSONNI, Luca DI FRANCO, Lorenzo MANCINI édés. [*MitoMania. Storie ritrovate di uomini ed eroi, atti della Giornata di Studi*, Taranto, Museo Archeologico Nazionale, 11 avril 2019, Taranto, Gangemi Editore, 2019, 1 vol. broché 17 × 24, 208 p., ill. en coul., ISBN 9788849238631]. L'ouvrage rassemble les contributions scientifiques de la journée d'études organisée par le Musée de Tarente à l'occasion de l'inauguration de l'exposition *MitoMania. Storie ritrovate di uomini ed eroi* (cf. cat. expo MitoMania, notice n° 27). Les dix-sept contributions se divisent en trois sessions principales et une session dédiée aux posters : la première (« La storia ritrovata. Contesto, recupero e dispersione »), en lien direct avec le thème de l'exposition, présente quatre exemples de dispersions d'œuvres antiques, dans le passé (Di Franco cf. notice n° 2 et Salvadori cf. notice n° 3) et de nos jours. Les enquêtes menées contre les fouilles clandestines, tant par la branche spécialisée de la Gendarmerie italienne, que par les historiens de l'art et les conservateurs, ont permis d'aboutir à l'identification des œuvres et à leur restitution aux musées italiens (cf. Pellegrini, Rizzo, notice n° 6 ; Denoyelle notice n° 7). La deuxième session (« Il mito crea cultura e identità ») traite davantage d'iconographie et d'analyses stylistiques (cf. Mannino, notice n° 119 ; Giacobello, notice n° 120 ; Baggio, notice n° 117 ; Rebaudo, notice n° 118) en se concentrant surtout sur la céramique apulienne. La troisième session (« Taranto, una capitale culturale nel Mediterraneo antico »)

élargit la perspective en replaçant les œuvres dans le cadre de la production artisanale et artistique tarentine. Les réflexions portent sur son rôle de capitale artistique méditerranéenne, grâce à sa position de carrefour culturel entre les mondes magno-grecs, indigènes et balkaniques (Frisone ; Todisco notice n° 116 ; Pontrandolfo ; Mancini). Les posters de la dernière session présentent des cas d'études centrés notamment sur des collections privées (Anna Rita Lucciardi sur la donation Cacace de 1901 au MARTA ; Paola Calderaro et Tommaso Quirino sur la collection Pisani Dossi à Corbetta). Florence Le Bars-Tosi propose une recontextualisation à Ceglie del Campo d'une dizaine de vases de la collection de Caroline Murat. Les deux derniers posters (Alfonsina Benincasa et les chercheurs de l'Université de Milan, Marina Castoldi *et alii*) traitent de l'iconographie funéraire portée sur les vases découverts sur le site de Gravina in Puglia. À travers les exemples traités, les actes permettent d'appréhender l'évolution de la notion de patrimoine et réaffirme l'importance des données archéologiques sur le contexte de découverte. Privées de ces informations, que ce soit à cause des pratiques anciennes et de la dispersion des collections privées, ou du trafic clandestin d'œuvres d'art, l'œuvre perd sa valeur archéologique de témoin culturel et symbolique. Bien qu'il la cite peu, cet ouvrage est un hommage indirect aux travaux de Marina Mazzei (cf. Daniel Graepler, Marina Mazzei *et alii* eds, *Fundort: unbekannt*, Munich, 1993 / *Provenienza: sconosciuta ! Tombaroli, mercanti e collezionisti*, Bari, 1996, *REG*, 115.1, 2002, n° 34). Il en poursuit les objectifs de sensibilisation auprès du grand public, en réaffirmant le rôle essentiel de l'archéologie dans la transmission de notre héritage culturel. FLBT

6. Maurizio PELLEGRINI, Daniela RIZZO [La tomba apula di Ascoli Satriano. Ipotesi ricostruttive di contesti provenienti da scavo clandestino, in *Mitomania* (notice n° 5), p. 17-25]. En 1995, 3800 œuvres antiques sont saisies dans un dépôt des PFE de Genève, alors qu'elles étaient prêtes à être exportées et mises sur le marché international de l'art. Parmi les objets entassés dans des caisses à fruits, et encore recouverts, pour certains, de terre et de concrétions, les gendarmes italiens et suisses découvrent un véritable fonds d'archives photographiques. Les milliers de polaroids qu'il contient vont s'avérer décisifs dans la lutte contre le trafic illicite d'œuvres d'art et les fouilles clandestines en Italie. Centrant leur propos sur le mobilier de la tombe d'Ascoli Satriano, les deux A. retracent les années d'enquêtes qui ont permis de retrouver non seulement les protagonistes de ce trafic, mais aussi et surtout les œuvres. Les A. décrivent tous les éléments et les indices qui ont permis d'en définir à rebours le parcours, depuis les musées étrangers qui les avaient acquis jusqu'au lieu de leur découverte. Outre le célèbre *trapezophoros* et le bassin rituel autrefois exposés au Getty Museum et restitués depuis 2006 à l'Italie, les A. proposent d'associer au mobilier de la tombe d'Ascoli Satriano quatre autres vases apuliens, dont deux attribués au P. de Darius. Véritables Sherlock Holmes, les archéologues offrent ici un modèle d'enquête historique à l'appui de leur hypothèse. FLBT

7. Martine DENOYELLE [Restituzione/Ricontestualizzazione: l'esempio del cratere a volute proto-italiota con Andromeda e Perseo, in *Mitomania* (notice n° 5), p. 26-34]. Après une brève synthèse sur l'historiographie de la céramique italienne, l'A. souligne l'importance – sous-estimée par les spécialistes jusqu'à ces dernières années – de retrouver les contextes de découverte des œuvres, avant toute autre tentative d'analyse iconographique. Le cas de la céramique figurée apulienne est particulièrement emblématique des ravages causés par les fouilles

clandestines, qui privent l'œuvre de son contexte et lui retirent ainsi toute valeur documentaire sur les sociétés qui l'ont produite, commercialisée, utilisée. Les heureux hasards et surtout le travail constant des veilles des conservateurs et des organes spécialisés de la gendarmerie italienne, permettent parfois de retrouver une partie des informations perdues. MD revient ainsi sur le cratère à volutes proto-italiote, représentant le mythe d'Andromède sur sa face principale, qui ornait l'une des vitrines du Getty Museum (inv. 85.AE.102, *CVA The J. P. Getty Museum* 4, p. 10-11, pl. 190-192), avant d'être restitué à l'Italie. Il est aujourd'hui conservé au Musée de Tarente (inv. 19.M325-1.6, *MitoMania*, notice n° 27, p. 92-93). L'A. montre comment la composition novatrice, qui permet la juxtaposition de deux moments du mythe, est caractéristique des expérimentations de la fin du v<sup>e</sup> s. Tout en restant lié au vocabulaire métagontin, le cratère contient nombre d'éléments iconographiques à valeur symbolique qui deviennent récurrents dans la production apulienne du iv<sup>e</sup> s. Habituellement attribué au G. de Sisyphe, le cratère d'Andromède présente de nombreux points de comparaison avec les premiers peintres métagontins. MD rapproche ainsi le cratère d'Andromède du corpus du second peintre du cratère des Carneia (auteur de la scène dionysiaque) et suppose la collaboration et la mobilité de peintres entre Tarente et Métaponte. Cette piste s'appuie sur les réflexions ouvertes notamment par Angela Pontrandolfo (« Artigianato pittorico e luoghi di produzione in Italia meridionale », in Villanueva-Puig *et alii* éds, *Céramique et peinture grecques, mode d'emploi*, Paris, 1999, p. 267-279, cf. REG, 115.1, 2002, n° 327) sur la formation et les milieux culturels dans lesquels évoluent les peintres de vases, et trouve de récents développements dans le colloque *Mobilità dei pittori e identità delle produzioni*, Naples, 2018 (cf. notice n° 16). FLBT

#### **Fonction, destination, contextes d'utilisation —**

8. Vasiliki SARIPANIDI [Vases, Funerary Practices, and Political Power in the Macedonian Kingdom During the Classical Period Before the Rise of Philip II, *AJA* 123, 2019, p. 381-410] s'intéresse ici aux pratiques funéraires du royaume de Macédoine entre 480 et 360 sous la forme d'un exposé fort documenté fondé sur l'analyse des données de plus d'une vingtaine de cités antiques et plusieurs centaines de tombes. L'A. rappelle toutefois que l'étude des pratiques dans cette région reste difficile à mener en partie à cause de la rareté des inscriptions antérieures au iv<sup>e</sup> s. et de l'inexistence, pour certains sites archéologiques, de publications ou de rapports de fouilles détaillés. L'A. s'attache en un premier temps à recenser la vaisselle en différents matériaux, abondante dans les tombes, et en particulier les vases de terre cuite, qui forment le type d'offrandes le plus courant et qui sont présentés par fonction : vases à boire, vases à verser, vases à mélanger, vases à parfums et vases d'usages divers. Parmi les vases à boire, l'A. signale, aux côtés de formes locales, plusieurs coupes-skyphoi de l'atelier du P. de Haimon, entre 480 et 450, ainsi qu'une forte présence de skyphoi attiques de type A, exhumés notamment à Sindos, Mieza et Édessa. Signalons également pour les coupes du v<sup>e</sup> s., des exemplaires du type de Rhénée et de type Bolsal, ainsi que des séries en v.n. de type C ou de type Sub-A (2<sup>e</sup> quart du v<sup>e</sup> s.). À cela, s'ajoutent une paire de canthares de la classe de « Saint-Valentin » trouvée à Thermi et une coupe basse ou « stemless » à f.r. issue d'une tombe de Karabournaki. Du côté des vases à verser, beaucoup d'œnochoés de production locale sont signalées avec toutefois quelques formes importées telle



une œnochoé attique en f.r. de forme 9 découverte à Archontiko (conservée au Musée archéologique de Pella) et représentant deux femmes nues, d'âge mûr, autour d'un puits, dont la margelle est en forme de phallus géant (p. 388, fig. 6).

Concernant les vases à mélanger, on note l'usage de cratères à colonnettes et de cratères en cloche, ainsi que quelques cratères en calice, moins nombreux. Parmi les cratères à colonnettes, un spécimen découvert à Louloudia et conservé au Musée archéologique de Thessalonique (p. 389, fig. 8) présente une belle scène tirée de l'univers dionysiaque. En moins grand nombre que les cratères, deux amphores du type de Nola, une amphore panathénaïque, des pélikés ainsi que deux hydries à f.r. de la seconde moitié du v<sup>e</sup> s. sont également à comptabiliser parmi le matériel attique. Les vases à parfum sont, comme les vases à boire, omniprésents dans les tombes du royaume Macédonien : exaleiptra importés de Corinthe dès le 2<sup>e</sup> quart du vi<sup>e</sup> s., plémochoés attiques et nombreux lécythes à épaule en f.n. tardive, dont plusieurs décorés par le P. de Bowdoin dans le 2<sup>e</sup> quart du v<sup>e</sup> s., quelques lécythes à f.b. dans le dernier quart du v<sup>e</sup> s. (bel exemplaire de Pydna, p. 392, fig. 13) et plusieurs lécythes de forme aryballisque en f.r., notamment l'un découvert à Aigai et attribué au Cercle du P. de Meidias. À noter également, à Karabournaki, un alabastré à f.n. sur f.b. de la 1<sup>er</sup> moitié du iv<sup>e</sup> s., un amphorisque pointu et des askoi en v.n. des dernières décennies du v<sup>e</sup> s.

Si de nombreux vases ont été choisis comme offrandes, l'A. signale que certains d'entre eux ont également pu être sélectionnés lors de pratiques rituelles. Elle insiste, dans une seconde partie, sur la découverte de dépôts qui pourraient prouver l'existence de rituels effectués lors de la mise au tombeau ou l'existence de rituels commémoratifs. Des vases semblent en effet avoir été cassés intentionnellement à côté de la tombe, tandis que d'autres présentent un trou sur le fonds pouvant être mis en relation avec l'écoulement d'une libation. Contrairement aux groupes de vases cassés (amphores, lékanés et chytrai), les vases déposés dans les tombes ont été assez souvent retrouvés intacts. Enfin, cette étude comparative de matériel céramique permet à l'A. d'émettre une hypothèse sur un changement possible dans les comportements funéraires des cités du royaume de Macédoine autour de 570, soit bien avant la période prise en compte dans cet article : avant 570, les tombes ne contiennent bien souvent qu'un à deux vases de production locale (par exemple à Aigai et à Archontico), puis à partir de 570 environ, elles incluent de véritables « trousseaux » funéraires avec à la fois des vases du banquet et des vases à parfum. L'A. suggère de mettre ce changement en relation avec de possibles évolutions sociopolitiques contemporaines. Ainsi, la vaisselle découverte dans les tombes macédoniennes à l'époque classique témoignerait de la continuité de pratiques introduites aux alentours de 570, tandis que leurs « trousseaux » plus conséquents pourraient révéler une forme de croyances eschatologiques. CW

#### **Diffusion.** *Échange et commerce* —

9. Francesca SILVESTRELLI [La ceramica italiota a figure rosse ad Eraclea (ultimo quarto del v-prima metà IV secolo a.C.), in *Inszenierungen von Identitäten* (notice n° 91), p. 39-51] livre une analyse lumineuse du matériel à f.r. provenant d'Héraclée en fonction des contextes de son utilisation, depuis la fondation de cette colonie magno-grecque jusqu'au milieu du iv<sup>e</sup> s., avant d'aborder la question persistante d'une production locale.

Dans les nécropoles, les grands vases sont réservés aux incinérations : amphores de type panathénaïque (destination probable d'un exemplaire attribué au P. d'Amykos récemment passé sur le marché de l'art), hydries et pélikés. La Tombe du P. de Policoro n'en apparaît que plus exceptionnelle (par sa typologie, l'effectif de son mobilier céramique inusité en milieu colonial et la cohérence de son ambitieux programme iconographique), suggérant de l'assigner à un membre du groupe fondateur de la cité. Les fragments découverts à l'extérieur des sépultures font supposer que des cratères (absents à l'intérieur des tombes) aient fait office de *semata* (cratère en calice de la nécropole orientale et cratère à volutes de la nécropole sud-est au sujet héracléen unique, rapprochés de l'atelier du P. de l'Ilioupersis), ou soient intervenus dans des pratiques rituelles. Le répertoire formel varié des découvertes dans les sanctuaires urbains (zone orientale de la Collina del Castello ; quartier occidental ; zones sacrées de la vallée médiane) et extra-urbain (sanctuaire de Masseria Petrulla), quoique varié, accuse l'importance des skyphoi, parmi lesquels se distinguent des exemplaires de grand format (également attestés dans les nécropoles). Un dépôt du début du IV<sup>e</sup> s. mis au jour sur la pente sud de la Collina del Castello est quant à lui peut-être à associer à l'habitat.

Les trouvailles d'Héraclée témoignent d'importations de Lucanie (P. d'Amykos et son cercle, début de la carrière du P. de Créüse, Peintres de l'Anabate, du Parasol et de Brooklyn-Budapest – dont le déplacement de l'activité à Héraclée a été envisagée) et d'Apulie (P. de Tarporley et son cercle, Peintres d'Adolphseck, de Hoppin et de l'Ilioupersis), une dualité que symbolise l'éclectique P. de Policoro. Si les installations artisanales avérées y sont relativement tardives, quelques arguments suggèrent toutefois de ne pas balayer l'hypothèse d'une activité plus ancienne.

LD

10. Thomas H. CARPENTER [A Vase Shape as a Marker of Identity: A Case Study from 4<sup>th</sup> Century B.C. Apulia, in *Inszenierungen von Identitäten* (notice n° 91), p. 64-74.], constatant avec A.D. Trendall l'association exclusive de la forme du cratère à colonnettes avec la représentation du guerrier indigène en Apulie dans les quatre premières décennies du IV<sup>e</sup> s., propose d'y voir le support privilégié de l'auto-représentation de l'aristocratie guerrière peucétienne en contexte funéraire. Pratiquement réservé à la Peucétie, et produit en quantité limitée (6 %) par des peintres apparemment spécialisés et informés des besoins de leur clientèle, le cratère à colonnettes soulève la question d'une production apulienne délocalisée : il se rapporte en effet au Groupe 1 dégagé par les analyses archéométriques conduites par T. Robinson au Nicholson Museum de Sydney (profil de production des peintres, provenance peucétienne dominante). Une double ascendance caractériserait d'ailleurs la forme : si elle dérive de sa version attique (fréquente dans les tombes peucétiennes), sa ressemblance avec une *olla* locale est peut-être responsable de sa sélection, comme des interprétations locales qu'elle côtoie dans les tombes. Pièce maîtresse du mobilier céramique de deux tombes de guerriers (Gravina), le cratère à colonnettes met particulièrement cette aristocratie à l'honneur (départs de guerriers, scènes de combat). À partir de 360 environ, sous le double effet de l'augmentation de la production et de la dissolution du lien unissant la forme à son sujet, une population plus large s'approprié cette expression identitaire élitiste, que contamine parfois une iconographie dionysiaque à valeur eschatologique.

LD

11. Alexandros LAFTSIDIS [The Hellenistic koine as a linguistic and ceramic concept, *Journal of Greek Archaeology* 4, 2019, p. 204-228] propose une synthèse de sa thèse de doctorat sur l'application du concept de *koine* à l'étude de la céramique d'époque hellénistique. L'A. invite à distinguer la *koine* linguistique, imposée, du moins à l'origine, par l'administration dans l'ensemble du monde hellénistique, de la *koine* céramique, un concept de plus en plus fréquemment utilisé par les céramologues avec différentes définitions et qui relève davantage d'un *bottom-up process*, où les artisans et leur clientèle constituent un répertoire sans incitation d'ordre politique. Après avoir établi un répertoire commun de types de vases et de techniques décoratives, il est possible de définir des répertoires régionaux et d'analyser leurs interactions. L'article ci-dessous est un exemple de cette approche. GA

12. Alexandros LAFTSIDIS [Drinking in Hellenistic Times: Standardization and Local Variation, in Nikos AKAMATES, Alexandros LAFTSIDIS, Alexandros VOULOUILIS édts, Τῷ διδασκάλῳ. Τιμητικός τόμος για τον καθηγητή Ιωάννη Ακαμάτη, Thessaloniki, 2019, 1 vol. (485 p.) : ill., cartes, plans, 29 cm, ISBN 9786180012811, p. 225-237] présente 57 formes ou types de vases distincts du répertoire commun du monde grec (*ceramic koine*). La plupart sont des vases à boire ou de la vaisselle de banquet, ce qui peut s'expliquer par une compétitivité sociale dans la pratique du *symposion* à l'époque hellénistique et par une recherche d'une « *local identity in a period of extreme homogeneity* » (p. 232). GA

13. Graham SHIPLEY [Why innovate? Between Politics, the Market, and Material Culture at the Dawn of Eastern Sigillata, *Θ' Επιστημονική Συνάντηση για την ελληνιστική κεραμική*, Θεσσαλονίκη, 5-9 Δεκεμβρίου 2012 / *9th Scientific Meeting on Hellenistic Pottery*, Thessaloniki, December 5-9th 2012, Athènes, Εκδοση του Ταμείου Αρχαιολογικών Πόρων και Απαλλοτριώσεων, 2018, 2 vol. (957 p.) : ill., fig., plans, cartes ; 28 cm, ISBN 9789603863649, vol. I, p. 15-27] analyse les débuts de la production des sigillées orientales A (ESA) dans le contexte de la Syrie-Cilicie un peu avant le milieu du II<sup>e</sup> s. av. J.-C., et les causes possibles de son développement ultérieur à l'époque romaine. La céramique ESA apparaît dans un contexte où le Nord-Ouest de la Syrie, et la Cilicie, où le pouvoir séleucide s'est affaibli, n'étaient pas encore sous domination romaine, en dépit du poids de la diplomatie romaine dans les affaires du royaume. Il faut distinguer les causes à l'origine de son développement international de celles qui ont pu présider à la naissance de cette nouvelle production. Les céramiques à vernis rouge de type ESA succèdent à des productions à v.r. locales plus anciennes, et à une production à v.n. dont les formes sont très proches de celle de l'ESA. L'analyse du développement de cette nouvelle production doit aussi prendre en compte le rôle joué par les choix des acheteurs, qui pouvaient voir dans l'acquisition de ces nouveaux produits une expression de leur élévation sociale. APG

14. Susan I. ROTROFF [The Cross-cultural Puzzle of the Sepphoris Rhyton, in *Daily Life* (notice n° 102), p. 397-406] propose une analyse complète d'un grand rhyton à v.n. et décor surpeint, avec protomé plastique représentant un griffon, daté probablement du II<sup>e</sup> s. et trouvé fortuitement en 1979. L'A. explore les questions des références culturelles de l'objet – d'iconographie achéménide mais de fabrication grecque – à travers de nombreux parallèles, et de sa présence à Sepphoris. ASM

15. Gabriele PUSCHNIGG, Christiane RÖMER-STREHL [Cooking and dining from the Seleucids to the Parthians, in *Daily Life* (notice n° 102), p. 539-550] proposent une ambitieuse analyse diachronique de la vaisselle céramique découverte sur un vaste territoire, entre Jebel Khalid et Aï Khanoum. Leur objectif est de repérer les changements dans les répertoires qui seraient en lien avec le développement des influences culturelles méditerranéennes sur les populations locales. L'une de leurs observations concerne la dichotomie entre une vaisselle culinaire qui reste fortement ancrée dans les traditions orientales et la vaisselle de table, plus réceptive aux influences venues de l'Ouest. ASM

*Mobilité artisanale* —

16. Martine DENOYELLE, Claude POUZADOUX, Francesca SILVESTRELLI édés [*Mobilità dei pittori e identità delle produzioni*, Napoli, Cahiers du Centre Jean Bérard, 2018, 1 vol. broché, 234 p., 22 × 21,4, nombreuses ill. n&b et en coul. dans le texte, ISBN 9782918887805]. L'ouvrage présente les actes du colloque tenu au Centre Jean Bérard en décembre 2012, consacré en grande partie à la Tombe 100 de Torre di Mare qui venait juste d'être découverte. Les onze contributions reprennent le fil conducteur de la mobilité des peintres et le rôle que jouent leurs déplacements dans la constitution et l'identité des différentes productions. Treize ans après la publication de *La céramique apulienne. Bilan et perspectives* (REG 119.1, 2006, n° 742-762), Martine Denoyelle et Claude Pouzadoux accompagnées de Francesca Silvestrelli, éditent un nouvel ouvrage de référence sur la céramique figurée en élargissant les « perspectives » des recherches de l'ère « post-Trendall » à l'ensemble de la Grande-Grèce et de la Sicile. Prenant appui sur les avancées permises d'un côté par les nouvelles découvertes archéologiques et de l'autre, par un retour sur la documentation ancienne et une analyse renouvelée de l'approche stylistique, l'ouvrage apporte une contribution notable aux recherches sur l'histoire culturelle de la Grande-Grèce et de la Sicile. Parallèlement aux colloques de l'ISAMG *Alle origini della Magna Grecia. Mobilità, Migrazioni, Fondazioni*, Tarente, 2010 (REG 129.1, 2016, en ligne n° 618), *Ibridazione e integrazione. Forme, modelli, dinamiche*, Tarente, 2014 et *Produzioni e committenze in Magna Grecia*, Tarente, 2015 (cf. notice n° 89), les A. poursuivent la réflexion sur le schéma archétypal des productions et les moteurs de la diffusion des techniques et des styles. Si la question de la mobilité des artisans n'est pas nouvelle dans les études sur la céramique figurée, elle a fait l'objet d'un regain des études historiques depuis les travaux de P. Horden et N. Purcell sur l'idée de *connectivity* (*The Corrupting Sea*, Oxford, 2000), comme en témoignent les programmes de Claudia Moatti (*Le Monde de l'itinérance en Méditerranée de l'Antiquité à l'époque moderne*, Bordeaux, 2009) et de Pierre Rouillard (*Portraits de migrants, portraits de colons*, Paris, 2009-2010). S'il n'est donc pas un cas isolé, l'exemple de la céramique italote permet de souligner de manière représentative les dynamiques à l'œuvre à la fois dans la formation de styles, la naissance de productions et leurs évolutions. L'idée même d'une mobilité géographique des peintres est consubstantielle à la naissance des études sur la céramique italote. Ainsi, Furtwängler en 1893 avait déjà formulé l'hypothèse – reprise en 1967 par A.D. Trendall – que les premiers ateliers italiotes soient issus de peintres attiques arrivés en Grande-Grèce à l'occasion de la fondation de Thourioi en 443.

Les différentes contributions, rassemblées par grandes aires géographiques, sont autant de cas d'études montrant le déplacement de certains peintres et/ou d'ateliers entiers, des colonies grecques vers les communautés indigènes, mais aussi entre grands centres producteurs (Métaponte/Tarente notamment). La première section est dédiée à la Sicile et à la Calabre : Marco Serino (p.19-39) revient sur le corpus attribué au P. d'Himère, soulignant les apports attiques et proto-apuliens à la naissance des ateliers à figures rouges de Sicile. Sebastiano Barresi, Antonella Santostefano et Diego Elia explorent à tour de rôle la carrière du P. de Locres, qui semble se former en Sicile à la fin du v<sup>e</sup> s. (p. 41-63), comme en témoigne un skyphos découvert récemment à Géla (p. 65-75). Le peintre s'installe ensuite à Locres et fonde dans le premier quart du iv<sup>e</sup> s. un atelier qui fonctionne pendant une trentaine d'années en s'adaptant aux exigences de la clientèle locale (p. 77-95).

La deuxième section est centrée sur la Tombe 100 de Torre di Mare, un cas emblématique de transferts des formes et des images dans la production de Métaponte. Antonio De Siena (p. 99-133) analyse un ensemble de huit sépultures découvertes à Torre di Mare et datables entre le milieu du v<sup>e</sup> s. et la fin du iv<sup>e</sup> s. Deux tombes féminines (n<sup>o</sup> 98 et 100) offrent des vases liés au cycle troyen, attribuables à des ateliers importants de la production métapontine (Peintres de Dolon et de Créüse, P. de Bendis et G. des Longs Rabats). Francesca Silvestrelli (p. 135-160) s'attache aux typologies formelles des vases et à leurs variations, entre la fin de l'époque archaïque et le début de l'époque hellénistique, pour tenter de retrouver les traces d'une mobilité des artisans entre ateliers de l'aire métapontine. FS identifie ainsi, entre le début du v<sup>e</sup> et la fin du iv<sup>e</sup> s., trois moments-clés de transmissions de savoir-faire artisanaux, qui montrent que Métaponte est un creuset où se forment peintres et potiers, qui à leur tour innovent et font évoluer le répertoire formel. Martine Denoyelle (p. 161-169) revient sur le lécythe aryballisque et le lébès gamikos de la Tombe 100 de Torre di Mare, afin d'analyser les liens entre les peintres métapontins et les productions attiques. Si l'A. confirme l'attribution du lécythe au P. de Dolon, elle souligne l'hétérogénéité du style du lébès et la différence significative de qualité entre les deux faces. Elle relève également plusieurs références aux peintres attiques contemporains, en particulier au Gr. médiesque, dans les rehauts de couleurs pour souligner les bijoux et le soin raffiné des drapés féminins. En effet, l'influence attique ne se limite pas aux premiers ateliers métapontins, mais reste sensible dans la céramique italote jusqu'au début du iv<sup>e</sup> s. Le phénomène avait été en partie exploré par Enzo Lippolis (*Modelli attici e artigianato artistico in Magna Grecia*, in *Atene e la Magna Grecia*, Taranto, 2007, p. 351-403. *REG* 126.1, 2013, n<sup>o</sup> 188), mais MD met ici en évidence les ressorts de ces emprunts métapontins au langage iconographique et formel attique. Il ne s'agit pas de copies serviles, mais plutôt d'un choix des peintres dans un échantillon de figures d'ateliers, afin de constituer des images nouvelles, répondant aux exigences locales.

La troisième section est consacrée à la délicate question des transferts de savoir-faire artisanaux entre Métaponte et Tarente. Claude Pouzadoux (p. 173-187) revient elle aussi sur le lébès gamikos de la Tombe 100 de Torre di Mare (choisi pour illustrer la couverture de l'ouvrage) et en propose une nouvelle interprétation. L'A. démontre ainsi que la scène figurée principale est bien liée au cycle troyen et peut se lire comme la représentation de l'ambassade des chefs

de l'armée grecque auprès des Cénotropes, les filles du roi de Délos, Anios. Si cette interprétation est la bonne, le lèbès serait alors la première occurrence visuelle de l'épisode dans la céramique de Grande-Grèce, avant les deux exemples attribués au P. de Darius. CP rappelle que le P. de Darius a probablement séjourné à Métaponte. Cet ensemble de vases constitueraient alors le chaînon (longtemps) manquant entre l'élaboration du schéma dans les ateliers métopontins et leur passage dans la production apulienne. Les dynamiques au sein des ateliers tarentins sont à leur tour explorées par Amelia De Amicis (p. 189-204). Reprenant l'étude de fragments de vases monumentaux découverts entre 1903 et 1913 lors des fouilles de l'Arsenal Militaire de Tarente et probablement issus de dépotoirs liés à l'entretien de la nécropole voisine, l'A. trace un cadre beaucoup plus dynamique et ouvert des ateliers à Tarente que ce que les classifications de Trendall ne laissaient penser, en particulier pour les premières phases de la production, nourries d'influences réciproques du proto-lucanien.

La quatrième section enfin, explore la Daunie et les clientèles indigènes du P. d'Ascoli-Satriano. S'appuyant sur la récente exposition consacrée à l'hypogée de la situle d'Hermès, au Musée d'Ascoli Satriano, Marisa Corrente (p. 207-219) et Francesco Rossi (p. 221-231) entreprennent la biographie de ce « peintre singulier » qui emprunte aussi bien au répertoire paestan qu'aux figures d'ateliers tarentins pour contenter sa clientèle daunienne.

L'ensemble des actes est de très haute tenue et richement illustré. Porté par les meilleurs conseils et l'amitié d'Enzo Lippolis, auquel il est dédié, cet ouvrage ouvre à son tour de nombreuses perspectives pour la connaissance des sociétés de Grande-Grèce. L'on ne peut que se réjouir de l'annonce faite par les A. de la parution prochaine des actes de deux autres colloques sur la céramique italote, qui donneront ainsi une continuité et une centralisation bienvenue au renouveau des études dans ce domaine. FLBT

**Techniques d'étude et d'expérimentation. Examens de laboratoire. Analyses de contenus —**

17. Anne COULIÉ, Dominique FRÈRE, Nicolas GARNIER, Andras MARTON [Le tombeau A de Camiros : les vases archaïques et leurs contenus. L'apport de l'étude chronologique et des analyses chimiques des résidus, *Bulletin de Correspondance Hellénique* 141, 2017 (paru en 2018), p. 553-621] jettent un regard nouveau sur l'assemblage d'un contexte funéraire rhodien découvert au XIX<sup>e</sup> s. et conservé au Louvre (REG 129, 2016, n° 53). L'étude stylistique et typologique du mobilier (*Egyptiaka* et *Orientalia*, productions de Rhodes, de la Grèce de l'Est, de Corinthe, d'Athènes et de la Laconie...) a été approfondie et prolongée par une campagne d'analyses des contenus qui a porté sur vingt vases en céramique, trois en faïence, un en verre et une lampe. L'approche méthodologique proposée pour reconstituer la chronologie des différents assemblages funéraires déposés dans cette tombe à chambre à sépultures multiples est novatrice : elle se fonde sur la datation des vases, notamment corinthiens (qui font l'objet d'une étude remarquable en Annexe II) et sur l'analyse des contenus qui fournit des arguments supplémentaires à la reconstitution des 3 assemblages principaux proposés. La section de l'article portant sur les rôles joués par les différentes matières animales et végétales utilisées dans la production d'huiles parfumées, d'onguents et de concoctions médicinales visant le traitement de certaines maladies (graisses, produits laitiers, huiles végétales, matériaux aromatiques, mais

aussi de la bile pour les affections des yeux) est étayée par de nombreux renvois aux sources littéraires. Parmi les résultats les plus étonnants, citons l'absence d'huile végétale dans la plupart des vases à parfum, ce qui montre que ces derniers voyageaient vides et que leur utilisation sur place correspondait à des pratiques locales et médicales spécifiques. L'usage de certains récipients comme le lydion, l'exaleiptron et le kernos a pu être précisé. CW

18. Dominique FRÈRE, Nicolas GARNIER, Laurent HUGOT [La Chambre des Chenets de Cerveteri. Les rituels parfumés d'après les analyses chimiques de contenus, in Alessandro Naso, Massimo Botto édés, *Caere orientalizzante. Nuove ricerche su città e necropoli. Studia Caeretana* 1. Roma, CNR – Istituto di Studi sul Mediterraneo Antico et musée du Louvre, AGER, 2018, 1 vol., 387 p. : ill. en noir et en coul., cartes, plans, 27 cm, ISBN 9788880802860 (CNR Edizioni). – 9782350316215 (Editions du musée du Louvre), p. 367-387] publient les résultats des analyses de contenus effectuées sur douze vases à onguents de la Chambre des Chenets (*Tomba degli Alari*, nommée d'après des ustensiles métalliques culinaires), qui s'ouvre sur la gauche du dromos de la tombe des Jarres (*Tomba dei Doli*), sous le tumulus II de la nécropole de la Bandiaccia à Cerveteri. La Chambre des Chenets ne fonctionnait probablement pas comme une chambre funéraire, mais comme les A. le démontrent d'une façon convaincante, comme une salle d'entrepôt et un espace cultuel. L'assemblage qu'elle contenait peut être daté, d'après la céramique en bucchero et les vases corinthiens, vers 630. L'équipe a analysé les vases suivants : des balsamiques plastiques en faïence égyptisants appelés « Nils », un balsamique en stéatite rehaussée d'or de fabrication syrienne, quatre aryballes protocorinthiens (dont l'un du G. d'Alari et un autre par le P. de la tête-en-air (*P. Head-in-Air*), deux aryballes corinthiens du style de Transition et trois aryballes et alabastres étrusco-corinthiens. Les résultats sont très intéressants : par exemple, le contenu de deux aryballes du même type (CX de Neeft) était différent. Les auteurs proposent ensuite une reconstruction hypothétique d'une mise en scène « parfumée » des pratiques qui avaient lieu dans et autour de ce tumulus appartenant à l'élite de Cerveteri. AM

### Inscriptions vasculaires —

19. Sara CHIARINI [*The So-called Nonsense Inscriptions on Ancient Greek Vases. Between Paideia and Paidia*, xiv, 534 p., 38 figs. n/b et couleurs, Leiden – Boston, Brill, 2018. ISBN 9789004371187] publie une étude qui a nécessité l'établissement d'un corpus de près de 1400 vases, donné en annexe et qui occupe plus de la moitié de l'ouvrage (p. 226-517). Le titre souligne la difficulté de nommer cette catégorie particulière d'inscriptions dites non significantes (pour « nonsense » ou « sinnlose » en allemand, NI dans la suite de ce texte), parce que l'association des lettres dessinées ne fait pas linguistiquement sens. Les files de points ou les signes informes n'entrent pas dans son propos. Cette appellation, sujette à contresens ou pour le moins insatisfaisante d'après l'A., avait été adoptée par beaucoup à partir de la typologie proposée par H. Immerwahr (expliquée et commentée p. 13-14) sans préjuger de la fonction (du pourquoi) de ces inscriptions dans l'image, ou du niveau d'alphabétisation des peintres ou des usagers ; ce serait une fausse naïveté que d'affirmer le contraire. L'enjeu n'est pas donc par le vocabulaire (E. Haspels utilisait le terme de pseudo-inscription) mais bien de comprendre les différentes implications d'une telle pratique liée au niveau d'alphabétisation des protagonistes (la *paideia*) d'un côté et à ses aspects

ludiques (*paidia*) exploités par les peintres lettrés de l'autre. Son but est de traiter le phénomène dans sa globalité, une entreprise qui mérite d'être saluée même si elle ne concerne que la céramique attique (ce qui est déjà une gageure), sauf un ou deux apartés sur d'autres productions. Au chapitre introductif (p. 1-18), l'A. évacue très vite la question de l'évolution du phénomène, de la répartition par ateliers, par peintres ou par formes, à l'aide d'une synthèse trop rapide pour être fiable. Il y a par ailleurs une absence d'actualisation des renvois dans les notes concernant les pratiques différenciées des peintres cités, alors que certaines études sont signalées ensuite. Pour mieux souligner sa différence, elle met en avant deux types d'approches au chapitre 2 (p. 19-37) qui ont dominé selon elle l'étude des NI. La première est la dimension ornementale ou esthétique, où l'on retrouve les études de F. Lissarrague qui a ouvert la voie en s'éloignant de la seule question du sens linguistique. Sa présentation ne rend pas compte de la variété des solutions et des situations décrites par ce spécialiste, et rappelle *in extremis* l'invitation à « dire l'image » suscitée par la présence des inscriptions, qu'elles soient signifiantes ou non. Curieusement SC souligne qu'il n'explique pas pourquoi un peintre lettré recourt aux NI (p. 26) alors qu'elle-même défend au départ une approche globale et surtout pas par peintres : comment alors identifier ceux qui utilisent les NI par choix ou faute de mieux ? Parmi les études récentes, elle détaille les travaux de G. Gerleigner qui lui a donné accès au manuscrit de sa thèse encore inédite. Avant elle, il a souligné les problèmes que pose la typologie d'Immerwahr en séparant les inscriptions lisibles et signifiantes des autres. La démarche de ce spécialiste consiste à comprendre la relation entre les images et les inscriptions (quelle que soit leur nature) en soulignant la spécificité matérielle et visuelle de l'écrit dans l'image. Leurs études se recoupent à plusieurs moments notamment au chapitre 4 à propos du contexte dans lequel les vases sont manipulés et les inscriptions regardées et lues, mais leur méthodologie est radicalement différente. L'A. s'intéresse aux inscriptions constituées de lettres lisibles parce qu'elle considère qu'il faut décoder les lettres les unes après les autres et tenir compte de leur valeur phonétique (p. 30) car il y aurait toujours un fond linguistique (p. 31). Elle renvoie aux travaux de D. Yatromanolakis, qui tente de reconstruire un environnement sonore (cf. l'article Soundscapes, in D. Yatromanolakis éd., *Epigraphy of Art. Ancient Greek Vase-Inscriptions and Vase-Paintings*, Oxford, 2016, p. 1-42), tout en considérant qu'il va un peu trop loin. Un signe = un son, cela reste vrai si on comprend la valeur phonétique du signe, et quand bien même, par expérience, nous savons que certains peintres se sont emparés de certaines lettres et les ont combinées, déformées etc. jusqu'à ce qu'elles ne soient plus déchiffrables, preuve que l'effet visuel l'a emporté largement sur toute considération phonologique. Ce fait démontré et bien connu des spécialistes des vases grecs fragilise grandement la thèse de l'A., alors que certains aspects de son travail sont tout à fait stimulants. Après la fonction esthétique, la seconde approche dominante selon l'A. est celle qui consiste à mettre en avant le prestige de l'écrit, comme une plus-value notamment à l'attention de la clientèle étrusque qui apprécierait l'exotisme de ces objets inscrits, citant J. Boardman et à sa suite T. Mannack à propos des amphores tyrrhéniennes. Ici, SC a raison d'élargir le corpus et de replacer les choses dans leur contexte : le phénomène des NI ne leur est pas exclusif et les peintres de ces amphores peuvent également inscrire de véritables mots ; enfin de nombreux



vases trouvés à Athènes et en Grèce possèdent de telles inscriptions, elles ne sont pas réservées à une clientèle étrangère. Le chapitre 3 sur l'éducation *paidia* (p. 38-125) est dédié aux relations entre les NI et la « *literacy* », que nous traduirons ici moins par alphabétisation que par maîtrise de l'écriture. C'est ici qu'elle propose une nouvelle taxonomie des inscriptions en relation avec les niveaux de capacité de lecture/écriture en partant du plus bas vers le haut, c'est à dire du plus basique (très éloigné de véritables mots) vers les inscriptions les plus vraisemblables. Elle commence avec les lettres éparpillées, puis par les séries de lettres « aléatoires » (le terme *random* semble discutable quand les peintres choisissent un panel de signes bien précis...), montrant au passage les différentes lectures proposées pour des signes largement indéterminés mais s'efforçant tout de même de transcrire des lettres, tout comme l'a fait avant elle Immerwhar ou d'autres, (où l'on trouve les coupes des Petits Maîtres, comparer ici l'étude de P. Heesen, *Meaningless, but not useless! : nonsense inscriptions on athenian Little-Master cups*, in D. Yatromanolakis *op. cit.*, p. 91-118). Plus discutable selon nous : refusant de tenir compte des styles et des traditions d'ateliers, des manières de dessiner les lettres ou les signes qui imitent ces lettres, ses transcriptions sont forcées. Le problème est flagrant dans la façon d'identifier un ou plusieurs mots, dès lors qu'un motif figuré sépare les lettres, et dans les transcriptions proposées qui varient entre elle et Immerwahr, ce qui est bien naturel, puisque selon l'orientation envisagée, la valeur peut changer. Vient ensuite la catégorie des inscriptions itératives, avec des lettres peu variées, répétées plusieurs fois. La combinaison de voyelles et de consonnes fait qu'on se rapprocherait de quelque chose de plus phonétique, renvoyant parfois à des onomatopées, des chants et de la musique. Ici c'est autant la valeur des lettres qui permet de telles interprétations que l'emplacement des signes par rapport aux figures, où les inscriptions constituées de lettres illisibles produisent le même effet. L'aspect phonétique nous semble très secondaire. Vient ensuite la catégorie « pseudo-grecque », avec des suites de lettres plus ou moins longues, bien lisibles et variées, puis celle des « inscriptions joueuses », qui se distinguent par leur proximité avec les mots véritables dont on reconnaît à la fois la forme et le son. La deuxième partie de ce chapitre est dédiée aux modalités d'apprentissage de l'écriture et de la lecture en Grèce ancienne et dans l'antiquité en faisant appel aux sources littéraires plus tardives. Sa taxonomie des NI correspondrait aux différents degrés d'alphabétisation des peintres, du moins vers le plus, ce qui peut s'avérer exact dans certains cas mais ne peut être démontré, d'après notre propre expérience de cette question délicate, qu'à partir de l'étude des corpus des peintres et de leur graphie, approche qu'elle a résolument écartée au départ. Dans le chapitre 4 sur la *paidia* (p. 126-215), elle s'intéresse aux NI qui seraient le fait de peintres alphabétisés (elle doit se fier ici aux études d'autres qui ont fait la démonstration) et traite donc des jeux que l'on pourrait qualifier de volontaires autour de l'écriture et également de la question de leur réception en contexte symptomatique. Elle considère d'abord les cas où sur un même vase les deux systèmes d'inscriptions sont présentés mais de façon séparée (par face par exemple), puis les cas où ils sont rassemblés. On s'interroge encore sur la pertinence ici du détour par la plaque funéraire du Louvre L 4 (fig. 27) du P. de Sappho, où la graphie du peintre est méconnue au profit de propositions confuses. Les autres exemples sont plus clairs et permettent de montrer les cas de juxtaposition de vrais noms, de noms parlants (comme

Komarchos sur l'amphore d'Euthymidès, fig. 29, sur laquelle elle revient longuement) et des inscriptions inventées que le lecteur doit renoncer à prononcer et lire véritablement. À propos de la vaisselle de banquet, SC s'intéresse à la coupe d'Archikles et Glaukytes de Munich (fig. 32) qui regorge d'abord et avant tout d'inscriptions signifiantes à la lecture, discutant un article de L. Rebillard où étaient distingués par exemple le presque signifiant et le non-signifiant. De façon plus générale, elle revient sur les liens établis entre les vases inscrits et le banquet et sur l'usage des NI qui ne serait pertinent que dans ce seul contexte, où les buveurs rient et rivalisent en tentant de lire ce qui ne se peut. De fait, tous les vases inscrits ne sont pas destinés au banquet, ce qui ne diminue pas l'intérêt des études citées, mais permet à l'A de défendre son approche plus systématique du phénomène n'écartant aucune forme. Les vases à parfum (16 %, selon elle p. 7) mais aussi les vases rituels (dont elle ne parle pas) peuvent présenter des inscriptions non signifiantes. SC s'efforce d'évaluer le fonctionnement et l'impact de ces vases inscrits dans les contextes privés, à la fontaine, où avant d'être mis dans la tombe, où l'on retrouve comme exemple le P. de Sappho. Ces inscriptions ne sont pas que ludiques, ni destinées au seul contexte sympotique, nous ne pouvons que souscrire à ce rappel qui est important, mais devrait modérer en conséquence les tentatives de déchiffrement bien inutiles dans nombre de cas, car la lecture littérale n'est pas l'enjeu. Enfin dans le chapitre 5 (p. 187-215), elle revient sur les efforts qui ont été faits par quelques spécialistes des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> s. pour décoder ces inscriptions considérées selon les cas comme des notes de musique, quand ce n'est pas des langages étrangers ou des paroles divines, de « l'au-delà ». Nous rejoignons sans restriction l'A. dans ses réflexions dubitatives à propos d'inscriptions qui noteraient les sonorités de la langue scythe, et renvoyons à ses avertissements méthodologiques (p. 200). Dans sa conclusion (p. 216-224) elle revient sur l'importance et la variété de ces inscriptions et la nécessité de trouver d'autres paradigmes pour les analyser. Elle insiste sur le fonctionnement véritable de ces lettres isolées ou groupées, oscillant entre l'absence complète de signification autre que décorative et la possibilité d'une totale polysémie, auquel nous ne pouvons que souscrire pour avoir écrit déjà dans le même sens. Le catalogue donné en annexe est un outil précieux avec l'indication systématique aux bases de données AVI et BAPD, mais il n'est toutefois pas numéroté et ne dialogue donc pas avec la synthèse qui précède. Les vases y sont présentés par ordre alphabétique d'après leur lieu de conservation, avec des datations très (trop) larges, ce qui ne permet pas d'évaluer l'évolution du phénomène selon les périodes. Il faudra approfondir la proposition intéressante de l'A. pour qui les peintres alphabétisés se sont saisis des NI à la suite de ceux qui ne savaient pas ou peu écrire. Il est certain dans tous les cas que les deux groupes coexistent au-moins dès le second quart du VI<sup>e</sup> s. Il faut également se poser la question de la durée du phénomène chez les peintres à f.r. La dernière remarque sera sur les illustrations au final peu nombreuses (38) au vu du corpus rassemblé, et la qualité des photos qui ne permettent pas toujours de voir correctement les inscriptions. C'est un problème qui ne dépend absolument pas de la volonté l'A. mais qui reflète la difficulté d'étudier les *dipinti* d'après les seules publications, ce dont elle rend compte dans son développement insistant sur le besoin de voir par soi-même les objets. L'ouvrage a été salué par un prix de l'Association Internationale d'Épigraphie Grecque et Latine.

20. Ruth D. WHITEHOUSE éd. [*Etruscan Literacy in its Social Context*, Accordia Specialist Studies on Italy 18, Londres, University of London, 2020, 200 p., nombreuses figures en n/b. et couleur, plusieurs tableaux statistiques, ISBN 9781873415375] édite les actes d'un colloque qui s'était réuni à l'Université de Londres, en septembre 2010. Dans la préface, on déplore la disparition du principal initiateur de cette réunion, John Wilkins, et de l'une des personnalités les plus remarquables de la rencontre, Larissa Bonfante. Parmi les interventions de ce volume, on en retiendra 9 qui concernent divers aspects et différentes approches d'inscriptions sur les céramiques étrusques. A. Tuck, R. Wallace (*The Social Context of Proto-Literacy in Central Italy: the case of Poggio Civitate*, p. 9-20) s'intéressent à un ensemble exceptionnel de 29 inscriptions fragmentaires étrusques du VII<sup>e</sup> s., provenant de Poggio Civitate (Murlo, Sienne) et en rapport avec les trois activités identifiées dans ce palais-sanctuaire, fig. 1-2 : d'ordre religieux-cérémoniel, résidentiel, productif. Dans ces trois contextes, les céramiques figurent en première place. Ainsi, dans le premier contexte, pour le secteur OC3/Tripartite, on note les *kyathoi* en bucchero de la catégorie *muluvanice*, considérés comme des cadeaux entre familles princières, fig. 3. Pour le second, dans le secteur OC1/Residence, figurent les inscriptions sur des vases de production locale utilisés par des personnages de haut rang, dont les échanges avec d'autres familles se manifestent ici aussi par les précieux fragments de *tesserae hospitales* en ivoire, fig. 4-5. Enfin, dans les ateliers du secteur OC2/Workshop, étonnante construction couverte sur colonnes qui rappelle les *hekatompeda* grecs, on remarque la production de tuiles marquées (on estime entre 5 et 10 % les tuiles caractérisées), fig. 6, ainsi que des vases de cuisine et fourneaux où figurent différentes formes de *siglae*, lettres ou signes.

J. Gran-Aymerich, J. Hadas-Lebel (*Etruscan Inscriptions on Pottery Vessels: contexts and functions, 8<sup>th</sup>-6<sup>th</sup> centuries BC*, p. 21-39) rappellent que La Castellina du Marangone (Civitavecchia), ses nécropoles et son sanctuaire périphérique (Punta della Vipera) ont fourni 122 objets inscrits : ils ont été traités sur une base de données qui inclut 210 inscriptions de la cité-mère Caeré et son sanctuaire maritime Pyrgi. Sauf exceptions, les 332 documents inscrits sont des céramiques étrusques, pour la plupart datées du VIII<sup>e</sup> au VI<sup>e</sup> s., qui ont été examinés selon 56 paramètres qui caractérisent autant les inscriptions que les supports : en particulier les différents types de céramique, formes et chronologies, Appendix: Table 1. Le noyau de cette enquête est constitué par les inscriptions découvertes sur le sommet de l'habitat, La Castellina, sur des poteries locales ou bien apportées de Caeré-Pyrgi : on remarque en particulier les documents qui illustrent l'apparition de la proto-écriture à la fin du VIII<sup>e</sup> s. (objets céramiques liés au tissage et monde féminin), ainsi que les inscriptions ostentatoires sur de la vaisselle de prestige et sur des *red slip pythoi* du VII<sup>e</sup> s., fig. 1-2. Les prémices de cette enquête, qui portent sur différents contextes (habitat, nécropoles, sanctuaire, fig. 4) permettent de comparer les différents aspects et l'évolution chronologique des céramiques inscrites de la ville-état de Caeré et de son principal habitat portuaire au nord du littoral, La Castellina, connu à l'époque romaine comme *Castrum Vetus*, fig. 5a-5b.

V. Belfiore, L. Medori (*Potters' Signatures: the relationship between craftsmen and artefacts*, p. 41-69) examinent ici les rapports entre les vases étrusques et les artisans, en partant de la problématique des signatures identifiables. Sont considérés au sens strict une douzaine de vases qui incluent des *verba faciendi*

du genre *zinace* et *zixuxe* : il s'agit, pour la plupart de vases d'impasto fin et de bucchero, plus certains exemples de céramique étrusco-corinthienne, fig. 1-10, tabl. 1.

D. Paleothodoros (Etruscan Vase Painters: literate or illiterate ?, p. 69-90) constate que contrairement aux vases d'impasto et de bucchero, les céramiques peintes étrusques des VI<sup>e</sup> et V<sup>e</sup> s. présentent un nombre réduit d'inscriptions, tracées, sauf exception, au pinceau sur des vases à f.n. et en pseudo-figures rouges. Considérant les inscriptions étrusques, mais aussi celles en grec et une inintelligible (*nonsense*), l'A. se questionne sur l'évolution du degré de connaissance de la langue écrite par le commanditaire et par l'artisan.

M.C. Biella (Drawing' Inscriptions: preliminary remarks on writing artisans in 7th century BC. Faliscan territory, p. 91-102) envisage dans ce texte les vases du VII<sup>e</sup> s., impasto fin et bucchero, du pays falisque, tombes de Narce et Falerii, qui ont fourni des inscriptions. Les textes sont rédigés dans l'une et l'autre des langues, étrusque et falisque. Les vases sont de production locale, plusieurs inscriptions ont été tracées avant cuisson et l'ensemble révèle l'importance des influences étrusques sur ce territoire de l'arrière-pays.

G. Bagnasco Gianni, N. T. de Grummond (The International Etruscan Sigla Project: an introduction, p. 113-124) présente un vaste projet (IESP), qui se propose de constituer une base de données de grande envergure, concernant tous les signes et lettres isolées, marques et graffiti, attestés sur les sites étrusques. Ces *siglae* peuvent apparaître sur une très large variété de matières et d'objets, incluant matériaux d'architecture, et dans les contextes les plus divers : nécropoles, sanctuaires, quartiers d'habitation. Au vu des exemples proposés en avant-première, les vases étrusques occupent une place prédominante. Sont présentées les douze marques les plus fréquentes, et l'observation de la division, l'orientation et la symétrie de certains signes suggèrent une fonction rituelle, fig. 1-35.

D. Maras (Traces of Orality in Writing, p. 125-134) examine dans cette fascinante communication un groupe d'inscriptions étrusques parmi les plus anciennes (VII<sup>e</sup> s.), qui suggèrent la transcription de formules orales. Il s'agit principalement de vases en bucchero ou impasto inscrits parmi les plus célèbres : ainsi le kyathos de la tombe du Duce et l'aryballe Poupé, fig. 1-4. Certaines de ces inscriptions de don offrent une sorte de *flash back* de l'objet et nomment successivement le propriétaire, le donneur, le décorateur du vase et le potier. Plus encore, l'A. discerne des formules poétiques propres aux joutes oratoires et la présence féminine, non seulement parmi les donatrices mais aussi parmi les auteurs, ce qui fournit un nouvel argument en faveur du rôle de certaines femmes dans le développement de l'écriture étrusque.

L. Bonfante (Writing Against the Image, p. 145-150). À propos de certains cas de décalage (*mismatch*) entre la scène représentée et les textes inscrits dans l'image, notre regrettée Larissa s'attarde d'abord sur la notoire amphore à pseudo-figures rouges, décor rouge ajouté, de la Bibliothèque Nationale de Paris, signée Praxias et identifiée comme issue d'un atelier de Vulci au V<sup>e</sup> s. : la face principale présente une scène généralement interprétée comme Hermès portant Dionysos, mais l'inscription *pele* désignerait plutôt Peleus portant Achille vers le centaure Chiron, qui est d'ailleurs représenté sur l'autre face de l'amphore. Enfin, il est question de l'extraordinaire œnochoé étrusco-corinthienne de la Tragliatella, rattachée à un atelier de Caeré du VII<sup>e</sup> s. Dans ce cas, l'image

mythologique autour d'Ariane et les personnages qui lui font face, un adulte et un enfant, est accompagnée ici des noms de la famille étrusque qui aurait commissionné la fabrication du vase.

R. D. Whitehouse (*Personal Names in Early Etruscan Inscriptions: an anthropological perspective*, p. 181-192). Cette approche anthropologique des inscriptions étrusques, où figurent des noms de personnes, s'appuie sur une base de données qui inclut des documents compris entre les VIII<sup>e</sup> et V<sup>e</sup> s. L'A. observe la remarquable abondance des noms propres dans l'épigraphie étrusque, représentés par environ 75 % des inscriptions attestées. Les vases céramiques sont largement majoritaires parmi les objets ainsi libellés : provenant des trousseaux funéraires (198 documents), ou découverts dans les sanctuaires (plus de 100 documents). Les autres catégories de noms inscrits concernent les stèles et inscriptions tombales (224 documents) et le cas singulier de la *tessera hospitalis* en ivoire (7 documents). Parmi les pistes examinées, ressort le fait essentiel que ces inscriptions sont des documents rédigés ou commandités par des personnages de haut rang, les élites aristocratiques des cités étrusques, dont le but ultime est de pérenniser leur nom dans l'au-delà (trousseaux funéraires), d'affirmer leur nom parmi les vivants passant devant leurs tombes (stèles, inscriptions à l'entrée des monuments funéraires), de projeter leur nom dans le monde éternel des divinités (inscriptions dans les sanctuaires), fig. 1-2. JGA

*Graffiti* —

21. Zoi KOTITSA [Gabgeflüster: Verbale Graffiti aus pydnäischen Gräbern, in Taner Korkut, Britta Özen-Kleine éd., *Festschrift für Heide Froning*, Istanbul, 2018, E. Yayınları, 1 vol. (XX-582 p.), ill., cartes, plans, 29 cm, ISBN 9789753903875, p. 185-199] présente sept des 99 *graffiti* sur céramique mis au jour dans la nécropole de Pydna. Un canthare du milieu du IV<sup>e</sup> s. porte une épigramme de quatre vers le qualifiant de cadeau ( $\Delta\Omega\text{PON}$ ), un lécythe aryballisque du dernier quart du IV<sup>e</sup> s. une invocation à la vie ( $ZHC$ ), un skyphos de type attique du troisième quart du IV<sup>e</sup> s. une étonnante signature ( $MOY\Sigma IOY EP\Gamma ON A\Lambda\Omega\PITOY$ ) et deux petits bols de la même période des marques de propriété :  $\Phi IAA$  dans une tombe féminine de ca 340-330 et  $KAE\Omega$  dans une sépulture d'enfant du dernier quart du IV<sup>e</sup> s. Sur un *unguentarium* du premier tiers du III<sup>e</sup> s. est inscrit le nom d'un parfum ( $PO\Delta INON$ ), qui est par ailleurs mentionné par Théophraste, Dioskouridès et Pline l'Ancien. Le terme  $A/\Pi APIN/H$  est restitué sur un petit bol du dernier quart du IV<sup>e</sup> s. Il s'agit d'une plante aux vertus médicinales connue par Dioskouridès et Pline l'Ancien. GA

22. David NONNIS, Stefania FERRANTE [Ceramica iscritta dai dintorni dell'acropoli minore di Norba, in Stefania Quilici Gigli éd., *Norba. Scavi e ricerche, Atlante Tematico di Topografia Antica*, XXII Suppl., Roma, «L'Erma» di Bretschneider, 2018, p. 205-226]. Dans cette publication figurent une trentaine de fragments de vases du III<sup>e</sup> s. avec graffiti, trouvés dans le secteur de l'Acropoli minore de Norba (Latium méridional, province de Latina). Il s'agit de coupes à v.n. et d'Heraklesschalen qui ont souvent un 'H' incisé sous le fond. D'après les A. on aurait là un indice clair d'un culte à Héraclès à placer au cœur de ce haut lieu de Norba, une des *priscae coloniae latinae* où probablement le culte du dieu-héros italique importé de Grèce était associé à celui de Iuno Lucina, comme pour Cales et Ardée. VB

### Catalogues d'exposition —

23. Nicholas Chr. STAMPOLIDIS, Dimitra TSANGARI, Yorgos TASSOULOS éds [*Money. Tangible Symbols in ancient Greece*. Exhibition, Athens, Museum of Cycladic Art, November 2 2017-April 15 2018, Athènes, Alpha Bank – Museum of Cycladic Art, 2017, 1 vol. (388 p.) : ill. en noir et en coul., cartes, jaquette ill., 30 cm, ISBN 9789609394918]. Cette exposition, fruit de la collaboration entre le Musée d'Art cycladique et l'Alpha Bank d'Athènes, présente quatre-vingt-six monnaies issues de la riche collection de la banque athénienne. Structurée en huit sections dédiées successivement aux transactions, au commerce, à l'art, à l'histoire, aux idées ou à la propagande, notions toutes véhiculées par ces monnaies, l'exposition fait également la part belle à de nombreux documents archéologiques en divers matériaux provenant de vingt-neuf collections ou musées grecs et de quatre grands musées à dimension internationale. De nombreuses céramiques viennent ainsi enrichir le discours de chaque partie.

La première section, consacrée aux transactions dans l'Antiquité, rappelle que la monnaie apparaît en Lydie à la fin du VII<sup>e</sup> ou au tout début du VI<sup>e</sup> s. avec des premiers exemplaires en électrum, alliage abondant dans certaines zones d'Asie Mineure. L'amphore attique à f.r. du Louvre attribuée à Myson et datée vers 500/490 (p. 30-31), permet d'évoquer la légende de Crésus (560-526), dernier roi de Lydie, célèbre par sa grande richesse qu'il devait aux paillettes d'or de la rivière Pactole.

La richesse du peuple achéménide est ensuite évoquée par deux monnaies (darique et sigle) présentées en parallèle à une coupe bilingue d'Oltos conservée au Louvre (p. 33) et figurant un archer scythe vêtu à l'orientale (vers 520). Le cratère à volutes à f.r. apulien, dit « Vase des Perses » (p. 34-35), œuvre du P. de Darius conservée au Musée archéologique de Naples (vers 330), complète la vision que les Grecs avaient de la richesse de leurs voisins perses.

Puis suivent toute une série de monnaies frappées par les cités grecques, dont l'iconographie est complétée par plusieurs autres documents archéologiques au thème similaire. Parmi les plus significatifs, le Pégase en vol des statères d'argent de Corinthe se retrouve par exemple sur un célèbre plat cycladique du Musée archéologique de Thasos (p. 42, milieu du VII<sup>e</sup> s.) ou sur une coupe de Siana du P. de Heidelberg (vers 575-550) conservée au Louvre (p. 43) ; la tête casquée d'Athéna et sa chouette au revers des tétradrachmes en argent d'Athènes sont mis en parallèle avec deux skyphoi « à la chouette » du milieu du V<sup>e</sup> s. issus d'une collection particulière et du Musée Benaki (p. 46-47), la tête de la déesse apparaissant sur un lécythe attique à f.b. du musée archéologique d'Athènes (p. 48-9, vers 470-460) ; enfin, l'hoplite aux jambes fléchies des statères en électrum de Cyzique trouve un écho sur l'amphore à col à f.r. du Louvre (p. 59) attribuée au P. de Berlin (vers 470).

Dans la section consacrée au commerce, un statère d'argent de Phaistos représentant Talos - le géant créé par Héphaïstos en vue de protéger la Crète contre tout envahisseur - trouve un pendant judicieux sur le beau cratère à volutes éponyme du P. de Talos (p. 132-134), du musée de Ruvo di Puglia (vers 400). Dans cette même section, une série d'œuvres illustre les denrées commercialisées dans le bassin méditerranéen, à savoir le blé (sur un plat corinthien du Musée archéologique d'Athènes, montrant Déméter en trône tenant la torche et une gerbe de blé, vers 430-410) ; l'olive (sur une amphore attique à f.n. du British Museum, attribuée au P. d'Antiménès, représentant la cueillette des

olives, vers 520-510) ; le raisin (sur une œnochoé attique à f.r., conservée au musée de Thessalonique, 1<sup>ère</sup> moitié du V<sup>e</sup>) ; le vin (dont le transport est évoqué par des anses timbrées d'amphores de Thasos, 1<sup>ère</sup> moitié du III<sup>e</sup> s.) ; la grenade (sous la forme d'un fruit en terre cuite du Musée national d'Athènes, daté vers 700, présenté parallèlement à un statère d'argent de Sidè, vers 450) ; le sylphium (sur la coupe laconienne à f.n. bien connue du Cabinet des Médailles à Paris montrant Arcésilas de Cyrène supervisant la pesée du produit, vers 560) ; sans oublier les produits de la mer comme le crabe (sur un lécythe attique à f.b. et f.n. du Louvre, vers 500-475, en parallèle à un statère d'argent d'Acragas).

Les sections consacrées à l'histoire ou à l'art sont illustrées par plusieurs exemples. À noter en particulier, en parallèle à un tétradrachme en argent de Thasos frappé d'une figure d'Héraclès Archer, une imagerie équivalente sur le timbre des anses des amphores de transport de la cité (p. 156-157).

Dans la partie consacrée à la circulation des idées, le commissariat s'est intéressé à la notion d'abondance et de prospérité évoquée à la fois sur les monnaies et sur une série de vases, telle cette péliké attique à f.r. du musée national d'Athènes (vers 440), œuvre du P. d'Oreste, montrant deux divinités éleusiennes dont l'une porte une énorme corne d'abondance au contenu débordant (p. 205).

La section consacrée à la propagande, présente une péliké laconienne à f.r. du musée national d'Athènes (p. 250) sur laquelle Thétis, portant avec elle les armes d'Achille, chevauche un hippocampe, iconographie qui se retrouve sur un statère d'argent d'Épire (vers 279-274).

L'avant-dernière section aborde le thème fort intéressant du commerce et de ses éléments de mesure officiels. Plusieurs récipients ont ainsi été interprétés comme des mesures commerciales grâce à l'inscription sur leur panse qui indique qu'il s'agit de calibres officiels. Il faut par ailleurs distinguer les mesures pour liquides des mesures pour denrées solides. Ainsi une olpé du Musée de l'Agora d'Athènes (vers 500) a servi de mesure officielle pour les liquides, comme l'indique l'inscription en partie disparue sur son épaule :  $\Delta EM[O]\Sigma IO\Sigma$  /  $[KOTY\Lambda O\Sigma]$  (p. 266). De même, plusieurs récipients cylindriques, datés des V<sup>e</sup> et IV<sup>e</sup> s., trouvés soit dans les fouilles de l'Agora d'Athènes, soit dans celles d'Olympie, étaient utilisés pour la pesée de denrées solides ; ils sont inscrits  $\Delta AM]O\Sigma IA$  ou  $\Delta H[MO]\Sigma ION$ , à l'encre brune et en larges lettres sur leur pourtour (p. 267-269).

Enfin, l'un des derniers volets de cette riche exposition aborde la question des dépôts rituels dans les sanctuaires, notamment des dépôts de monnaies associés à tout autre objet archéologique. La question des vases miniatures est discutée dans le cadre de l'étude d'un dépôt de sanctuaire, conservé à Amphissa. Cratères en calice, situle, œnochoés, askos, kernos, tous de petites dimensions, avaient trouvé place comme des offrandes votives aux côtés du trésor monétaire (p. 301-303). CW

24. Françoise GAULTIER, Laurent HAUMESSER, Anna TROFIMOVA édés [*Un rêve d'Italie. La collection du marquis Campana*. Exposition, Musée du Louvre, 8 novembre 2018-18 février 2019. Paris, LienArt – Louvre éditions, 2018, 1 vol. (607 p.) : ill. en noir et en coul., plans, fac-sim., couv. ill. en coul., 29 cm, ISBN 9782350316383] reviennent, avec ce splendide et monumental catalogue auquel ont contribué 65 auteurs, sur la vie et l'œuvre du marquis Campana, qui réunit la plus importante collection privée d'Europe au XIX<sup>e</sup> s. Cette collection démesurée

(estimée à plus de 15000 pièces, dont 518 ont été présentées dans l'exposition) peu publiée à l'époque et encore en partie inédite de nos jours, avait l'ambition d'embrasser différentes périodes et différentes catégories d'objets destinées à définir, dans le contexte du Risorgimento, le patrimoine national italien depuis l'antiquité jusqu'à l'époque moderne. Rédigés à une date inconnue (en 1858 ?), mais du vivant du collectionneur et à son instigation, après le procès qui le condamna en 1857 pour malversation, les *Cataloghi* sont un document essentiel pour comprendre le projet qui sous-tend la création de cette collection, présentée en 12 classes : 8 antiques qui firent la renommée de la collection au XIX<sup>e</sup> s. et 4 modernes, redécouvertes plus récemment. Dans le sillage des publications de référence sur le sujet (les articles de Salomon Reinach, de G. Nadalini, ainsi que les ouvrages et articles de Susanna Sarti ...), de nombreuses contributions témoignent de la très grande diversité des sources encore exploitables : minutes du procès, guides touristiques de l'époque, articles de presse, inventaires partiels ébauchés le plus souvent en lien avec des tentatives de vente de la collection, listes manuscrites d'objets non catalogués utilisées par les commissaires français au moment de l'achat, manuscrits annotés (L. Haumesser, *Une collection encyclopédique : inventaires et catalogues*, p. 51-57), sans oublier les publications de l'époque, notamment celles parues dans le *Bulletin* de l'Institut de correspondance archéologique, une institution créée en 1829 dont l'objectif était de faire connaître les découvertes des fouilles et l'activité du marché de l'art, alimentée par ces dernières à une époque, antérieure à l'avènement d'une archéologie scientifique, où archéologues, marchands spécialisés et collectionneurs formaient une communauté d'experts (p. 38, p. 91, 104...). Les mises au point très minutieuses sur l'histoire des fouilles et des acquisitions (F. Gaultier, *Giampetro Campana archéologue*, p. 70-78 ; *Campana et le marché des antiquités à Rome*, p. 90-93 ; I. Iasiello et A. Milanese, *Campana et le Royaume des Deux-Siciles : le marché napolitain des antiquités*, p. 99-104 ; G. Paolucci, *Le marché toscan : les antiquités de Chiusi*, p. 106-109) constituent des avancées notables de ce catalogue.

Quant à la céramique, première dans l'ordre des *Cataloghi*, elle constitue la classe la plus riche de la collection, avec 3791 pièces recensées, selon un comptage qui est loin d'être exhaustif. Selon Charles Newton qui l'expertise en 1856 dans l'espoir d'un achat par le British Museum, le musée Campana « était dans certains domaines, celui des vases grecs par exemple, plus riche qu'aucun musée public ». Les 15 séries font l'objet d'une présentation globale (A. Coulié, *Les vases de la collection Campana : entre chefs-d'œuvre et séries*, p. 130-133) et de courtes introductions assorties d'une cinquantaine de notices : L. Haumesser, *La céramique étrusque d'époque orientalisante*, série 1, p. 134 ; A. Bukina, *Les vases corinthiens*, série 2, p. 136 ; LH, *Les vases en bucchero*, série 3, p. 141-142 ; A. Petrakova, *La céramique attique*, série 4-11 et non 10, p. 146-148 ; E. Ananich, *Les vases de Cumès*, série 12, p. 156 et *La céramique italote*, série 14 ; F. Gaultier et LH, *La céramique étrusque, falisque et romaine*, associée en partie à la série 15, p. 162 ; F. Specque, *La céramique sigillée*, série 13, p. 168-169. Les titres actualisés renvoyant à chaque série insistent sur les centres de production et permettent de bien mesurer les approximations du classement des *Cataloghi*, un classement globalement chronologique, qui introduit des noyaux de cohérence (par forme, sujet, taille, en fonction des inscriptions...) à l'intérieur de séries parfois très éclectiques : ainsi la céramique attique (encore classée parmi la céramique étrusque) se retrouve éclatée dans plusieurs séries (1, 2,



4-11, 14). Nous profitons de cette recension pour livrer à propos des vases de Cumes (série 12) des données actualisées concernant les vases du Louvre, qui ont été intégrées dans la version russe, mais omises dans la version française : sur les 94 vases recensés dans les *Cataloghi*, tous trouvés à Cumes dans les fouilles du comte de Syracuse, à l'exception de « la Reine des Vases » (p. 105, fig. 31), 13 avaient été identifiés, pour la plupart de facture campanienne et conservés au Louvre (Sarti 2001, p. 166). Notons à ce propos que l'hydrie de Laon (Inv. 37.1078, Trendall 1967, p. 408, n° 320) est un legs de Paul Marguerite de La Charlonie qui n'appartient pas à la collection Campana, mais porte un décor similaire à celui de l'hydrie du Louvre Cp 788, aujourd'hui disparue. La description du vase dans le registre du Louvre s'accorde avec le n° 61 des *Cataloghi*, sala L qui correspond à la série 12, dédiée aux vases de Cumes ; le numéro 61 est par ailleurs consigné sur la fiche n° 788 du registre Campana. La hauteur (38 cm) diffère de celle du vase de Laon (33,5 cm, comme cela est stipulé dans la publication de Trendall 1967, p. 408, n° 320). La confusion entre le vase de Laon et l'hydrie Cp 788 du Louvre doit donc être levée. Par ailleurs, le travail de longue haleine mené par Hubert Giroux et Marianne Hamiaux sur les vases de la collection Campana a permis de porter à une quarantaine le nombre des « vases de Cume » conservés au Louvre : les productions de Capoue (24) sont, de loin, les plus nombreuses devant les vases de Paestum (3 ou 4, Cp 844 étant attribué à Paestum par Trendall, mais à Capoue et au P. de la libation par Martine Denoyelle), du reste de la Campanie (8), de l'Apulie (4), de Tarquinia (2) et du pays falisque (1). L'organisation parfois aléatoire des *cataloghi* peut aussi s'expliquer en fonction de la disposition des vases dans l'espace (bâti-ments, salles et vitrines), une question complexe qui, en dépit d'importantes avancées dans le domaine, nous échappe largement. La difficulté tient au caractère évolutif de la collection qui s'accroît au fil du temps et aux déménagements du marquis : ainsi l'appartement du Mont-de-piété où il vit jusqu'en 1849 et où il conserve des collections depuis 1839 devient à partir de 1850 un lieu d'exposition, alors que le petit palais via del Babuino devient après son mariage sa résidence principale et un lieu majeur d'exposition. En ce qui concerne la céramique, les 3 premières séries occupaient vraisemblablement un immeuble de la via del Corso, tandis que les autres étaient exposées dans le palais via del Babuino, selon l'hypothèse émise par S. Sarti en 2014. La série 1 a cependant été vue par Samuel Birch et Charles Newton en 1856 au Mont-de-Piété, où étaient exposés les plaques Campana et le sarcophage des Époux.

Le traçage des provenances a aussi progressé : Corinthe pour la coupe à lèvre du Louvre F 86, signée par le potier (et non le peintre) Tléson, identifiée par N. Plaoutine à partir d'un dessin envoyé d'Athènes par le professeur Papadopoulos indiquant la date de la découverte 1846 et le nom de l'archéologue et agent F. Chaix (FG, p. 113-114) ; Vulci pour la coupe signée Nicosthénès que Panofka a vue en 1847 chez le marchand F. Depoletti et pour la coupe laconienne du Louvre E 670, d'après une publication de Micali en 1844 indiquant qu'elle se trouvait alors chez le marchand Bassegio à Rome (FG, p. 92-93)... La découverte de nouveaux documents d'archives conforte, par ailleurs, l'origine cérétaine d'une grande partie de la collection du marquis, qui fit fouiller le site pendant 12 ans entre 1844 et 1856. Des listes rédigées par Pietro Ercole Visconti à la demande de la Commission générale consultative pour les antiquités et les beaux-arts qui exerçait, conformément à la législation en vigueur, un contrôle

sur les fouilles, nous livrent, pour l'année 1850, la description de 58 vases et la mention de 380 autres présentant un décor figuré, tandis qu'une seconde note datée du 19 septembre 1851 en consigne 11, provenant à nouveau des fouilles effectuées à Cerveteri pour le compte du marquis. En raison du caractère très générique des descriptions, seuls 6 vases du Louvre ont pu être, pour le moment, sûrement identifiés (AC, p. 131).

Une contribution dédiée à la restauration des vases (A. Coulié, A. Petrakova, p. 316-320) souligne la fragmentation extrême du matériel qui renseigne sur le caractère expéditif des fouilles, et explique en partie la spécificité des « restaurations Campana ». Ces dernières ont pesé lourdement sur l'histoire de la collection, entraînant la dérestauration au xx<sup>e</sup> s. d'assemblages erronés, parfois constitués de plusieurs vases (pastiche) et la réintégration de fragments, retrouvés depuis. Ce volet rejoint la question de la dispersion des collections, abordée à la fin du volume. Celle-ci commença en 1846 avec la donation du marquis Campana à l'Université d'Iéna (Dennis Graen, p. 118-120), qui comportait 63 vases antiques. La dislocation de la collection eut lieu à l'issue du procès à partir de 1861. En dehors de l'Ermitage et du Louvre, qui sont en 1861 les premiers et les principaux acquéreurs, avec respectivement 565 ou 566 vases pour la Russie et quelque dix mille vases et fragments pour la France, le Musée royal d'art et d'histoire de Bruxelles acheta en 1863 77 vases grecs et étrusques. Enfin en 1871, plusieurs caisses de fragments qui n'avaient pas été expédiés en France, mais qui furent remisés dans différents lieux, notamment au Mont-de-Piété et dans des dépôts moins connus, gagnèrent le Musée archéologique de Florence et permirent de recomposer plus de 200 vases. Ce tableau relativement clair de la dispersion de la collection Campana au xix<sup>e</sup> s. se complique singulièrement du fait des raccords que John D. Beazley fut le premier à établir entre la collection Campana, la collection Castellani et de très nombreux fragments acquis au xx<sup>e</sup> s. sur le marché de l'art et qui furent peu à peu dispersés à travers le monde, dans des musées européens et américains, ainsi que dans des collections privées. Citons par exemple les dons récents de tessons provenant de collections particulières de Berne, qui ont été réintégrés dans des vases du Louvre (p. 319, fig. 83 et 84). De ce fait, il convient d'être très prudent lorsqu'on parle de la très grande dispersion de la collection Campana, même si S. Sarti (*Les membra disjecta de la collection Campana*, p. 520-524) a versé au dossier un document d'archive passionnant. Une lettre (hélas non datée) écrite par Campana à son ami Gennarelli fait état de vols survenus après son arrestation : l'allusion la plus claire concerne une sélection peu nombreuse, mais remarquable (de bas-reliefs, terres cuites, antéfixes, masques et vases) que s'était réservée le marquis et dont il avait confié la garde à Enrico Pennelli. Le soupçon de vol à l'encontre de ce dernier pourrait effectivement être conforté par une petite série d'acquisitions du Louvre faites par l'intermédiaire de Pennelli entre 1867 et la fin des années 1880 et notamment celle, en 1871, de la célèbre coupe signée par Euphronios potier et attribuée à Onésimos illustrant divers exploits de Thésée (G 104). La qualité exceptionnelle du vase, l'implication de Pennelli qui en était le détenteur et l'attribution à la coupe d'un « numéro Campana » constituent autant d'arguments en ce sens (p. 318). Insistons cependant sur le caractère limité des œuvres, *a fortiori* des vases concernés. Le monceau de tessons évoqué dans la lettre est plus énigmatique : en l'absence de date, il est difficile de savoir si ces fragments évoqués dans la presse (et dont le marquis se demande s'il s'agit d'un dépôt de

vases brisés ou de fragments de peu d'intérêt laissés de côté par Pennelli) pourraient correspondre à ceux de Florence. L'existence de collections résiduelles, comme celle mentionnée par l'archéologue antiquaire Ludwig Pollack qui disait avoir vu, à la fin du XIX<sup>e</sup> s., des restes (mais pas forcément des fragments de vases) du musée Campana (p. 522) n'autorise pas à annexer à la collection Campana, sans que cette origine ait été dûment retracée (notice n° 35), les milliers de fragments apparus sur le marché de l'art au XX<sup>e</sup> s. Ces fragments, dont l'historique souvent mal connu n'est, en tout cas, nullement lié au marquis Campana, ni à Castellani ni à aucun de leurs contemporains, comme le remarquait très justement Von Bothmer (p. 320), prouvent, par les raccords multiples qui les unissent aux vases de la collection Campana, qu'ils partagent seulement les mêmes provenances (pour l'essentiel, les nécropoles de Cerveteri qui continuèrent au XX<sup>e</sup> s. à fasciner les collectionneurs). Comme les commissaires le notent en introduction « Une exposition réussie n'est pas qu'un aboutissement, elle est aussi un point de départ ». Les nombreuses pistes de recherche esquissées ici et l'ampleur du travail qui reste à accomplir disent assez que le but est atteint.

AC

25. Susanne EBBINGHAUS éd. [*Animal-Shaped Vessels from the Ancient World. Festing with Gods, Heroes and Kings*, Cambridge, Mass., Harvard Art Museum, 2018, 1 vol. (402 p.) : ill. en coul., cartes, couv. ill. en coul., 28 cm, ISBN 9780300237030], conceptrice et organisatrice de cette exposition originale et principal auteur du catalogue auquel ont participé 24 contributeurs, nous livre une réflexion ambitieuse sur une catégorie de vases qui nous fait traverser huit millénaires d'histoire (du VII<sup>e</sup> s. av. au I<sup>er</sup> s. ap.) et trois continents (l'Asie, l'Europe et l'Afrique du Nord), avec des échappées comparatistes qui prennent la forme de focus sur d'autres civilisations (art précolombien péruvien, Iran médiéval...), montrant le succès de cette vaisselle rare dans le monde. Sur les 75 œuvres sélectionnées, 15 vases grecs (dont 12 vases plastiques), abordés essentiellement dans 3 des 7 chapitres (ch. 3. Emblematic Animals at Iron Age Feasts, 5. Creatures of Dionysos? Vessels from Greece and Thrace et 6. Drinking horns across history) constituent une sélection drastique, mais prodigieusement intelligente qui démontre la maîtrise d'un domaine sur lequel l'A. travaille depuis de nombreuses années. SE souligne l'originalité de la production grecque par rapport aux antécédents proche-orientaux : elle n'est presque jamais perforée, en tout cas avant le milieu du V<sup>e</sup> s. et se distingue du rhyton, un vase muni d'un orifice pour l'écoulement du liquide et doté d'un décor plastique en forme d'avant-train d'animal. Désignés par le terme *animal head(ed) cup/mug*), ces vases à boire grecs qui se vident par la lèvre mettent en scène toute une ménagerie (bélier, lion, âne, aigle, sanglier, chien, biche...) que l'A. prend grand soin de remettre en contexte. L'analyse des contextes de production permet de mettre en valeur des documents peu connus : une petite série béotienne ancienne, datée de la première moitié du VI<sup>e</sup> s., de huit coupes zoomorphes (dont probablement Berlin 1958.2, considérée autrefois comme anatolienne), deux exemplaires en bucchero étrusque (dont un en forme de jambe cat. 15, fig. 3.22 de Boston, influencé par la vaisselle de la Grèce de l'Est), un vase fragmentaire à tête de bélier de Samos ? La série athénienne commence à la fin du VI<sup>e</sup> s. Le bélier est, comme au Proche-Orient à l'âge du fer, le motif le plus courant, représenté par plusieurs vases du catalogue, dont le très impressionnant vase de Richmond publié par R. Guy. Avec la signature plus que visible du potier Charinos peinte

en plein sur le museau, ce vase hors norme par ses dimensions et sa typologie (il est doté d'un pied) présente également, vers 480, un décor remarquable, attribué au P. de Triptolème : les banqueteurs sont individualisés par des inscriptions (*Kekrops*) et tiennent des canthares et une drôle de « tasse » ventrue. L'A. signale la présence à l'intérieur de la vasque d'une peinture rouge qui se rencontre sur d'autres exemplaires anciens du Céramique. Ces ateliers connus par plusieurs noms de potiers (Charinos, Brygos, Sotadès...) ont multiplié les expérimentations amusantes et audacieuses, tel le vase plastique de Baltimore, dont la tête mi-bélier, mi-âne, obtenue au moyen d'un moule en 2 parties, s'inspire des canthares et œnochoés janiformes (cat. 29, fig. 5.21). L'A. nous livre des analyses nuancées sur la popularité des types : l'importance du bélier, représenté par 50 exemplaires contre 30 pour l'âne, tient vraisemblablement aux contextes de découverte, l'âne, animal de Dionysos, lié au symposion étant, selon l'A. un des types les plus prisés à Athènes, même s'il est moins souvent déposé dans les tombes. Parmi les contextes de réception, l'A. insiste sur la consommation et la manipulation de ces vases dans le cadre du symposion grec : quand le buveur lève sa coupe, le museau de l'animal, qui devient une sorte de masque, s'anime ; l'âne (cat 23, fig. 5.1) pris en exemple semble braire, mais sans effet de son. Ce type de vases était apprécié pour son exotisme, comme le démontre, sur un fragment de coupe de l'Ashmolean, l'association d'un vase plastique à tête d'âne et d'un personnage vêtu d'un costume exotique (fig. 5.8). L'exotisme est aussi soigneusement mis en scène dans l'atelier de Sotadès, actif vers le milieu du v<sup>e</sup> s. (vases-figurines en forme d'Amazone ou d'Africain dévoré par un crocodile, tel l'exemplaire de Boston, provenant de Capoue, cat. 28) et au iv<sup>e</sup> s. dans la « classe perse » à f.r. Le corpus témoigne de la distribution diversifiée de ces vases à l'est, en Thrace et surtout dans la péninsule italienne ; une dédicace passionnante et complexe (également discutée par A. Schöne-Denkinger, notice n° 34) indique l'origine votive d'un vase, tandis qu'aucun contexte domestique (mais peu d'habitats ont été fouillés surtout à l'époque archaïque) n'est attesté. Une production pour la tombe connaît un grand succès en Apulie dans la seconde moitié du iv<sup>e</sup> s. Les vases sont présentés de façon pédagogique au fil d'un texte aussi dominé que plaisant à lire : un régal !

AC

26. Francesco BURANELLI éd. [*L'arte di salvare l'arte. Frammenti di storia d'Italia, Mostra organizzata in occasione del 50° anniversario dell'istituzione del Comando Carabinieri Tutela Patrimonio Culturale (1969-2019)*], Roma, De Luca Ed., 2019, 1 vol., broché, 24 × 30, 320 p., 340 ill. en coul., ISBN 9788865574355]. Le catalogue de l'exposition qui s'est tenue au Quirinal à la fin du printemps 2019, propose un retour sur 50 ans d'enquêtes et de diplomatie culturelle, qui ont permis au Commandement de la Gendarmerie Italienne pour la tutelle du patrimoine culturel, de restituer à l'Italie plus de deux millions d'œuvres d'art de toutes les époques, dont plus de la moitié (1 101 618) est constituée par des objets archéologiques découverts clandestinement et vendus, le plus souvent, hors d'Italie. Il y est souligné à plusieurs reprises l'importance de sensibiliser le grand public à la menace que fait peser – encore aujourd'hui – le commerce clandestin des œuvres d'art (y compris celles du Moyen Orient, illustrées ici par la restitution d'un important relief dérobé sur le site de Palmyre et vendu illégalement sur le marché italien). Les contributions insistent également sur la paupérisation du patrimoine culturel, qui est pourtant protégé par

l'article 9 de la Constitution italienne. Le propos vise enfin à inciter le milieu des marchands d'art et de certains musées européens et américains à une politique d'acquisition plus vertueuse et sourcilleuse sur l'origine des œuvres proposées à l'achat. Le sujet est hautement politique, ce que reflète d'ailleurs le lieu choisi pour exposer les œuvres les plus emblématiques des succès obtenus par la Gendarmerie italienne en matière de restitution. Après l'exposition *Nostoi* (2007), le Palais du Quirinal abrite à nouveau le cratère d'Europe signé par Astéas (objet d'une brève synthèse d'Ilaria Menale, "Saticula: Europa prima dell'Europa", p. 38 et cat. 1, p. 41), le trapezophoros en marbre peint d'Ascoli, ou encore la statue de Vibia Sabina autrefois conservée au Musée de Boston et restituée à l'Italie en 2006. Cette exposition fait surtout la part belle aux opérations de sauvetage d'œuvres d'art (peintures et sculptures de la Renaissance) dans les zones récemment touchées par les tremblements de terre, ainsi qu'aux restitutions les plus récentes qui ont permis de mieux reconstituer les contextes archéologiques auxquels elles ont été arrachées, en particulier le sanctuaire d'Heracle à Cerveteri, d'où provient la célèbre coupe d'Euphronios et d'Onésimos (autrefois conservée au Getty Museum) et la nécropole étrusque de Greppe di Sant'Angelo (Cerveteri).

Parmi les restitutions récentes, de nombreux vases de Grande-Grèce ont été signalés et récupérés sur le marché antiquaire, preuve de la vitalité du trafic et des fouilles clandestines dans le sud de l'Italie. La majeure partie des œuvres sont encore inédites et ont reçu une attribution provisoire qu'il faudra consolider. Exceptions faites du grand cratère à volutes apulien attribué au P. de Darius, autrefois au Musée de Cleveland et aujourd'hui restitué au Musée de Tarente (inv. 19.M325-1.10), objet d'une notice détaillée d'Anna Consonni (cat. 2, p. 44-47) et du cratère en cloche attribué à Python représentant le papposilène Tybron (inscription) tirant le char de Dionysos (autrefois Metropolitan Museum of Art de New York, inv. 1989.11.4 ; cat. 103, p. 272), les œuvres n'ont pas encore de numéro d'inventaire ni de lieu de conservation définitif. Signalons un lécythe paestan récupéré sur le marché de l'art en 2018 attribué pour le moment à l'atelier d'Astéas (cat. 104, p. 274) ; une lékanis campanienne attribuée au Peintre CA, trouvée sur le marché antiquaire (cat. 105, p. 276) ; un plat à poissons campanien récupéré en 2017 sur le marché de l'art américain (cat. 106, p. 278) ; une hydrie apulienne (cat. 107, p. 280) attribuée au P. de Ginosa, récupérée sur le marché de l'art londonien en même temps qu'un stamnos falisque (cat. 108, p. 282).

Lorenzo Mancini, dans une efficace synthèse intitulée « L'elogio "parlante" del Pittore di Dario », (p. 42-43) revient sur l'importance de la reconstitution du contexte précis de découverte, dont nous privent les fouilles clandestines et qui s'avère pourtant fondamentale pour l'histoire culturelle de ces peuples anhelléniques qui commandent aux ateliers tarentins des œuvres monumentales, chargées d'une iconographie complexe et polysémique. FLBT

27. Eva DEGL'INNOCENTI, Anna CONSONNI, Luca DI FRANCO, Lorenzo MANCINI éd(s) [*MitoMania, Storie ritrovate di uomini ed eroi*, Taranto, Gangemi Editore, 2019, 1 vol. broché 24 × 17, 112 p., nombreuses ill. en coul., ISBN 9788849237030]. L'exposition est née de la volonté de sensibiliser le public aux opérations de tutelle du patrimoine et de restitutions d'œuvres d'art qui ont récemment couronné cinquante années d'enquêtes menées par la branche spécialisée de la gendarmerie italienne. Ce catalogue vient rejoindre d'autres publications

récentes qui exposent au grand public les problématiques liées au trafic clandestin des œuvres d'art, un sujet particulièrement sensible en Italie : D. Porro éd., *Testimoni di Civiltà. L'art. 9 della Costituzione. La tutela del patrimonio culturale della Nazione*, cat. expo. (Rome, Palazzo Montecitorio, Sala della Lupa, 24 gennaio – 28 febbraio 2018), Foggia, 2018 ; F. Buranelli éd., *L'arte di salvare l'arte* (cf. notice n° 26).

Le musée archéologique de Tarente présentait à l'occasion de cette exposition 14 vases, dont 13 de production apulienne et un faux. Les vases originaux, issus de fouilles clandestines et vendus sur le marché d'art dans les années 1970 et 1980, ont pu être restitués à l'Italie à partir de 2007 par les musées américains J. Paul Getty Museum, Cleveland Museum of Art, Museum of Fine Arts de Boston, Metropolitan Museum de New York. La plupart figurait dans l'exposition *Nostoi: capolavori ritrovati* en 2007. Il s'agit d'œuvres remarquables par leur qualité et leur iconographie. Chaque vase est richement illustré et présenté de manière synthétique dans les notices (p. 85-104). Parmi les plus spectaculaires, on peut citer le cratère en cloche attribué au P. de Hoppin montrant Achille et Troïlos, autrefois au Musée de Boston ; trois œuvres attribuées au P. du Sakkos Blanc (une paire de cratères à volutes fragmentaires, anciennement au J. Paul Getty Museum et la loutrophore de Boston représentant Pélops et Hippodamie) ; enfin quatre œuvres attribuées au P. de Darius, dont un dinos avec Héraclès et Busiris, autrefois au Metropolitan Museum et l'amphore représentant le meurtre d'Atrée, auparavant à Boston.

Le catalogue de l'exposition *MitoMania* rassemble sept contributions scientifiques au propos volontairement accessible au grand public, qui remettent les mythes présentés sur les vases dans leur contexte culturel de production et de réception. Federica Giacobello revient ainsi sur les problématiques liées plus spécifiquement à la production apulienne (p. 17-26) ; Lorenzo Mancini montre comment les choix iconographiques des grands vases tarentins sont profondément liés aux rites funéraires héroïsans des commanditaires dauniens et peucétiens et illustrent leurs croyances eschatologiques (p. 27-44). Prenant l'exemple d'Andromède, illustré par trois vases dans l'exposition, Luca di Franco revient sur les liens de la céramique italote et sicéliote avec le théâtre (p. 45-60). Le cœur du catalogue est constitué par la contribution d'Anna Consonni qui retrace les années d'enquête qui ont permis le retour à Tarente des vases issus de fouilles clandestines (p. 61-70). La dernière contribution présente les résultats des analyses archéométriques menées sur les vases de l'exposition, par les chercheurs des laboratoires de physique des universités du Salento et de Catane. Ces analyses ont révélé qu'un épichysis à peinture superposée était en fait une copie moderne, glissée par les trafiquants dans un lot d'antiquités vendues outre Atlantique. Le catalogue est résolument tourné vers un large public, afin de le sensibiliser aux ravages produits par les fouilles clandestines. Les actes de la journée d'études qui a marqué l'inauguration de l'exposition *MitoMania* offre un complément scientifique très appréciable sur la thématique de la lutte contre le trafic clandestin des œuvres antiques.

FLBT

28. Massimo OSANNA, Stéphane VERGER [*Pompei e gli Etruschi. Catalogo della mostra (Pompei, 12 dicembre 2018 – 2 maggio 2019)*, Milano, Electa, 2018, 1 vol. broché 21,5 × 28; 280 p., ill. en coul. et B/N dans le texte, ISBN 9788891822659]. Ce catalogue est une excellente mise au point de la question de la présence étrusque à Pompéi dans le contexte plus général de l'étrusquisation de

la Campanie. Suivant un choix éditorial de simplification, dans la publication ne sont présents que très rarement les objets exposés dans les vitrines à Pompéi, dont les images sont éparpillées ici et là dans le texte à l'intérieur d'essais consacrés à des thèmes plus généraux. Il en résulte que certains contextes illustrés dans le catalogue deviennent ainsi assez marginaux par rapport au focus de l'exposition, mais ils aident le lecteur à mieux contextualiser les problèmes exposés par les différents auteurs qui ont participé au projet. De grand intérêt est toute la partie consacrée aux sites indigènes de la Vallée du Sarno, comme San Valentino Torio et San Marzano, où l'on a mis au jour des poteries de type pithécusain exceptionnelles, comme l'*olla*-hydrie de la tombe 928 de San Marzano. On signale en particulier la contribution de Jean Christophe Sourisseau (p. 132-135) sur les amphores à vin. VB

29. Giulio PAOLUCCI, Anna PROVENZALI [*Il viaggio della chimera. Gli Etruschi a Milano tra archeologia e collezionismo*. Catalogo della mostra (Milano, Civico Museo Archeologico, 12 dicembre 2018 – 12 maggio 2019), Milano, Joan et Levi editore, 2018, 1 vol. broché 21 × 21; 359 p.; ill. en coul. dans le texte, ISBN 9788860102171]. Ce catalogue est consacré aux rapports entre la civilisation étrusque et la cité de Milan, la capitale économique de l'Italie où la Fondation Rovati de Monza, organisateur de l'exposition milanaise, ouvre à la fin de cette année un nouveau musée d'art étrusque. L'exposition propose un grand nombre d'œuvres (statues, urnes canopes, miroirs, poteries, petits bronzes figurés, terres cuites architecturales) liées d'une manière ou d'une autre à Milan, y compris d'intéressants vases grecs et étrusques figurés et de nombreux vases en bucchero. On y trouve soit des objets de collection soit des objets mis au jour lors des fouilles menées en Étrurie et en Italie septentrionale par les universités de Milan. Parmi les nouveautés, on signale un askos en bucchero inédit (cat. n° 115) et une amphore étrusque à f.n. (cat. n° 114) rapprochée par Leonardo Bochicchio de l'œuvre du P. de Tityos. Une grande place est réservée dans la publication aux trouvailles du Forcello Bagnolo San Vito (Mantoue), où une équipe de l'université de Milan a fouillé un important site emporique. Il est dommage que les photos du catalogue qui illustrent les notices soient toujours très petites, à peine plus grandes que des timbres poste. VB

30. Orietta ORSINI [*Ludwig Pollak. Archaeologist and Art Dealer. Prague 1868 – Auschwitz 1943. The Golden Years of International Collecting from Giovanni Barracco to Sigmund Freud*. Catalogue of the Exhibition (Rome 5th December 2018 – 5th May 2019), Rome, Gangemi, 2019, 1 vol. broché 23 × 31, 278 p., nombreuses ill. en couler et n. et bl. dans le texte, ISBN 9788849237931]. Ce superbe catalogue scientifique publié par les musées capitolins de Rome sous la direction d'O. Orsini nous restitue, avec de nombreux documents inédits, l'histoire passionnante de Ludwig Pollak, archéologue et collectionneur de renommée mondiale dont la vie se termina tragiquement à Auschwitz en 1943. À la fin du catalogue, nous trouvons les notices (signées par Marianna Franco) de deux remarquables vases peints peu connus de la collection Pollak maintenant au Musée Barracco de Rome. Le premier (p. 251-252) est une amphore étrusque à f.n. (fin VI<sup>e</sup> s.) rapprochée par M. Franco de l'atelier des Boutons de lotus. Ce vase est décoré sur un côté (A, métope de l'épaule) d'un jeune archer qui décoche une flèche vers un lion et sur l'autre côté, B, malheureusement non reproduit dans le volume, d'un lion qui suit un silène ithyphallique. La notice se concentre sur les aspects iconographiques du décor et sur l'identification de

l'archer du côté A avec Héraclès, en renvoyant le lecteur pour les détails stylistiques et toute autre information à un essai sous presse. Le deuxième vase de la collection Pollak publié dans le catalogue est un cratère attique à f.r. du P. de Munich 2335 provenant de Ruvo avec Niké, un citharède et un juge sur la face principale, et trois personnages en conversation au revers. Le vase est comparé à un exemplaire de même forme de Spina. En dépit des descriptions soigneusement données par Marianna Franco, il est dommage que de ces vases fort intéressants ne soient reproduit qu'un seul côté et que les photos publiées soient trop petites, ce qui ne permet pas d'apprécier les détails. VB

31. Nadia AGNOLI, Leonardo BOCHICCHIO, Daniele Federico MARAS, Rossella ZACCAGNINI [*Colori degli Etruschi. Tesori di terracotta alla Centrale Montemartini*. Catalogo della mostra (Rome, 11 luglio 2019 – 2 febbraio 2020), Roma, Gangemi, 2019, 1 vol. broché 21 × 29,5, 255 p., nombreuses ill. en coul. et b/n dans le texte, ISBN 9788849237672]. L'exposition propose une importante mise à jour de la classe des plaques peintes de Cerveteri, qui s'est récemment enrichie grâce à l'acquisition par l'état italien d'un grand nombre d'exemplaires issus de fouilles clandestines et mis sous séquestre judiciaire en Suisse. Puisqu'une série de ces nouvelles plaques peintes renvoient aux entreprises d'Héraclès, les organisateurs ont sélectionné un petit nombre de vases attiques à f.n. et f.r. provenant d'Étrurie méridionale où le héros grec apparaît en action (p. 173-179, n° 41-48). La majeure partie de ce groupe de vases appartient aux collections des musées du Capitole. VB

32. Isabella DAMIANI, Claudio PARISI PRESICCE [*La Roma dei Re. Il racconto dell'archeologia*. Catalogo della mostra (Roma, Musei Capitolini, 27 luglio 2018 – 2 giugno 2019), Roma, Gangemi, 2019, 1 vol. broché 21 × 28, 511 p., ill. coul. et B/N dans le texte., ISBN 9788849237399]. Cette luxueuse publication scientifique a l'ambition de renseigner le grand public sur les dernières découvertes archéologiques relatives à la période royale de l'histoire romaine. Comme le déclare dans son introduction Carmine Ampolo (p. 13-18), cette initiative scientifique a pour résultat de faire table rase des théories hyper-traditionalistes d'Andrea Carandini, qui, selon l'opinion des organisateurs, a surinterprété les données archéologiques en mythifiant les origines de la cité (cf. A. Carandini, R. Cappelli sous la dir., *Roma. Romolo, Remo e la fondazione della città. Catalogo della mostra*, Roma, 2000). En sort un récit austère de l'histoire archaïque de Rome, une sorte de contre-histoire archéologique des origines de la cité, mené au fil de plus de 500 pages à l'aide de milliers d'objets, souvent inédits, qui deviennent les protagonistes absolus de la narration. Une grande partie des poteries sélectionnées par les organisateurs pour illustrer cette « nouvelle » histoire de la première Rome est publiée dans la section consacrée aux commerces et aux échanges, qui commence avec les exceptionnels fragments italo-mycéniens trouvés sur la colline du Capitole. Le clou du catalogue, pour les spécialistes de la céramique orientalisante, est sans doute donné par les mobiliers quasi-inédits de la nécropole de l'Esquilin, parmi lesquels on se réjouit de trouver le groupe Esquilin 125 (p. 321-366), riche en importations du Protocorinthien moyen et récent. L'un des mérites scientifiques de ce catalogue est donc celui d'esquisser efficacement et à l'aide de documents encore peu connus une nouvelle image de Rome, cité commerçante placée au coeur de la Méditerranée centrale. VB

33. Simona RAFANELLI éd. [*Alalia. La battaglia che ha cambiato la storia. Greci, Etruschi e Cartaginesi nel Medit erraneo del VI secolo a.C.* Catalogo



della mostra (Vetulonia 2019), Monteriggioni – Siena, ARA edizioni, 1 vol. broché 21 × 21 cm, 215 p., ill. en coul., ISBN 9788898816224]. Ce beau catalogue revient sur un sujet – la bataille d’Alalia – déjà abordé autrefois en Italie dans des expositions réservées à un public cultivé et par des initiatives scientifiques concomitantes (cf. P. Bernardini, P.G. Spanu, R. Zucca sous la dir., Mach. *La battaglia del mare sardonio. Catalogo della mostra*, Oristano, 1999; AA.VV., Mach. *La battaglia del mare sardonio. Studi e ricerche*, Oristano, 2000). Cette fois-ci, une grande place est réservée dans l’exposition aux trouvailles d’Aléria, d’où proviennent des mobiliers funéraires riches en céramique attique et étrusque (v<sup>e</sup>-iv<sup>e</sup> s.). Paradoxalement, toutefois, la partie la plus originale du catalogue est réservée à Olbia, la cité de Sardaigne septentrionale qui certainement ne participe pas à la bataille d’Alalia, comme d’ailleurs Marseille (cf. le silence des sources littéraires à cet égard). La phase grecque d’Olbia est illustrée par une sélection de vases presque inédits jusqu’à présent, qui ont été mis au jour dans trois contextes archéologiques exceptionnels: deux puits scellés datés de la fin du vii<sup>e</sup> s. et une fosse. Dans le premier puits, il y avait une amphore de transport chiote, deux amphores corinthiennes de type A, un askos de Grèce de l’Est, un canthare en bucchero noir, une meule en roche grenue et une terre cuite votive. Dans le second puits, il y avait une amphore clazoménienne, une amphore étrusque de type Py 1/2, deux hydries de la Grèce de l’Est, un couvercle de pyxide à bandes, une petite urne en céramique commune locale. À la fin du catalogue est présentée une riche sélection d’objets de l’Antiquarium Arborense d’Oristano (p. 142-171, n° 30-79), qui comprend des poteries étrusques (céramique étrusco-corinthienne et bucchero) de la fin du vii<sup>e</sup> - début vi<sup>e</sup> s. provenant de Tharros, déjà publiées en 1974 par Michel Gras. VB

**Corpus (catalogues raisonnés, CVA....). Berlin —**

34. Angelika SCHÖNE-DENKINGER [*CVA Deutschland 103, Berlin 18: Attisch rotfigurige Kannen und Kopfgefäße*, Munich, Beck, 2018, 1 vol., 79 p. (avec 24 fig.) + 13 Beil. (7 pl. de dessins de profils, 6 de photos) + 64 pl. couleur, ISBN 9783769637 86]. Ce nouveau corpus présente 59 vases et fragments attiques conservés à Berlin (Antikensammlung) : 34 œnochoés (à f.r. et polychromes) et 25 vases plastiques. Il complète le catalogue désormais exhaustif des œnochoés publiées par Adolf Greifenhagen (*CVA Berlin 3*) et Elisabeth Rohde (*CVA Berlin 1, DDR 3*). Le catalogue des œnochoés (p. 13-43) débute par une mise au point claire et utile sur la typologie. Sur les 10 types définis par John Beazley, les 7 premiers sont représentés : citons un exemplaire attribué au P. de Berlin (type 1), divers spécimens du type 3 (*chous*) décorés en différentes techniques, dont la plus ancienne, datée vers 460 et attribué par Beazley au P. d’Altamura, présente une iconographie dionysiaque singulière, tandis que 2 autres, de la fin du v<sup>e</sup> s., présentent des inscriptions qui renvoient à des personifications (*ΚΑΛΟΣ*, *ΝΕΑΝΙΑΣ*, *ΚΩΜΟΣ*, *ΠΑΙΩΝ*, pour l’un ; *ΝΙΚΗ*, *ΧΡΥΣΟΣ*, *ΠΑΙΟΤΟΣ* pour l’autre)... Les deux sections suivantes sont consacrées aux vases plastiques. La deuxième traite des vases de toilette avec deux aryballes, dont l’un, de la fin du vi<sup>e</sup> s., porte sur le pied annulaire la signature unique du potier *PROKLEES* et, peint sous le fond du vase, un décor à f.n. sans parallèle (un jeune garçon et un petit félin) et des vases du symposium (de nombreuses œnochoés et 4 canthares) comprenant des éléments moulés en forme de tête humaine. Le corpus, classé en fonction des 25 classes établies par Beazley,

est antérieur à 400. Le recours à des scan 3D, exécutés dans le cadre d'une collaboration avec l'université de Graz (Elisabeth Trinkl et Dierk Rieke-Zapp, annexe II) a permis d'identifier des moules communs à toute une production, notamment de la Classe de Cook, que l'on suit sur 3 générations. Un même moule a servi pour des canthares et une œnochoé, classés par Beazley dans la même Classe de Sabouroff.

La dernière section est consacrée à 6 *rhyta*, des vases à boire se terminant par une tête animale (ici le bélier, l'âne et le sanglier). Sur ce dossier, il est désormais utile de consulter le catalogue de l'exposition organisée à Harvard par Susanne Ebbinghaus (notice n° 25). Ces vases classés par Herbert Hoffmann en 11 classes, dont la plus riche est celle de Sotadès, ont été produits dans un petit nombre d'ateliers. Deux potiers sont connus par leur signature : Charinos, un nom inscrit sur un exemplaire de Richmond, étudié par J. R. Guy et bien sûr Sotadès. Le plus ancien exemplaire du corpus de Berlin, daté vers 490/480, est très particulier avec la présence inhabituelle d'un pied et l'inscription gravée en bas de la vasque vernie après cuisson et qui a été retouchée dans l'antiquité : *ΕΛΕΦΑΝΤΟΣ*, un nom masculin, a été remplacé par un nom féminin (*ΕΛΕΦΑΝΤΙΣ*) au génitif : *ΕΛΕΦΑΝΤΙΑΟΣ ΕΙΜΙ ΗΙΕΡΟΣ* (p. 62). Les nombreuses interprétations de cette bizarrerie sont passées en revue, y compris l'hypothèse la plus récente, qui l'associe aux jeux du banquet. AC

*Florence —*

35. Pieter HEESEN, Mario IOZZO [Athenian Black-Figure Cups from the Campana Collection in the National Archaeological Museum of Florence, Firenze, Edizioni Polistampa, 2019, 141 p., ISBN 9788859620075] présentent ici le premier volume d'un projet de publication des fragments de coupes attiques à f.n. du fonds ancien du Musée archéologique de Florence. Cet ouvrage est plus particulièrement dédié aux coupes des Petits Maîtres et à quelques autres classes de coupes à f.n. proches chronologiquement ou apparentées, issues d'un ensemble de la collection Campana acquis en 1871 par le Musée royal d'Archéologie de Florence. Les A. y publient 304 notices de coupes fragmentaires, groupes de fragments ou fragments isolés, datés entre 560 et 520 et en grande partie inédits. L'ouvrage est structuré en quatre parties comprenant une préface exposant la méthode de travail et la répartition des opérations entre les deux A. (2 p.), puis une très riche introduction sur l'histoire et la mise en valeur du fonds Campana de Florence, ainsi que les liens l'unissant avec le reste de l'importante collection du marquis dispersée dans plusieurs institutions muséales internationales (13 p.). Suit le catalogue des 304 notices (103 p.) concernant précisément 3 coupes de Siana, 297 coupes des Petits Maîtres, 1 coupe-skyphos, 1 coupe à bande (ou coupe à bande sur pied bas) et enfin 2 coupes sur pied bas de la classe des *Top-Band Stemlesses*. Une dernière partie rassemble plusieurs annexes incluant indexes et bibliographie (13 p.). Après avoir évoqué la vie bien remplie et le destin singulier de Giovanni Pietro Campana (1808-1880) et rappelé l'histoire de la dispersion de sa collection entre 1861 et 1873, M. Iozzo revient sur un document de 1871 qui nous informe qu'à cette date une partie non négligeable de la collection du marquis (sans doute pour la plupart des vases d'argile et caisses de fragments) se trouvait encore dans l'attique (dit « *soffite* ») du Mont-de-Piété à Rome. Une partie, nous apprend l'A., fut acquise par le Musée royal d'Archéologie de Florence (soit trois grandes caisses de fragments, deux *pithoi* et un

brasero d'*impasto*), et le reste par des privés comme les frères Alessandro et Augusto Castellani, voire Francesco (?) Basseggio, peut-être également le collectionneur américain Edward Perry Warren, et enfin par certains chercheurs étrangers tels Paul Arndt, Paul Hartwig ou Wolfgang Helbig. On peut cependant ajouter qu'Edward Perry Warren (1860-1928) et Paul Hartwig (1859-1919) n'ont pu être des intervenants directs dans cette vente de 1871 vu leur date de naissance. Cependant, Hartwig qui résidera longuement à Rome entre 1892 et 1915, s'adonnera à sa passion de collectionneur et de marchand d'art. Alfred Merlin et John D. Beazley nous rapportent qu'il aurait en effet effectué des achats de fragments auprès de Castellani et précisent qu'« aussi n'est-il pas surprenant que beaucoup de tessons donnés par lui au Musée de l'Université de Heidelberg [...] remontent par Campana à Canino et se raccordent à des fragments Campana-Canino de Florence ou de la Villa Giulia » (*MonPiot* 35, 1935-1936, p. 61, note 1). Toutefois, on sait également qu'Hartwig était réputé pour acheter, à la sortie même des fouilles, des vases en fragments qu'il proposait à des collectionneurs ou à des musées étrangers, pratiques courantes du marché de l'art à la fin du XIX<sup>e</sup> et au début du XX<sup>e</sup> et qui ont contribué à la constitution des fonds « méditerranéens » de plusieurs collections publiques et privées (sur cette question voir H. Nagy, dans cat. *Les Etrusques et la Méditerranée. La cité de Cerveteri*, Paris-Lens, 2013, p. 56-57 s'exprimant sur la constitution des musées américains ou A. Coulié et A. Petrakova, « La restauration des vases Campana », dans *Un rêve d'Italie* [notice n° 24], p. 320). Parallèlement à la dispersion de fragments Campana à travers l'Europe et outre Atlantique, il faut donc s'interroger sur la provenance d'un certain nombre de fragments de vases de nos collections susceptibles de recoller avec les premiers et qui pourraient avoir un historique quelque peu différent, n'ayant en commun que le site de provenance.

L'A. poursuit ensuite par un déroulé fort bien documenté sur l'histoire complexe du Musée archéologique de Florence et précise que les travaux de remontage des fragments ont dû commencer très tôt. Il rappelle en effet, qu'en 1912, John Beazley, en collaboration avec Antonio Minto (alors Inspecteur des Antiquités du Ministère de l'Instruction Publique italien), commence l'étude des fragments Campana de Florence, travaux donnant lieu à plusieurs publications. Les deux hommes seront rejoints à partir de 1926 par Doro Levi (Inspecteur à la Surintendance florentine), chargé de cette collection de céramiques et dont les recherches paraîtront dès 1928 sous la forme d'articles, suivis quelques temps plus tard, en 1932, par un premier volume du *CVA*. Beazley enchaînera ensuite avec l'étude des fragments de Rome, incluant les fragments Campana du fonds Castellani légués en 1919 au Musée national étrusque de la Villa Giulia, et s'apercevra en 1929 qu'une grande quantité des tessons à f.r. recolle avec ceux de Florence. S'ensuivit une série de tractations entre les directions des deux institutions qui visaient à regrouper, en échanges croisés et selon les listes proposées par Beazley, des ensembles de fragments issus de mêmes vases. Beazley et Levi s'étant surtout concentrés sur l'étude des fragments à f.r., ceci expliquerait peut-être, selon l'A., le fait qu'aucun des collages des 304 notices de coupes à f.n. n'ait été identifié auparavant.

Ce catalogue de 304 notices offre une lecture aisée puisqu'il comprend pour chacune d'elles une à plusieurs photographies de qualité, apportant ainsi au lecteur une vision complète de la répartition du décor sur chaque partie de

l'œuvre concernée – dessous de pieds y compris lorsque ceux-ci présentent un décor (par exemple avec filets concentriques sur leur surface de pose pour les coupes à lèvre n° 9 et 10) – ainsi que des dessins de profil réalisés et rendus avec soin, souvent reproduits dans un assez grand format. Les notices présentent des œuvres ayant fait l'objet de nouvelles restaurations et réintégrations qui distinguent parfaitement parties antiques et parties modernes selon les usages en cours. L'étude des fragments sélectionnés a permis de nombreux remontages de fragments au sein même du noyau conservé au Musée archéologique de Florence mais également des rapprochements ou connections avec des fragments conservés à Rome, au Vatican, à Reading et à Göttingen. Ainsi, pas moins de 46 collages et rapprochements de fragments ont été réalisés lors de cette étude, ce qui est fort fructueux sur un corpus de 304 entrées. La plupart des photographies sont en couleur et certaines offrent même de savants montages visuels entre les pièces de Florence et celles d'autres musées, permettant d'avoir ainsi dans un même cliché l'ensemble des fragments d'une même œuvre, tandis qu'ils sont physiquement éloignés (procédé efficace, cher entre autres à J.D. Beazley).

Les notices, riches d'une description détaillée – comprenant des scènes avec satyres et ménades, centaures, scènes érotiques, scènes de chasse, athlètes, chars, guerriers, cavaliers et nombreux animaux –, offrent également un rappel bibliographique, une attribution et une datation ainsi qu'une analyse de la thématique ou de la stylistique avec comparaison ou rapprochement d'autres coupes, lorsque cela était possible.

Les inscriptions, nombreuses sur les coupes des Petits Maîtres, ont également été systématiquement recensées et commentées (pour la plupart déjà bien publiées mais quelques-unes restaient en effet inédites), que ce soit des signatures de potiers et de peintres, le corpus des formules invitant à boire ou encore celui des inscriptions sans signification. Ainsi, parmi les signatures, nous retrouvons celles de plusieurs potiers bien connus, auteurs entre autres de coupes à lèvre, tels Soclès, Anaclès, Hermogénès, peut-être Néandros ou encore Tléson, ce dernier étant également présent par une quinzaine de signatures sur des coupes à bandes comprises dans cet ouvrage. Enfin, un certain nombre de nouvelles attributions s'ajoute à l'enrichissement des données relatives à des peintres déjà identifiés par le passé. Parmi les « mains » reconnues par P. Heesen, signalons entre autres celles du P. de Heidelberg sur une coupe de Siana, des peintres de Soclès, d'Anaclès, de Tléson ou du Centaure sur plusieurs coupes à lèvre, puis de nouveau des Peintres du Centaure et de Tléson sur plusieurs coupes à bande, aux côtés des peintres du BMN, d'*Elbows Out*, de Stroibos, et des Coureurs. Ces recensions de signatures et les nouvelles attributions permettent d'alimenter de manière non négligeable les corpus des artistes concernés, de renforcer notre connaissance des collaborations entre peintres et potiers et d'apporter de nouveaux éléments à notre connaissance des ateliers.

Les A. nous offrent ainsi un très bel ouvrage entrant dans la catégorie des corpus de collections, complet et fort bien articulé. Mais la collection Campana n'a pas encore livré tous ses secrets puisque, parmi les caisses de la collection achetées en 1871 par le Musée royal Archéologique de Florence, il resterait encore environ 10000 fragments issus de diverses fabriques (entre autres attique, corinthienne, laconienne, étrusque) à classer et à étudier.

CW

Munich —

36. Bettina KREUZER [*CVA D 101 Munich 19: Attisch schwarzfigurige Hydrien*, Munich, Beck, 2017, 1 vol., 160 p. (avec 35 fig.) + 32 pl. en annexe (30 pl. de profils, 2 pl. de photos d'archives, sous UV et détail) + 81 pl. coul., ISBN 9783406715402] publie 54 hydries et calpis complètes et 21 vases fragmentaires et fragments à f.n. de l'Antikensammlung de Munich. Dans l'introduction (p. 15-19), constituée de courts paragraphes nourris de nombreux renvois bibliographiques, l'A. rappelle les conditions d'acquisitions des hydries, qui proviennent toutes, sauf deux, de la nécropole de Vulci, achetées à Candelori pour la majorité, 2 exemplaires provenant de la collection du Prince de Canino (voir index II et III p. 153-154). Beazley qui était un familier du musée a attribué la plupart des vases présentés entiers, restaurés à Rome entre 1831 et 1838 avant leur arrivée à Munich. Les fragments isolés eux sont inédits. La publication a été l'occasion d'expertiser les vases les plus retouchés et de démonter certains vases trop refaits. Les photos dans l'annexe pl. 31 et 32 témoignent de l'état des vases sous UV et avant intervention. L'évolution de la forme des hydries est présentée, accompagnée de remarques sur le travail des potiers : déformations dues à la mise en place des anses, embouchures rarement horizontales. Concernant le décor, l'A. insiste sur l'étude systématique des esquisses préliminaires, importantes pour identifier les peintres et les pratiques d'ateliers. La succession des différentes étapes depuis l'application du lait d'argile jusqu'aux dernières incisions et ajouts de vernis noir est récurrente avec quelques variantes (cf. l'article de BK dans N. Eschbach, S. Schmidt édés, *Töpfer, Maler, Werkstatt*, Munich, 2016, p. 96-106, *REG* 131.1, 2018, n° 69). L'A. attire ensuite brièvement l'attention sur les graffiti commerciaux présents sous la plupart des hydries de Munich, systématiques pour certains peintres. BK a par ailleurs travaillé sur cette relation entre les différents types de marques commerciales et les attributions, ce qui pose la question du moment et des conditions dans lesquelles sont réalisées ces marques dans l'atelier, mais elle ne renvoie pas à son étude, peut-être à paraître. La dernière rubrique de l'introduction concerne l'organisation du catalogue, des notices et des éléments communs à l'ensemble des vases comme le pied en réserve, le traitement des anses et de l'intérieur du vase etc. Le catalogue est organisé chronologiquement par atelier et par peintre, suivi des vases et fr. non attribués à un peintre mais parfois à un potier ou à son atelier (pl. 62 à 73). Parmi les vases non attribués, signalons deux calpis (pl. 71 et 72. 2) ornées d'une pieuvre (pour l'interprétation de ce motif voir N. Kéi in *La cité des regards*, notice n° 112). Ce classement est assez inattendu quand d'autres auteurs de *CVA* tentent de suivre l'évolution des formes et des styles en insérant les vases non attribués mais datés stylistiquement et/ou typologiquement entre les objets bien identifiés. Le catalogue commence (p. 21-22) par une présentation des hydries à épaule et de type calpis (bibliographie principale, forme, matériau et fonction, lieux de découverte, thèmes iconographiques). De même chaque peintre est introduit par un paragraphe et des renvois bibliographiques. Les notices sont organisées selon le principe des *CVA* allemands récents avec quelques variantes : n° d'inv., dimensions (plus le poids et la capacité en litre, également Index IV), provenance, bibliographie principale de l'objet avec n° BAPD, état de conservation, détails techniques (cf. index V), plus notifications des esquisses préliminaires, forme, décoration secondaire, iconographie, inscriptions et marques commerciales s'il y a lieu. La datation et l'attribution au

potier et/ou au peintre sont données ensuite, puis viennent les commentaires faits de comparaisons et la bibliographie sur les aspects traités. Quelques photos de détails des esquisses et des inscriptions sont insérées dans les notices ; les photos des dessous de pieds en fin de volume pl. 74-80, 3 permettent de voir les marques commerciales peintes ou incisées qui restent pas toujours bien lisibles. Le catalogue débute avec les plus anciennes hydries à épaule connues, attribuées à Lydos et à sa manière pl. 1-2, suivi du P. du Louvre F 6 pl. 3, 1-2, puis du P. de Cambridge 47 relié au Gr. E pl. 3, 4-5. La collection de Munich rassemble surtout des vases issus des principaux ateliers à f.n. du dernier tiers du VI<sup>e</sup> s. Ils sont représentatifs de la période tant pour le style que l'iconographie qui comprend de nombreuses scènes de quadriges de divinités ou de mortels, d'assemblées divines, d'exploits d'Héraclès, des scènes de l'Ilioupersis sans oublier la très célèbre image d'un atelier de potier sur l'épaule de l'hydrie SH 1717 (pl. 50, 1-2 et pl. 51). La bibliographie pour cette scène seule occupe une page et demie (p. 113 à 115) ; son commentaire décompose les différents éléments de la scène avec renvoi à une partie de la bibliographie. Cette façon de procéder que l'on retrouve dans toutes les notices donne tous les outils pour une recherche ultérieure, mais le choix de mettre en avant tel article plutôt que tel autre reste peu clair. Pour revenir au corpus, on trouvera ici des hydries attribuées à la manière du P. de Lysippidès pl. 6, 1-2, plusieurs exemplaires du P. d'Antiménès et de son atelier pl. 6, 3-4 à pl. 21, du P. d'Euphilétos pl. 22 à 26, 3-4, une hydrie P. de Berlin 1899 pl. 26, 5-6, plusieurs vases des P. de Priam pl. 30 à 32, 3-4 et de Rycroft pl. 32, 5-6 à 34, 1-2, des hydries et calpis du Gr. de Léagros pl. 34, 3-4 à pl. 58, suivis de deux calpis du P. d'Eucharidès pl. 59-60, et un exemplaire fragmentaire proche de la RS Cl. proche du P. d'Athéna pl. 61. Ces hydries sont des maillons importants dans l'étude des peintres à partir des travaux de Beazley mais aussi pour l'identification des potiers, suite à l'article fondamental de H. Bloesch, *Stout and slender*, paru en 1951 dans le *Journal of Hellenic Studies*. Ce savant a mis en évidence, notamment à partir des vases conservés à Munich, des mains de potiers spécialistes des amphores à panse, amphores à col et hydries. À la différence des vases à f.r. contemporains dont certains sont signés par le potier et/ou le peintre, aucun exemplaire à f.n. des ateliers cités ne présente de signature. À partir de l'organisation générale de la forme, des détails des lèvres et des pieds, trois potiers en particulier sont bien représentés dans ce corpus : the *Potter of the Heavy Hydriae/Schweren Hydrien* (à distinguer des vases dits de son atelier) qui collabore en particulier avec les P. de Rycroft et de Priam associés stylistiquement, the *Club-foot Potter/Klumpfusstöpfer* associé à des peintres divers et dont la manière de tourner reprend des éléments du potier précédent mais aussi du Lea Potter qui, lui, tourne des vases pour le Gr. de Léagros. Comme déjà signalé, certains vases et fragments d'embouchure ne sont attribués que typologiquement en fin de volume. Dans l'index VIII où les attributions sont répertoriées, mises à part les hydries du Gr. de Léagros listées sans détail au sein du groupe, les vases sont à la fois classés selon les potiers et selon les peintres, une même hydrie peut ainsi être citée deux fois, ce qui ne rend pas compte, au premier coup d'œil, des collaborations stables et de celles plus ponctuelles entre potiers et peintres. Que l'on soit d'accord ou pas avec certaines comparaisons proposées dans les notices ou même avec les attributions traditionnelles, la publication des profils et des photos de bonne qualité (même si le ton orangé est un peu trop soutenu) renouvelle la documentation

pour tous ceux qui s'intéressent à la question de l'organisation du travail au sein des ateliers depuis le tournage jusqu'au dernier détail du décor. Par ailleurs la présence des graffiti permet d'intégrer un autre paramètre concernant cette fois la relation entre les ateliers et les marchands à partir de l'atelier. Si on ajoute à ces critères le choix des sujets et de leur traitement, la transmission des schémas de décoration qui sont associés à la typologie, il est possible de détecter des liens répétés et privilégiés qui peuvent transcender des styles et révéler l'existence d'ateliers réunissant des artisans issus de traditions parfois différentes. Ici la notion même de ce que l'on appelle « atelier » est d'ailleurs brouillée tant les relations entre potiers et peintres semblent fluides et le terme est parfois employé de façon excessive, par exemple à propos du P. de Berlin 1899 qui travaillerait dans « l'atelier » du P. de Madrid (p. 67). Le corpus s'achève sur 14 fragments d'embouchure non photographiés, dont les profils sont dessinés dans l'annexe. Quand leur attribution à un potier a été possible, ces fr. sont présentés avec les profils entiers de ce potier. La partie texte s'achève sur de nombreux index bien utiles, à noter que la table de concordance entre les n° inv du musée et les planches ne reprend pas les n° inv. d'O. Jahn. L'index VI est consacré aux éléments iconographiques : personnages, sujets et éléments décoratifs intégrés aux représentations figurées. Il peut y avoir quelques erreurs dans ces longues listes de renvois aux planches, de même que dans l'index VIII : l'hydrie 1705 signalée comme étant de « l'atelier » du P. of the Heavy Hydriae est dans la notice non attribuée, tandis que la 1704 bien attribuée à l'atelier n'apparaît pas dans l'index. Une erreur de chiffre est de fait vite arrivée, les renvois sont utiles, mais il faut avant tout repartir des notices. Une dernière remarque, déjà formulée à propos des CVA de Berlin sur les lécythes, concerne la différence de traitement entre les auteurs d'articles et d'ouvrages qui apparaissent en début de volume dans la rubrique abréviations (p. 9-14) et tous ceux qui ne sont cités que dans les notices. Pourquoi, par exemple, les travaux de H. Mommsen sur Triton ne sont cités que dans les notices des 2 vases concernés par ce sujet ? alors que l'étude de K. Schauenburg sur Héraclès musicien, représenté une seule fois, est lui dans les abréviations ? Il ne s'agit pas de demander à avoir toute la bibliographie utilisée en début de volume, mais de signaler combien la situation est trompeuse et reproduit une hiérarchie artificielle créée par le système de référencement du DAI. Ce dernier point qui n'est pas de la responsabilité de l'A. ne doit pas faire oublier à quel point ce CVA est un volume important pour l'étude des conditions de productions des vases à f.n. dans la seconde moitié du VI<sup>e</sup> s. CJ

*Naples* —

37. Paolo GIULERINI, Marialucia GIACCO éd. [*Museo Archeologico Nazionale di Napoli. La collezione Magna Grecia*, Napoli, Electa, 2019, 1 vol. broché 17 × 24, 416 p., ill. en coul., ISBN 9788891824035]. Un nouveau guide a été publié à l'occasion de la très attendue réouverture de la section Grande-Grèce des collections du MANN. Le catalogue mis à jour des œuvres exposées, est enrichi de contributions scientifiques (entre autres, Mario Torelli, Pier Giovanni Guzzo, Raimon Graells i Fabregat, Marina Cipriani, Angela Pontrandolfo) et de synthèses sur l'histoire de l'archéologie de la Grande-Grèce (Andrea Milanese). On y retrouve les plus grands chefs-d'œuvre de la céramique figurée italote, remis dans leur contexte culturel de production et de réception. Ce guide, qui fait tout autant office de manuel d'introduction à l'archéologie de la Grande-Grèce

et à l'histoire de sa découverte, permet enfin de combler le vide éditorial à destination d'un large public, dont souffrait la collection de céramique figurée napolitaine. Le catalogue des œuvres, divisé de manière chrono-thématique, présente une mise à jour des connaissances sur la Grande-Grèce et donne une importance nouvelle aux contextes de découverte des œuvres, dans le sillage des travaux réalisés depuis les grandes expositions de Naples, Paestum et Policoro en 1996, *I Greci in Occidente*. FLBT

*Padoue* —

38. Alessandra CANNATARO [Ceramica e coroplastica magnogreca e siceliota a soggetto teatrale in una collezione privata padovana, *Rivista di Archeologia* XL, 2017, p. 47-57, pl. xiii-xviii]. Le bref article d'Alessandra Cannataro annonce la publication imminente d'un ouvrage dédié à l'étude d'une collection privée totalement inédite, constituée au cours du xx<sup>e</sup> s., mais découverte par la Surintendance de Vénétie seulement en 2012. À partir des années soixante en effet, le médecin Giovanni Rossi (1922-2006) originaire de Vicence, a réuni dans sa demeure une collection de vases et de terres cuites antiques, glanés sur le marché antiquaire italien ou fruits d'échange avec d'autres collectionneurs de Vénétie. Les œuvres sont donc privées de provenance archéologique. On peut reconnaître différentes classes de matériel : vases étrusco-corinthiens, céramique à v.n. étrusque et campanienne, céramique à f.n. et à f.r. de Grande-Grèce et de Sicile, céramique à peinture superposée, céramique commune de cuisson. La collection de figurines en terre cuite contient des productions italiotes, italiques et sicéliotes. Enfin, quelques objets en verre et en métal complètent l'ensemble. L'A. avait déjà publié un article présentant les instruments chirurgicaux romains de la collection Rossi (A. Cannataro, *La memoria del Grand Tour. Un set di strumenti chirurgici "pompeiani" in collezione privata a Padova*, *West&East* I, 2016, p. 96-112). La collection contient par ailleurs nombre de faux, ou « pseudo-antiques », qui suscitent l'intérêt de l'A. pour leur qualité technique et la maîtrise du répertoire formel de Grande-Grèce. L'article se concentre sur un échantillon de quatre œuvres illustrées dans les planches en couleur et choisies – de manière un peu arbitraire – pour leur iconographie comique : un masque théâtral, une statuette d'actrice comique, deux épichysis avec visages plastiques appliqués sur la panse. Ces derniers objets sont à rapprocher des productions tarentines de la fin du iv<sup>e</sup> et du début du iii<sup>e</sup> s. mais constituent, selon l'A., une exception technique, stylistique et iconographique. L'authenticité a été attestée par une batterie de tests physico-chimiques menés sur l'œuvre. L'A. les rapproche – pour la similitude des techniques employées – des œnochoai plastiques et des rhyta du Musée Jatta à Ruvo di Puglia. C'est en effet vers cette région qu'il faut s'orienter, et même un peu plus au Nord. Des comparaisons avec les mobiliers funéraires des hypogées de Daunie (Canosa) pourraient préciser l'analyse. L'ouvrage annoncé par la Surintendance de Vénétie apportera peut-être plus de réponses. FLBT

*Salerno* —

39. Maria Luisa TARDUGNO [*Sala Consilina. La necropoli. Gli scavi di Giuseppe Boezio e la collezione dei Musei Provinciali di Salerno*, Napoli, Naus Editoria, 2018, 1 vol. broché 29,7 × 21, 204 p., 45 pl., ill. n&b dans le texte, ISBN 9788874780549]. À partir de sources archivistiques conservées à Naples,



l'A. reprend l'analyse de la célèbre collection Boezio, formée par l'avocat Giuseppe Boezio à partir des découvertes effectuées en 1896 et dans les années suivantes, sur ses propriétés de Sala Consilina, dans l'arrière-pays de Salerne. Pendant de nombreuses années, les œuvres retrouvées par Boezio et fièrement montrées à toute l'Europe des voyageurs et amateurs de passage à Naples, furent les plus éclatantes découvertes réalisées dans le Val de Diane. L'A. montre parfaitement comment les relations entre Boezio et le Musée de Naples se dégradèrent rapidement. Ainsi, dans les années 1910, l'avocat, déjà courtisé par plusieurs musées européens, vendit les plus belles pièces de sa collection à Hirsch, par l'intermédiaire du puissant antiquaire napolitain Ercole Canessa. Les œuvres passèrent ensuite en trois lots successifs à la collection Dutuit et ornent encore aujourd'hui l'une des vitrines du Petit Palais à Paris. La qualité des œuvres est telle que l'on a longtemps considéré qu'il s'agissait du mobilier funéraire d'une même tombe princière. L'apport principal du travail de Maria Luisa Tardugno est de rapprocher les œuvres conservées à Paris des autres pièces de la collection Boezio restées au Musée de Salerne. MLT montre ainsi qu'elles proviennent d'au moins quatre contextes différents, s'étendant chronologiquement du IX<sup>e</sup> au V<sup>e</sup> s. Les parallèles effectués avec le produit des fouilles récentes, confirment la provenance des œuvres de la collection Boezio de la nécropole de Sala Consilina, mais soulignent également l'hétérogénéité d'un matériel privé de contexte archéologique précis. En effet, si le lieu de la majeure partie des découvertes a bien pu être identifié par l'A., qui s'appuie en cela sur les descriptions d'Antonio Sogliano (*Notizie degli Scavi*, 1896, p. 171-174) et les rapproche d'un cadastre inédit de 1904, retrouvé aux archives municipales de Sala Consilina, le travail de reconstruction s'arrête, comme cela est souvent le cas dans les fouilles anciennes et les découvertes privées, à l'absence de dessins ou de descriptions plus précises de chaque tombe explorée. Il n'en reste pas moins que l'ouvrage apporte des preuves supplémentaires et amplement documentées qui réfutent définitivement l'hypothèse ancienne d'une seule tombe princière à Sala Consilina et indiquent plutôt la position d'un îlot aristocratique de la nécropole indigène de la fin de l'époque archaïque. FLBT

## FOUILLES, TROUVAILLES

### Égypte. Alexandrie —

40. Cécile HARLAUT et John W. HAYES [*Pottery in Hellenistic Alexandria*, Études alexandrines 45, Alexandrie, 2018, Centres d'Études alexandrines, 1 vol. (361 p.), ill., plans, cartes, 28 cm, ISBN 9782490128013] publient deux études dans ce volume commun. Dans la première partie [Aux origines d'Alexandrie et de sa production céramique, p. 9-159], sans doute la plus complète et la plus utile, CH présente le mobilier céramique issu de trois fouilles conduites depuis 1996, à Alexandrie à l'emplacement de l'ancien Consulat britannique et du Cricket Ground, sur l'île de Nelson dans la baie d'Aboukir et dans la nécropole de Plinthine, située à 40 km à l'Ouest de la ville. Les données stratigraphiques permettent d'établir 3 phases. Au dernier tiers du IV<sup>e</sup> s. (phase 1, p. 19-60), l'ensemble de la céramique fine est importée, notamment d'Athènes, de Rhodes et de Chypre. Le premier tiers du III<sup>e</sup> s. (phase 2, p. 61-97) voit l'apparition des premières céramiques fines produites localement et un goût prononcé pour la

vaisselle de table à engobe rouge. Contrairement à un avis largement répandu, les premiers vases à relief d'appliques dits *Plakettenvasen* du dernier quart du IV<sup>e</sup> s. ne sauraient dès lors être originaires d'Alexandrie (p. 83-85). Faute de davantage d'ensembles de mobilier bien daté, l'étape suivante, entre 270/260 et la fin du III<sup>e</sup> s. (phase 3, p. 99-112), reste largement méconnue, tant pour les importations que pour la production des ateliers locaux. On relèvera dans cette 3<sup>e</sup> phase des skyphoi rhodiens, soit les ancêtres des skyphoi à anse en accolade de la *Hellenistic colour-coated ware A*, aussi appelés *Palestinian cups* (p. 102-103), des céramiques apuliennes de Gnathia (p. 106-108) et des premières attestations de céramique Campanienne A (p. 108-109). L'A. souligne la forte influence de Rhodes dans la culture matérielle alexandrine du début de l'époque hellénistique et dans une moindre mesure l'apport de Chypre. En conclusion sont également discutés les contacts entre Naucratis et Alexandrie d'un point de vue de la production de céramique. La vaisselle des contextes urbains est comparée aux offrandes funéraires de la nécropole de Chatby, qui a longtemps été l'un des seuls lots de mobilier connus à Alexandrie pour le début de l'époque hellénistique. L'A. aborde finalement la question de l'échec relatif de la production locale dû notamment à des argiles mal adaptées : « ce premier vaisselier n'est resté qu'une tentative avortée qui s'est soldée, durant la seconde moitié du III<sup>e</sup> s., par la mise en place d'une production standardisée, frappante par sa monotonie, puis par sa médiocrité » (p. 120). La seconde partie du livre [Hellenistic Pottery Deposits from Alexandria, p. 161-297] est consacrée à neuf ensembles de mobilier datés du début du III<sup>e</sup> s. à la seconde moitié du II<sup>e</sup> s. Ce riche matériel du Cricket Ground complète leur présentation de deux premiers dépôts parue en 2002 (Ptolemaic and Roman Pottery Deposits from Alexandria, *Alexandrina* 2, 99-133). Après une présentation sommaire du site de fouilles, des contextes (p. 164-165) et de leur datation (p. 166), un catalogue de céramique est proposé pour les neuf ensembles (p. 167-233). GA

41. Cécile HARLAUT [Pottery Assemblages of Some Early Hellenistic Contexts, from Alexandria, Nelson's Island (Canopus area) and Plinthine Necropolis (Western chora). 331-250 BC, in *9th Scientific Meeting on Hellenistic Pottery* (notice n° 13), vol. II, p. 599-623] présente une synthèse richement illustrée du répertoire céramique d'Alexandrie et de ses environs au début de l'époque hellénistique. Pour les résultats de cette étude, cf. *supra*. GA

### Espagne. Andalousie —

42. Eduardo GARCÍA ALFONSO [Colecciones de objetos griegos en Andalucía: del expolio a la ciencia, in Xavier Aquilué, Paloma Cabrera Bonet eds, *Iberia Graeca. Arte griego en los museos y colecciones de la península Ibérica*, Barcelona, Centro Iberia Graeca, 2019, 1 vol. (289 p.) : ill. en coul., 21 cm, ISBN 9788439398608, p. 117-130]. Cette contribution présente un tour d'horizon des pièces grecques d'Andalousie, du XIX<sup>e</sup> s. aux années 1970, depuis les premières collections privées jusqu'aux découvertes issues des fouilles archéologiques, qui se sont multipliées avec l'essor des institutions. Or, la présence de mobilier étrusque est régulièrement liée aux découvertes grecques, parfois l'identification reste controversée parmi ces objets exotiques et bien entendu apparaît en arrière-plan la question des Étrusques et de l'extrême Occident. La figure 10.1 montre F. Mateos Gago entouré de sa collection de vases antiques, parmi lesquels on reconnaît aisément ceux en bucchero et les plats de Genucilia : il s'agit d'achats

faits lors de son voyage à Rome et Naples, en 1869-1870. Plus tard, la collection de ce professeur de théologie de l'université de Séville fut léguée à la ville. Sur un tout autre registre, la fig. 10.4, correspond à l'anse en bronze avec éphèbe, sirènes et Achéloos, découverte en 1906 au pied de l'Alcazaba de Malaga : il s'agit sans conteste du plus beau bronze étrusque trouvé en Espagne, bien que certains optent pour une fabrication grecque occidentale. La fig. 10.5, illustre l'aryballe étrusco-corinthien de Villaricos, Almería, qui renvoie à d'autres aryballes comparables, localisés plus loin vers l'Occident, comme pour l'exemplaire de Medellín, Estrémadure. JGA

**France. Saint-Blaise —**

43. Jean CHAUSSERIE-LAPRÉE, Sandrine DUVAL, Marie VALENCIANO [Saint-Blaise en Provence, *Archéologia*, 581, 2019, p. 44-51]. L'oppidum de Saint-Blaise est à n'en pas douter, par sa situation, son envergure et l'état préservé de sa stratigraphie et de ses constructions, le site protohistorique majeur du Midi et celui qui peut le mieux aider à restituer le rôle de la fondation grecque de Marseille. Saint-Blaise nous informe aussi sur la question étrusque et sa signification en extrême Occident, car ce site présente la principale concentration de céramiques étrusques loin de l'Étrurie : notamment pour les vases en bucchero, étrusco-corinthiens et les amphores de transport. Près d'un siècle après les premiers travaux menés à Saint-Blaise, la mise en valeur de cet habitat par la métropole Aix-Marseille-Provence a consisté en des campagnes de fouille qui tendent à l'identifier avec la capitale des Ségobriges, siège du roi Nannos, père de Gyptis qui épousa le phocéén Protis, mythique fondateur de Massalia. Les nouvelles fouilles, en bordure de la falaise limitant l'oppidum, ont éclairé les origines de l'habitat, de l'âge du bronze final jusqu'au premier âge du fer. Cet article expose une première série de vases non attestés à Marseille, datés du dernier tiers du VII<sup>e</sup> s., et parmi les céramiques grecques peintes un vase étrusque : il s'agit d'une œnochoé en bucchero, de forme orientalisante et à décor pointillé, proche d'un exemplaire de Carthage (forme Gran-Aymerich 5625a4, et pour celui de Saint-Blaise, pl. 364.8, p. 117, 245 : *Les vases de bucchero*, Rome, 2017). Dans une seconde série, il est question des vases peints, de la fin du VII<sup>e</sup> s. et début du VI<sup>e</sup>, parmi lesquels figurent en bonne place les coupes et les aryballes étrusco-corinthiens. On attend donc la publication complète de ces travaux du plus grand intérêt pour les exportations étrusques, dans le Midi et en Méditerranée occidentale. JGA

*Corse —*

44. Laurent VIDAL, Catherine RIGEADE [Une nouvelle tombe d'époque étrusque à Aléria en Corse, *Les Étrusques qui sont-ils ?*, Dossiers d'Archéologie HS 37, 2019, p. 68-69]. Aléria offre la plus importante concentration et diversité de matériaux étrusques parmi les exportations méditerranéennes. Jusqu'ici les céramiques découvertes étaient celles des nombreuses tombes de la nécropole de Casabianda, fouillée entre 1960 et 1991, qui datent pour l'essentiel des V<sup>e</sup>-IV<sup>e</sup> siècles. Une nouvelle révision du mobilier m'a permis d'identifier, en particulier sur les céramiques de l'habitat, des céramiques étrusques de la fin du VII<sup>e</sup> et du VI<sup>e</sup> s. : bucchero, *pithoi* à engobe rouge, coupes à pâte claire, ainsi que plusieurs graffiti et inscriptions. Maintenant, cette publication nous fournit d'intéressantes données sur une nouvelle tombe à chambre, découverte en 2018

sous les tombes romaines situées aux portes de la ville. Cette tombe, contenait un squelette de femme, parée de ses bijoux, deux miroirs en bronze, des fioles en verre et une quarantaine de vases peints d'Étrurie datés du IV<sup>e</sup> s., aux formes variées: skyphos, plats, assiettes, œnochoés, lécythe arybalisque, alabastres. Parallèlement à l'étude du mobilier sont en cours des analyses des produits contenus dans les vases, ainsi que des restes d'animaux déposés dans certains récipients. JGA

**Grèce. Attique. Athènes. Acropole —**

45. Konstantinos KALOGEROPOULOS [Winds of Change? Evaluating Decorated Pottery from the Athenian Acropolis between 510 and 490 BC and its Relations to Earlier and Later Periods, in Olga PALAGIA, Elisavet P. SIOUMPARA édts., *From Hippias to Kallias in Greek art in Athens & beyond 527-449 BC. Proceedings of an international conference held at the Acropolis Museum, Athens, May 19-20 2017*, Athènes, Acropolis museum editions, 2019, 1 vol. (287 p.) : ill. en noir et en coul., plans, cartes, couv. ill. en coul., 26 cm, ISBN 9786185120214, p. 90-102] propose de voir dans quelle mesure les évolutions politiques et culturelles induites par les réformes de Clisthène sont susceptibles de se refléter dans la culture matérielle du principal sanctuaire d'Athènes, l'Acropole. Le corpus revisité par l'A. est celui des céramiques découvertes par Panagiotis Kavvadias sous les auspices de la société archéologique d'Athènes entre 1885 et 1889. Le cadre chronologique de l'enquête (env. 575 à env. 450) correspond à une période de monumentalisation de l'Acropole jusqu'au moment où cette dernière devient le symbole officiel de l'Empire athénien avec le transfert du trésor des Alliés de Délos à Athènes en 454. Des précautions méthodologiques bienvenues rappellent que les contextes des anciennes fouilles sont mal connus et que des remblais mis en place pour le projet de construction proviennent de la ville basse (Stewart, *AJA* 112, 2008, p. 377-412 et notamment p. 389, n. 46 pour des lécythes à f.b.). En dépit de cette difficulté majeure, l'A. rappelle que divers critères peuvent être invoqués en faveur d'une origine sûrement votive du matériel : dédicaces et signatures, qualité et originalité de certaines productions qui peuvent être liées, comme le soulignait A. Verbanck-Piérard, au culte d'Athéna Ergané. Le caractère public du lieu peut aussi influencer sur le message transmis du groupe des dédicants aux visiteurs. L'A. en conclut que l'essentiel des vases publiés par Graef-Langlotz ont été, dès l'origine, rituellement déposés dans le sanctuaire et qu'ils ont un caractère sacré. Afin de prolonger la publication parue en 2012 d'Elisabetta Pala sur la céramique attique de l'Acropole, un ouvrage qui, comme le souligne l'A., s'intéresse surtout aux images (le chapitre 3 est toutefois consacré aux formes et aux fonctions et une page aborde la question essentielle et loin d'être claire des comptages, p. 59), l'A. entend s'inspirer de l'approche adoptée par Michalis Tivérios pour les vases du sanctuaire de Déméter et Coré à Éleusis, une approche qui donne toute son importance aux formes et aux rituels. L'A. propose trois études de cas : les amphores panathénaïques, les skyphoi et les cratères en calice. Le premier dossier comprend 227 fragments (amphores pseudo-panathénaïques comprises), dont au moins 60 datent de la période 575-450. Sur ces comptages, rappelons que l'état fragmentaire du matériel rend bien difficile la distinction des « vraies » amphores panathénaïques, qui portent nécessairement l'inscription « Des Jeux d'Athènes ». Loin de porter le décor habituel (Athéna représentée dans l'attitude de la Promachos et, au revers,

l'épreuve sportive dans laquelle se sont illustrés les vainqueurs), le fragment discuté dans l'article (attribué au Gr. de Léagros et daté vers 510-500) est décoré d'une procession, réunissant trois personnages masculins, dont le premier porte une amphore et conduit un bouc au sacrifice. L'A. conclut qu'il s'agit d'un sacrifice familial et privé. Les scènes de processions et de sacrifices, nombreuses sur l'Acropole, témoignent de l'importance du festival pendant toute la période et confortent le caractère votif de cette série, dans laquelle il serait intéressant d'inscrire le fragment du Gr. de Léagros pour mieux en évaluer l'originalité. Ce fragment d'amphore pseudo-panathénaïque n'est pas le prix d'une victoire, mais une offrande qui met en scène une amphore panathénaïque (identifiée ainsi de façon convaincante par Panos Valavanis) et qui, portée par un athlète s'apprêtant à faire un sacrifice, commémore une victoire. Ce dossier passionnant qui relève plus de la tradition que d'un changement imputable aux réformes de Clisthène est peut-être, malgré tout, trop vite tiré du côté du privé. La publicité d'une offrande à l'Acropole et l'importance des Grandes Panathénées dans le calendrier civique et religieux n'incitent pas à un partage trop net entre les sphères publiques et privées.

La deuxième étude de cas concerne les skyphoi. L'A. rappelle que ces vases, utilisés dans le cadre du symposion, ont aussi été dédiés dans des fêtes où les jeunes garçons jouaient un rôle prépondérant (Scheibler, I., *Attische skyphoi für attische Feste*, *AntK* 43, 2000, p. 17-43). Ils peuvent d'ailleurs aussi être utilisés dans le rituel de la libation. Notons d'emblée que si on se réfère aux comptages d'E. Pala, les skyphoi sont beaucoup moins nombreux que les coupes, ce qui invite à nuancer l'idée selon laquelle le skyphos serait l'offrande majeure des jeunes gens sur l'Acropole où sa présence est, néanmoins, continue. Les scènes les plus anciennes représentent les exploits de Thésée en Crète et des images d'Aphrodite, deux iconographies attendues dans la mesure où le premier est le héros athénien par excellence, tandis que la seconde à un sanctuaire sur l'Acropole. L'A. évoque aussi des sujets moins spécifiques attestés entre 505 et 485 : thèmes dionysiaques, images d'Héraclès, comme cette scène étonnante (fig. 2), attribuée au P. de Thésée, où le héros tient en laisse un énorme monstre femelle Lamia. L'A. repère des changements dans le décor des skyphoi après 480 qu'il propose d'associer au nouveau système politique. Il cite les fragments non joints d'un skyphos à f.r. (inv. n° II.504/E), daté vers 460, représentant l'offrande d'un trépied commémorant une victoire au dithyrambe. L'inscription lacunaire *AKAMA(N)* (le *N* est pointé chez Immerwahr) a été associée, avec un certain consensus semble-t-il, non pas à un seul personnage, mais à toute une tribu, les Akamantis (voir en dernier lieu l'étude de Heinemann, A., *Performance and the Drinking Vessel. Looking for an Imagery of Dithyramb in the Time of the « New Music »*, in B. Kowalzig, P. Wilson éd., *Dithyramb in Context*, Oxford, 2013, p. 282-309, 301, fig. 14.7) et serait, pour la première fois, la preuve d'une dédicace collective et non individuelle. Ce document reste exceptionnel et même si l'on accepte que l'image célèbre la victoire d'une tribu, cela ne prouve pas pour autant qu'il s'agisse d'une dédicace collective témoignant d'une évolution de la pratique culturelle. Une telle dédicace supposerait que l'inscription peinte avant cuisson dans l'atelier soit l'objet d'une commande, un phénomène qu'on ne peut totalement exclure, mais qui est peu attesté dans le monde des potiers et qui constitue donc une hypothèse de plus. L'A. relève aussi l'apparition, après 480, des skyphoi à la chouette, symbole d'Athéna, un décor qui persiste jusqu'en

425. Signalons cependant que cette iconographie, associée à d'autres formes, bien que particulièrement populaire sur les « glaux », n'est pas réservée à l'Acropole, mais qu'elle s'est diffusée dans l'ensemble du monde grec.

Le dernier dossier, avec les cratères en calice à f.r., insiste moins sur la forme que sur l'apparition de représentations des rois mythiques, tels Thésée, Pallas, Nisos, Lykos et Orneus sur le cratère attribué au P. de Syriskos vers 460, alors qu'avant 480 ce sont les scènes de symposion qui prévalent. Il est certain, comme l'avait bien mis en valeur Claude Calame, qu'avec la consolidation de la démocratie, la cité change ses codes de représentations et consacre la gloire de certains héros, liés aux origines d'Athènes. L'A. conclut en relevant trois changements importants à l'époque de Cimon : l'apparition d'offrandes collectives (cette donnée est étayée par un seul exemple passionnant, mais non décisif) ; l'allusion à la déesse Athéna par le détour d'un symbole (la chouette) et le retour délibéré au passé de la cité.

Le corpus très spécifique des vases de l'Acropole justifie pleinement des réexamens périodiques et cette intéressante contribution a plusieurs mérites : celui de conforter, par l'étude croisée des formes et des images, le caractère votif d'une bonne partie du matériel étudié et de réunir un petit faisceau d'arguments en faveur d'un changement des images dans les années 480/460. Cette étude s'inscrit dans la continuité des recherches menées par Jan Bažant (*Les vases athéniens et les réformes démocratiques*, in C. Bérard, Ch. Bron, A. Pomari eds, *Images et sociétés en Grèce ancienne. L'iconographie comme méthode d'analyse. Actes du colloque international, Lausanne, 8-11 février 1984*, Lausanne, 1987, p. 33-40), qui concluait à un réel infléchissement de l'iconographie en lien avec l'affirmation de la démocratie. Depuis, les analyses « politiques » de la céramique grecque (J. Boardman, A. Shapiro...) continuent à montrer que ce type d'enquête est mieux étayé par les images que par les formes, ce qui semble également valable ici. L'approche à travers trois catégories de formes est assurément judicieuse dans le cadre d'un article, forcément limité, mais les formes choisies ne sont pas équivalentes : le cratère en calice est convoqué pour l'iconographie qui décore certains exemplaires et ne renvoie pas explicitement à des pratiques rituelles socialisées et collectives, comme c'est le cas des amphores panathénaïques, voire des skyphoi. Enfin cet article, tout en remettant en lumière des documents exceptionnels, montre bien d'après ses conclusions la difficulté de mesurer, à partir de la céramique, des changements dans la perception d'idéologies culturelles et politiques depuis les réformes de Clisthène et notamment l'essor du collectif : dans la mesure où on choisit rarement un vase pour une offrande collective, le vase n'est pas la catégorie d'objets la mieux appropriée pour cette démonstration. AC

*Agora* —

46. John K. PAPADOPOULOS, Evelyn Lord SMITHSON [*The Early Iron Age: The Cemeteries, The Athenian Agora 36*, Princeton, N.J., ASCSA, 2017, 1 vol. (lxxiii-1036 p.-viii p. de pl.) : ill. en noir et en coul., cartes, 32 cm, ISBN 9780876612361]. Cette publication attendue depuis longtemps fut tout d'abord confiée à Rodney S. Young, qui, trop occupé par ses fouilles de Sardes, ne put finalement s'y consacrer ; puis, à Evelyn Lord Smithson qui décéda en 1992. Elle a été menée à son terme par J. Papadopoulos, qui après avoir collaboré avec E. Smithson, prit la direction de cet ouvrage collectif, auquel il consacra 20 ans

de travail. Le matériel du début de l'âge du fer, découvert à l'Agora dans les années 1930, est numériquement trop important pour être traité en une seule fois. Le présent volume se consacre à la publication exhaustive et systématique des contextes funéraires, tandis que plus de 10000 fragments provenant des puits feront l'objet d'une autre étude. L'ouvrage est composé de 989 pages de texte, complété par divers index et de (seulement) 8 planches en couleur. Notons que de nombreux documents (dessins, plans, tableaux et photographies) sont insérés dans le texte. Ce dernier s'organise en 8 chapitres : une introduction par J. Papadopoulos présente le cadre spatio-temporel : les quatre cimetières de l'Agora situés sur l'Aréopage, à Kolonos Agoraios et sur les rives sud et nord de l'Éridanos, ainsi qu'une périodisation. Le chapitre 2, rédigé par J. Papadopoulos et E. Smithson, avec une contribution de Sara Strack pour la céramique non tournée, constitue le catalogue des tombes et de leurs contenus. Le chapitre 3 (par Maria Listo) est consacré aux restes humains, le chapitre 4, à la faune (restes animaux) ; le chapitre 5, aux coutumes et aux rites funéraires ; le chapitre 6, à la céramique ; les chapitres 7 et 8, respectivement aux objets non céramique et aux conclusions sociales et historiques.

Les apports pour l'étude de la céramique d'un outil de travail aussi conséquent sont évidemment nombreux. Le chapitre 1 offre une synthèse actualisée sur les questions de périodisation, notamment sur celle très débattue de savoir si le Submycénien constitue une phase chronologique à part entière, repérable en dehors d'Athènes ou une simple variante locale. Même si l'A. conserve le terme Submycénien pour désigner une phase stylistique du matériel funéraire publié, il rappelle les difficultés que pose la faible représentativité des vases submycéniens, peu nombreux et provenant d'un trop petit nombre de cimetières (deux en Attique : le Céramique et le cimetière de l'Arsenal à Salamine). Par ailleurs, dans les contextes domestiques, le Submycénien n'a jamais été distingué de l'Helladique récent IIIC. Pour être tranchées, ces réflexions nécessiteraient la présence ou l'absence d'une phase submycénienne, clairement stratifiée entre l'Helladique récent III et le Protogéométrique ancien. En attendant, par ailleurs, les conclusions de la publication exhaustive du matériel des puits de l'Agora, ces données posent la question du développement linéaire des styles qui peuvent exister parallèlement. Concernant la phase protogéométrique, l'A. commence par esquisser l'histoire du terme, utilisé pour la première fois en 1910 à propos de trouvailles du cimetière de l'Arsenal à Salamine, qui correspondent, en fait, à ce que nous désignons aujourd'hui par le terme submycénien. Quant au style lui-même, caractérisé par ses cercles et demi-cercles concentriques tracés mécaniquement, il est décrit par Alexander Conze dès 1970 et donne lieu à une analyse plus détaillée par Wilhelm Kraiker dans sa publication des tombes du Céramique (Kerameikos I, 1939), avec la création des trois inévitables sous-phases Ancien, Moyen et Récent. Le chapitre reprend systématiquement l'étude quantitative des contextes funéraires de l'Agora, parfois trop peu nombreux (seulement 3 tombes sûres pour le PGA et encore moins pour le PGM), pour contribuer à préciser les phases stylistiques, qui pourront davantage bénéficier de l'étude du matériel des puits. En revanche, le matériel funéraire de l'Agora confirme le caractère artificiel d'une césure trop marquée entre le Protogéométrique récent et le Géométrique ancien, un point de jonction entre les études de Desborough et de Coldstream. Le débat autour de l'invention du style protogéométrique est rappelé et tranché en faveur d'Athènes. Concernant les phases géométriques, l'A. rappelle,

outre l'apport d'A. Conze déjà cité et de Sam Wide de 1899, celui, moins connu de Thomas Burgon en 1847, avant la première étude systématique due à Peter Kahane dont les quatre phases stylistiques se fondaient sur l'analyse d'une trentaine de contextes. La chronologie relative de N. Coldstream, avec ses trois phases (Ancien, Moyen et Récent) et ses sous-phases se fondait sur l'analyse d'environ 200 contextes funéraires. Et ses conclusions furent confrontées aux données inédites, mais auxquelles il eut accès grâce aux fouilleurs de l'Agora comme E. Smithson, des 25 puits de l'Agora. Selon l'A., rien dans le matériel funéraire de l'Agora ne permet de préciser la chronologie des phases établie par N. Coldstream, alors que la publication future du matériel non funéraire devrait permettre d'abaisser légèrement la fin du Géométrique récent. L'A. insiste aussi sur le caractère largement athénien de la phase du Géométrique ancien qui se rencontre à Argos, peut-être à Corinthe, mais qui ne semble pas attestée ailleurs où cette phase est remplacée par un style sub-protogéométrique. Pour le Géométrique moyen qui coïncide pour Coldstream avec la maturité du style, le nombre des tombes de l'Agora, ainsi qu'en Attique, s'accroît de façon exponentielle.

Le chapitre 2, avec la présentation très soignée des contextes et du mobilier, qu'il s'agisse du texte et des très riches illustrations, est un remarquable outil de travail qui suffit à lui seul à faire de cet ouvrage une publication de référence. Le chapitre 5 examine l'utilisation des vases (des formes et de leurs différents types) dans les rites.

Le chapitre 6 traite de la céramique, classée en deux grandes catégories : la céramique tournée et peinte, traitée par J. Papadopoulos et celle modelée à la main (fine et incisée, semi-fine et grossière), étudiée par Sara Strack. La céramique tournée et peinte témoigne d'une continuité entre le II<sup>e</sup> et le I<sup>er</sup> Millénaire puisque la plupart des types du début de l'âge du fer ont des prédécesseurs à l'âge du bronze. Les formes représentées sont loin de refléter l'ensemble du répertoire connu : l'hydrie, très présente dans les puits, est pratiquement absente des contextes funéraires, ainsi que la vaisselle culinaire qui semble associée à des contextes et à des individus particuliers. En revanche, la céramique fine modelée et incisée est rare hors des contextes funéraires. Les A. rappellent que la couleur et la texture de l'argile et du « vernis » varient à Athènes entre la fin de l'époque mycénienne et le Protoattique, avec des améliorations techniques bien relevées par Desborough au Protogéométrique qui culminent au Géométrique ancien. Les formes, présentées par types (souvent en fonction des anses, ou encore du décor) sont, pour la céramique tournée et peinte, l'amphore, l'hydrie (une seule), l'œnochoé, le lécythe, la pyxide, le skyphos, la coupe, le cratère, l'assiette, le calathos ; et pour la céramique modelée à la main, la pyxide et le bol (pour la céramique fine incisée), essentiellement des flacons (pour la céramique semi-fine) et de la vaisselle culinaire, des pithoi et des bassins pour la céramique grossière. Une liste des formes déclinées en différents types permet d'emblée de mesurer l'importance quantitative des vases dans les contextes de l'Agora. L'analyse de chaque forme est précédée d'une enquête sur la terminologie et l'apparition des termes dans les textes, chez Homère et les textes en Linéaire B. Le matériel de l'Agora, ainsi que celui révélé par des fouilles récentes démentent la thèse d'une disparition au Géométrique ancien de l'amphore à anses sur la panse (belly-handled amphora). En revanche, il reste vrai que l'amphore à anse verticale sur l'épaule (shoulder-handled amphora), apparue au Protogéométrique avec des précurseurs plus anciens (à la transition entre le



Submycénien et le PG) deviennent très nombreuses au GA et GM, avant de disparaître au cours du GR I. Ces mises au point sur les formes, leur apparition, leur évolution et leur popularité dans le temps intègrent du matériel similaire, trouvé ailleurs à Athènes : au Céramique, sur la pente sud de l'Acropole et dans différentes parties de la cité, fouilles du métro comprises ; ainsi que des comparaisons avec les trouvailles très nombreuses de Lefkandi, Cnossos, des Cyclades et l'Égée. Un des acquis de l'étude est la reconnaissance d'une céramique proprement athénienne, produite dans ce qui fut le premier Céramique d'Athènes, à l'emplacement de la future Agora classique, ce qu'attestent les trouvailles des puits (contenant des déchets et des tests de cuisson) et la présence du plus ancien four d'Athènes (près de la tholos). La céramique athénienne peut donc être distinguée de celle produite ailleurs en Attique, comme c'est le cas au Géométrique récent. L'essentiel des productions protogéométriques, du Géométrique ancien et moyen seraient également athéniennes.

Le chapitre sur la céramique tournée et peinte se termine par un réexamen du coffre trouvé dans la tombe de la Riche Athénienne, dont le couvercle est surmonté de 5 greniers, et non de ruches, comme l'argumente l'A., qui établit une riche liste de 34 parallèles. La céramique modelée à la main comprend de la céramique fine et incisée (des pyxides à fond plat ou pointu et des bols). La céramique semi-fine est représentée essentiellement par deux formes (des cruches et des aryballes), tandis que la poterie grossière comprend de la vaisselle culinaire, des pithoi et des bassins. L'ensemble du matériel céramique est très largement produit sur place.

L'étude des offrandes organiques permet de rappeler l'importance des fêtes et des banquets près des tombes : 70 kg de viande ont été retrouvés dans la tranchée de la pyré de la tombe de la Riche Athénienne et témoignent de la très grande quantité de viande consommée en cette occasion. AC

47. Maria A. LISTON, Susan I. ROTROFF, Lynn M. SNYDER [*The Agora Bone Well*, Hesperia Supplement 50, Princeton, N.J., ASCSA, 2018, 1 vol. (XII-184 p.), ill., 28 cm, ISBN 9780876615508] proposent une nouvelle étude complète du *Bone Well*, l'une des découvertes les plus importantes des fouilles de l'Agora d'Athènes. Mis au jour en 1938 par Dorothy B. Thompson, ce puits a livré les ossements de plusieurs centaines de nouveau-nés, qui y auraient été jetés suite à une famine ou à une épidémie, à moins qu'il ne s'agisse du témoignage d'un sacrifice d'enfants. Les trois auteurs ont uni leurs forces pour publier une vue d'ensemble du contexte (chap. 1, p. 1-23), des ossements humains (chap. 2, p. 25-52) et animaux (chap. 3, p. 53-63), ainsi que du mobilier (chap. 4, p. 65-105). La dernière partie du livre (chap. 5, p. 105-140) conduit à une nouvelle explication de la déposition de centaines de nouveau-nés dans le *Bone Well* par la forte mortalité infantile que connaît l'Antiquité. L'étude du mobilier, en particulier des bols à reliefs, permet de dater l'ensemble entre *ca* 165 et 150. Le remplissage du puits a livré un riche ensemble de vases, déjà évoqué par S. I. Rotroff comme ensemble clos dans ses trois ouvrages de référence sur la céramique d'époque hellénistique de l'Agora d'Athènes (*Agora* XII, XXIX et XXXIII). Dans ce contexte très particulier, les formes les plus intéressantes sont deux « gourdes » (*canteens*) qui ont probablement servi de bouillottes lors d'accouchements comme le recommande notamment Soranos d'Éphèse (*Gyn.* 2.3.4), un « biberon » (*feeder*), une forme très rare dans les fouilles de l'Agora et généralement associée à la petite enfance, en particulier dans les nécropoles, et 19

*unguentaria*, sans doute des offrandes funéraires. La forte concentration de grands vases ouverts en céramique commune (au moins 32 lékanés, dont des exemplaires de petites dimensions assez rares à l'Agora, 6 cratères et 3 mortiers) distingue très nettement le remplissage du *Bone Well* des contextes domestiques contemporains. Ces différents récipients ont sans doute servi de bassins lors de l'accouchement, notamment pour laver les nouveau-nés, et ont pu recueillir les mort-nés, transportés jusqu'au puits dans ces modestes cercueils. GA

#### **Péloponnèse. Achaïe. Généralités —**

48. Angela PONTRANDOLFO [in collaborazione con Michalis PETROPOULOS et Athanasios D. RIZAKIS, *Egialea, ricerche nella valle del Krios*, Monografie della Scuola archeologica di Atene e delle missioni italiane in oriente Athènes XXIV.1, Athènes, Scuola archeologica italiana di Atene, 2017, 2 vol. (359 p., XXI p. de pl. en dépl.) : ill. en noir et en coul., cartes, plans, 32 cm., ISBN 97896095590401] publie les résultats d'une coopération exemplaire entre l'École italienne d'archéologie et l'éphorie menée dans la vallée du Kritos entre 2002 et 2005. Cette région orientale de l'Achaïe n'est pas bien connue. L'objectif des auteurs était de présenter des descriptions brèves et synthétiques des fouilles et des prospections en utilisant leurs données pour une mise en contexte historique. Mis à part les trouvailles de céramiques protohistoriques inattendues mises au jour à Kassaneva, la céramique de l'époque historique (y compris la poterie de l'époque romaine et de l'Antiquité tardive) provenant de cette région essentiellement agricole compte 6538 fragments dont Michele Scafuro donne une synthèse (p. 297-312) : 124 fragments à v.n. (essentiellement des vases à boire, skyphoi, coupes à lèvres concaves, coupes sans tige), mais la grande majorité provient de vases en céramique commune (vases de cuisine et de stockage, bassins, chytra, loutériorion). En donnant une analyse exemplaire de l'abondant matériel recueilli, l'objectif d'une synthèse géographique et historique est atteint. AM

#### **Argos et l'Argolide. Halieis —**

49. Jenny H. SCHLEHOFER [*Nekropolen der Polis Halieis (Argolis). Bestattungs- und Beigabesitten in archaischer und klassischer Zeit. Band 1: Auswertung*, Berlin, Logos Verlag Berlin, 2018, 1 vol. (265 p. dont [2] en dépl.) : ill. en noir et en coul., cartes, 30 cm, ISBN 9783832546298] présente dans ce nouveau volume consacré à la publication des fouilles de Halieis (moderne Porto Cheli) au sud de l'Argolide une version remaniée de sa thèse de doctorat soutenue en 2014 à l'Institut Winckelmann de l'Université Humboldt à Berlin. Ce livre doit être utilisé avec le volume 2 (Jenny H. SCHLEHOFER, *Nekropolen der Polis Halieis (Argolis). Bestattungs- und Beigabensitten in archaischer und klassischer Zeit. Band 2: Dokumentation*. Berlin 2018. ISBN 9783832546298), non imprimé, mais en libre accès au format pdf, présentant le catalogue des tombes, leur mobilier et le catalogue des sites funéraires en Argolide ([https://zenodo.org/record/1160756#.XL\\_jpS-ZP0c](https://zenodo.org/record/1160756#.XL_jpS-ZP0c)). Un des apports majeurs de cette étude qui sera recensée en détail en ligne est d'avoir mis en évidence la diversité des pratiques autour des sépultures, tout particulièrement les banquets funéraires (*perideipna*) qui ont été non seulement consommés mais également, dans certains cas, préparés sur place à Halieis. La comparaison avec les pratiques funéraires attestées en Argolide permet à l'A. de mieux caractériser les traits généraux partagés par les diverses communautés d'Argolide et les particularités locales propres aux habitants de Halieis. AM

*Lerne* —

50. Brice L. ERICKSON [*The Historical Greek Village, Lerna VIII*, Princeton, N.J., ASCSA, 2018, 1 vol. (XXVI-494 p.), ill., 31 cm, ISBN 9780876613085] présente une étude complète des vestiges mobiliers et immobiliers mis au jour dans les fouilles du site de Lerne en Argolide et remontant à la période entre *ca* 970 et 175. Trois puits et une fosse ont livré un riche mobilier d'époque hellénistique, dont l'analyse fait considérablement progresser nos connaissances sur la céramique en Argolide (chap. 5, p. 259-310) : le premier puits a livré une série de skyphoi de type attique de production locale, dont la datation tend à placer le comblement entre 320 et 275 environ (*Well BC*, p. 259-274), le deuxième est daté de la fin du IV<sup>e</sup> s. (*Well BD:2*, p. 274-277) et le troisième a livré des tessons recouvrant une très large période entre la fin de l'époque géométrique et le début du II<sup>e</sup> s. (*Well D:2*, p. 287-310), tandis que le remplissage de la fosse semble contemporain du premier puits (*Pit DB:1*, p. 276-287). Un canthare à décor *West Slope* et à décor de godrons comparé aux canthares de type *cyma* (*cyma kantharoi*) corinthiens suggère un terminus post quem au premier quart du III<sup>e</sup> s., soit une décennie avant l'apparition de ce type de vase à boire à Corinthe selon S. A. James (cf. notice n° 51), ce qui conduit l'auteur à une mise en doute de sa nouvelle chronologie établie (p. 278, n. 32). À ces quatre ensembles clos s'ajoutent quelques autres vases d'époque hellénistique présentés séparément (chap. 6, p. 311-358). L'ouvrage comprend également une analyse pétrographique de 62 échantillons de la vaisselle de table, de céramiques communes et de la batterie de cuisine conduite par Heather Graybehl (appendice I, p. 397-420) et une étude des amphores de transport par Mark L. Lawall (appendice II, p. 421-435). GA

**Corinthie.** *Corinthe* —

51. Sarah A. JAMES [*Hellenistic Pottery. The Fine Wares, Corinth VII.7*, Princeton, N.J., ASCSA, 2018, 1 vol. (xxiv-240 p., 95 pl.), ill., 32 cm, ISBN 9780876610770] propose une révision de la chronologie proposée par G. R. Edwards en 1975 (*Corinth VII.3*) pour la production de céramique à Corinthe durant l'époque hellénistique. Cette étude se fonde sur l'analyse quantitative de six ensembles de mobilier issus des fouilles récentes du *Panayia Field*, auxquels viennent s'ajouter 80 autres contextes. 383 vases y sont présentés et richement illustrés. On regrette que seule la céramique fine de table soit analysée (l'A. annonce des publications pour les autres catégories) et que certaines formes et types de vases soient exclus à cause de leur rareté (p. 2). Le mérite de cet ouvrage est de faire le point sur la chronologie de G. R. Edwards, aujourd'hui dépassée. Celle-ci était principalement fondée sur les puits de la South Stoa, dont la construction entre 337 et 323 a été abaissée aux environs de 300 par E. G. Pemberton et I. McPhee (*Corinth VII.6*, p. 17-19), et sur l'hypothèse d'un abandon de la ville après sa destruction en 146. Si C. K. Williams et P. Russell (*Hesperia* 50, 1981, p. 1-44) puis I. B. Romano (*Hesperia* 63, 1994, 57-104) avaient déjà mis en évidence une période d'occupation intérimaire sur la base de céramiques importées, S. James va plus loin en proposant de restituer une production locale entre 146 et 44 (p. 10-16). Pour établir sa nouvelle chronologie, l'A. présente 18 *primary contexts* (p. 29-64) et 41 *secondary contexts* (p. 201-227). Leur datation pose plusieurs problèmes à mes yeux (pour une critique détaillée, cf. *Bonner Jahrbücher* 218, 2018, p. 389-392) : l'A. semble en effet souvent confondre la date de déposition d'un ensemble, qui est établie par les

monnaies, les timbres amphoriques et les céramiques importées, avec la période représentée par l'ensemble du mobilier ; la présence de tessons résiduels est parfois évoquée, mais leur importance reste sous-estimée, ce qui conduit à des datations très serrées pour les ensembles étudiés, qui ne dépassent que rarement le quart de siècle ; l'utilisation de données quantitatives est une nouveauté pour l'étude de la céramique d'époque hellénistique, mais l'A. critique étonnamment les comptages en nombre minimum d'individus (NMI ou MNV) et en *estimated vessel equivalent* (EVE) pour préférer à ces deux méthodes une quantification au poids ; je n'entre pas ici dans la question de l'utilisation de *similarity coefficients* pour comparer le contenu des ensembles et préciser leur datation. Après avoir décrit les techniques décoratives, établi cinq groupes de pâte et discuté de l'organisation spatiale des ateliers dans la ville (p. 65-74), l'A. présente une typologie et ses conclusions chronologiques pour les *drinking vessels* (p. 75-97), les *serving vessels* (p. 99-130), les *pouring vessels* et des formes diverses (p. 131-140). 25 graphiques présentant l'évolution chronologique du pourcentage du poids des types principaux par ensembles permettent de déterminer leur date d'apparition, leur période de production et leur déclin. La mise en forme et l'utilisation de ces schémas à des fins chronologiques prêtent aussi à la critique. À mes yeux, l'A. ne prend pas suffisamment en compte la part importante de mobilier résiduel dans les ensembles, ce qui conduit à des datations très basses pour la fin de production de certaines séries de vases. Les potiers corinthiens auraient ainsi produit des coupes à une anse, des cotyles et des skyphoi de type attique jusque dans le troisième quart du III<sup>e</sup> s., alors que ces séries de vases à boire disparaissent à Athènes au début du même siècle. Les mêmes doutes peuvent s'appliquer aux datations très basses des *one-piece*, des *molded-rim kantharoi*, des *Hexamilia cups* ou encore des *trefoil olpai* pour ne citer que quelques exemples. Les datations proposées doivent être prises avec précaution, mais l'apport de cette étude ne se limite pas à une simple révision chronologique. L'A. propose en effet de nombreuses réflexions sur la culture matérielle et la société corinthienne à l'époque hellénistique (p. 151-154), dont voici deux exemples. Les cratères en céramique fine ne connaissent pas un déclin aussi rapide qu'à Athènes, où ils disparaissent presque totalement du répertoire dès le début du III<sup>e</sup> s. La pratique du symposium semble au contraire se poursuivre à Corinthe jusqu'au milieu du II<sup>e</sup> s. En étudiant la vaisselle de table, l'auteur constate que Corinthe est davantage tournée vers l'Occident que vers l'Attique et le bassin égéen. Une *regional ceramic koine* peut en effet être observée dans le nord-est du Péloponnèse, dans le golfe de Corinthe et dans les îles ioniennes, tandis que les importations italiennes atteignent la cité bien avant le reste de la Grèce. GA

#### **Béotie. Thèbes —**

52. Alexandra CHARAMI [Η περίοδος μετά την καταστροφή των Θηβών από τον Μέγα Αλέξανδρο μέσα από τη μαρτυρία των νεκροταφείων της, in *9th Scientific Meeting on Hellenistic Pottery* (notice n° 13), vol. I, p. 345-359] présente une synthèse de sa thèse de doctorat, consacrée aux nécropoles de Thèbes entre les destructions de la ville par Alexandre le Grand en 335 et par Sylla en 86. L'A. ne décrit que très peu le mobilier céramique issu des 238 tombes étudiées et se concentre sur des réflexions d'ordre topographique et historique. Parmi les illustrations, on relèvera notamment des imitations d'aryballes

corinthiens, un amphorisque phénicien, des canthares du type Hexamilia et des coupes carénées inscrites (*ΦΙΛΙΑΣ*), deux séries de vases à boire qui connaissent un grand succès en Béotie, des bols à décor *West Slope* et à relief, une situle stamnoïde (ou *kados*), des alabastres dont un exemplaire à fond blanc et à décor peint, ainsi que de nombreux *unguentaria*. GA

**Grèce du Nord. Macédoine. Vergina —**

53. Stella DROUGOU, Chrysanthi KALLINI et Lydia-Antonia TRAKATELLI [*Βεργίνα, η νεκρόπολη των Αιγίων. Οι τάφοι «Heuzey» - Ο τάφος «με το περιστέρι» στα Πλατίτσια, Θεσσαλονίκη, 2019, University Studio Press, 1 vol. (196 p.), ill., cartes, plans, 29 cm, ISBN 9789601224411*] présentent quatre tombes de la nécropole de Vergina et leur riche mobilier. La tombe de type macédonien découverte par L. Heuzey en 1855 au lieu-dit Palatitsia a livré des céramiques remontant à sa période de construction vers 300 et du milieu du II<sup>e</sup> s. av. J.-C. au I<sup>er</sup> s. apr. J.-C., témoignant d'une réutilisation tardive du monument (p. 27-49). On relèvera en particulier un bol à reliefs orné de Centaures, d'un pilier hermaïque et d'un autel (p. 42-43). La tombe « Heuzey α » découverte en 1998 n'a livré que quelques tessons du dernier quart du IV<sup>e</sup> s. (p. 51-72). La tombe « Heuzey β », datée des environs de 320, a été ouverte en 1999 et a livré une riche vaisselle en bronze, dont un cratère en calice, une œnochoé, 2 situles campaniformes, 2 canthares, une patère, une passoire, une louche et un chaudron, ainsi que plusieurs céramiques à v.n., dont des bols et un *guttus* (p. 73-104). La tombe dite « de Peristeri » à Palatitsia n'a livré que quelques fragments de lécythes aryballisques du troisième quart du IV<sup>e</sup> s. (p. 107-128). Après la présentation de ces quatre tombes et de leur mobilier, S. Drougou discute de leur chronologie, en reprenant notamment l'épineuse question de la date et de l'attribution de la tombe dite de Philippe II (p. 131-136). L'ouvrage comprend également de très utiles réflexions sur la vaisselle métallique de la tombe « Heuzey β » par S. Drougou (p. 141-156), sur la céramique du dernier quart du IV<sup>e</sup> s. en Macédoine par Ch. Kallini (p. 157-165) et sur les amphores par L.-A. Trakatelli (p. 165-167). GA

**Îles ioniennes. Délos —**

54. Susan I. ROTROFF [Athenian Moldmade Bowls on Delos: Laumonier's Sample, *BCH* 142.2, 2018, p. 567-692] publie dans ce long article les fragments de bols à reliefs qui avaient été identifiés comme attiques par A. Laumonier. À la suite de F. Courby, ce savant avait trié la quasi totalité des bols à reliefs mis au jour dans les fouilles de l'École française d'Athènes à Délos et avait prévu de les publier. Mais un seul volume a vu le jour (*EAD XXXI*), celui qui présentait les bols « ioniens », maintenant identifiés pour la plupart comme éphésiens. S. Rotroff, qui a elle-même publié en 1982 les bols de l'Agora d'Athènes (*Agora XXII*), présente le catalogue complet, avec photos et dessins, de 211 objets. Un peu moins de la moitié a pu être rattachée à la production d'ateliers identifiés à Athènes (atelier de Bion, « *Workshop A* », atelier d'Apolodoros, « *Hausmann's workshop* », atelier du Monogramme M, et « *class A* »). Tous les types de décors sont représentés, avec une majorité de bols à godrons. Ce matériel permet de tirer des conclusions intéressantes sur les relations entre Athènes et Délos et sur la circulation des bols (et des moules) attiques vers l'île. Les importations sont importantes dès avant le rattachement

de Délos à Athènes en 167. L'importance du marché délien pour les artisans attiques peut sans doute être discutée, en regard du caractère très minoritaire des bols attiques par rapport aux bols éphésiens, mais la publication de ces objets n'en constitue pas moins un apport très important à notre information sur la circulation des céramiques fines attiques au II<sup>e</sup> s. APG

55. Annette PEIGNARD-GIROS, Jane JOHNSON [Vaisselle en céramique, objets en métal et en verre utilisés dans la Maison des Sceaux à Délos (Grèce), in Pascale BALLET, Séverine LEMAÎTRE, Isabelle BERTAND édts, *De la Gaule à l'Orient méditerranéen. Fonctions et statuts des mobiliers archéologiques dans leur contexte*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2018, 1 vol. (431 p.), ill., cartes, plans, 28 cm, ISBN 9782724707175, p. 45-50] étudient la répartition de la vaisselle en céramique, en métal et en verre dans les couches de destruction des deux étages d'une habitation délienne détruite au début du I<sup>er</sup> s. av. J.-C. Dans sa dernière phase d'occupation, les pièces du rez-de chaussée servent au stockage d'amphores de transport, tandis que la plus grande partie de la vaisselle provient de l'effondrement de l'étage. À l'étage des pièces  $\mu$  et  $\xi$ , la concentration des cachets à empreintes permet de restituer la présence d'archives dans une pièce ornée d'un plafond peint. Cet espace a livré de nombreux objets décoratifs en bronze et une riche vaisselle de table, avec une forte proportion de vases à boire. Une cuisine ou une pièce de rangement de la vaisselle d'usage quotidien est restituée sur le cellier ( $\tau$  et  $\omega$ ). Plus qu'une habitation privée pour une famille, la Maison des Sceaux semble avoir été une sorte de bureau d'affaires. GA

56. Anne-Sophie MARTZ [La vaisselle céramique de la Maison de Fourni (Délos, Grèce), in *De la Gaule à l'Orient méditerranéen* (notice n 55), p. 51-57] présente plusieurs contextes des fouilles récentes dans une habitation extra-urbaine de Délos. Quelques pieds de lécythes à v.n. et un tesson de céramique à f.r. du IV<sup>e</sup> s. sont issus d'un remblai attestant d'une occupation ancienne de ce secteur. L'étude de la répartition fonctionnelle du mobilier dans l'habitation de la basse époque hellénistique témoigne d'activités artisanales, agricoles et/ou commerciales. La céramique reste pour l'heure d'aucun secours sur l'identification du statut socioculturel des habitants. GA

#### **Eubée. Éréttrie, Agora —**

57. Tamara SAGGINI [Perserschutt in Eretria? Pottery from a Pit in the Agora, in Rui Morais, Delfim Leão, Diana Rodríguez-Pérez, Daniela Ferreira édts, *Greek Art in motion. Studies in honour of Sir John Boardman on the occasion of his 90th birthday*, Oxford, Archaeopress, 2019, 1 vol. (IV-510 p.) : ill. en noir et en coul., cartes, couv. ill. en coul., 29 cm ISBN 9781789690231, p. 366-373]. Cette étude se concentre sur les fouilles de l'agora d'Éréttrie effectuées par l'École Archéologique Suisse entre 1980 et 1982, dans la zone de la stoa orientale, et qui ont conduit à la découverte de deux bâtiments, l'un du dernier quart du VI<sup>e</sup> s., composé de 22 ateliers, avec diverses traces de réparations à l'issue d'un incendie ; l'autre, de la première moitié du IV<sup>e</sup> s. À cette occasion, on a trouvé une fosse rectangulaire, parallèle à la colonnade, mais plus basse que le sol de la stoa archaïque, de 80-85 cm de large et 33 cm de profondeur, fouillée sur une longueur de 5 m. L'article examine les quelques 13000 objets trouvés dans cette fosse, dont 98 % sont des fragments de céramique, déposée en une fois et fortement brisée au moment du dépôt. Les céramiques fines sont prédominantes

(84 %), mais il y a aussi de la céramique commune, culinaire et des amphores de transport provenant surtout du Nord de l'Égée. Parmi les céramiques fines, le v.n. attique représente plus de la moitié du corpus, principalement des coupes-skyphoi et des olpés. Un tiers des fragments est constitué de céramiques attiques à f.n., surtout des lécythes et des coupes-skyphoi, ainsi qu'un petit nombre de formes fermées (amphores et pelikés). Le reste est constitué de vases locaux à v.n., de rares importations de Corinthe et d'Asie Mineure, de marmites, dont ¼ vient d'Égine et dont certaines présentent, contrairement à la céramique fine, des traces d'utilisation (traces de feu). L'A. note que seuls deux fragments de céramique des débuts de la technique à f.r. sont attestés dans la fosse. Tout le matériel est daté sur une période très courte, entre 525 et 490, et une comparaison avec les dépôts athéniens liés à la destruction perse révèle, selon l'A, une chronologie relative plus proche et plus ancienne de dix ans : les marqueurs chronologiques sont les coupes-skyphoi et les olpés à v.n., ainsi que les lécythes à f.n. (du Gr. du coq, de la classe d'Athènes 581 i et ii et de la classe du Petit Lion), des amphores de Fikellura (p. 370) et des chytra des dernières décennies du VI<sup>e</sup> s. Avant de conclure sur l'interprétation des données, l'A. rappelle que seulement 3 % de l'assemblage pourrait relever de contextes domestiques, que la vaisselle fine, en très bon état, ne montre pas de traces d'utilisation, qu'il n'y a pas de vases votifs et que le matériel est aussi homogène du point de vue de l'iconographie. La stoa est ainsi interprétée comme le lieu de vente des céramiques fines. L'A. propose de mettre en relation la destruction partielle de la stoa par un incendie avec le sac d'Érétrie par les Perses en 490, dix ans avant le sac d'Athènes selon Hérodote (VI, 101-102). L'A. reste prudent, en soulignant à juste titre qu'avant de pouvoir l'affirmer avec certitude, d'autres éléments de destruction contemporaine doivent être identifiés dans d'autres parties de la ville antique. AC

### Rhodes —

58. Stine SCHIERUP éd. [*Documenting Ancient Rhodes: Archaeological Expeditions and Rhodian Antiquities*. Acts of the International Museum of Denmark in Copenhagen, February 16-17, 2017, Gösta Enbom Monographs 6, Aarhus, Aarhus University Press, 2019, 1 vol. (332 p.) : ill. en noir et en coul., fac-sim., cartes, plans ; 25 cm., ISBN 9788771249873] présente un recueil de 18 articles issus du colloque tenu à Copenhague en 2017. Cet ouvrage abondamment illustré offre plusieurs contributions sur la céramique qui montrent l'apport décisif des archives à une meilleure connaissance des fouilles anciennes qui ont livré beaucoup de matériel. Alexandra Villing (*The Archaeology of Rhodes and the British Museum: Facing the Challenges of 19th-century Excavations*, p. 72-96) s'intéresse aux origines et aux sources de la collection rhodienne du British Museum. Cette collection importante compte 4450 objets dont 2036 vases. Elle présente le développement de la collection suivant l'ordre chronologique des acquisitions : les premières découvertes faites par Charles Newton (1853-1856), les grandes fouilles de Biliotti et Salzmänn, puis quelques autres sources (marchands, collectionneurs, etc.). Parmi les premières acquisitions faites par le musée via Newton, figurent des vases archaïques, classiques et hellénistiques provenant de Fanos, dont deux coupes attiques (l'une porte l'inscription *χαίρε καί πίε εἶ*) provenant d'une chambre funéraire. À propos des campagnes de fouilles conduites par Biliotti et Salzmänn (la source majoritaire

des antiquités rhodiennes du British Museum) pour le compte du musée à partir de 1859, l'A. s'attarde sur la tombe dite de Thétis, découverte à l'est de Camiros. Elle doit son nom à une péliké à f.r. décorée par le P. de Marsyas, considérée comme un chef-d'œuvre au moment de la découverte. Cette sépulture contenait au moins 7 objets aujourd'hui dispersés entre le musée du Louvre, le British Museum et la collection royale (2 cratères en calice à v.n.). Sur une photo illustrant les objets acquis par le Prince de Galles en 1862 lors de sa visite à Rhodes, on reconnaît des vases attiques (œnochoés en forme de tête, péliké à f.r.), des vases de Grèce de l'Est (vases plastiques, œnochoés et plats, coupe de Vroulia) et des vases corinthiens : trois aryballes (dont un de grande taille décoré sur deux registres, un autre attribuable au Gr. du guerrier ?), deux alabastres (Gr. des écailles et Gr. de l'oiseau-panthère ?), un amphorisque et une œnochoé conique.

Nicolas Salmon donne un aperçu du travail effectué dans le cadre de sa thèse soutenue en 2019, consacrée à la recontextualisation du mobilier des fouilles exécutées à Rhodes au XIX<sup>e</sup> s. par Alfred Biliotti et Auguste Salzmänn. Les recherches menées sur les archives (notamment sur les carnets de fouilles des années 1863 et 1864 et les registres du musée) ont apporté des résultats très importants : la reconstitution de 2 dépôts votifs de l'acropole de Camiros, de 310 sépultures trouvées près de Camiros, 288 à Fikellura, 18 à Papatislures et Kasviri et 3 à Kechraki ([http://bbktheses.da.ulcc.ac.uk/432/1/Salmon %20 %20PhD %20thesis %20 %282019 %29.pdf](http://bbktheses.da.ulcc.ac.uk/432/1/Salmon_%20%20PhD_%20thesis_%20%282019_%29.pdf)). Dans cet article (Archives and Attributions: Reconstructing the British Museum's Excavations of Kamiros, p. 98-112), il présente, en dépit de la difficulté d'interpréter des sources parfois contradictoires, les résultats acquis concernant les assemblages funéraires à travers quelques exemples choisis, comme les sépultures 15 et 16 de la nécropole de Papatislures. L'œnochoé milésienne attribuée au *Plain Body Group* trouvée d'après Salzmänn dans l'assemblage de la sépulture 16 de Papatislures porte deux marquages. L'un d'eux indique qu'elle a été découverte dans la sépulture 11 de Papatislures). Il présente également une sépulture d'enfant trouvée à l'acropole (cruche géométrique) et deux contextes non funéraires : un puits découvert près du temple hellénistique d'Athéna et contenant des vases allant du Géométrique récent (aryballe rhodien) au Corinthien moyen (plat corinthien par le P. des plats de Camiros) et le Dépôt D&E avec deux aryballes protocorinthiens.

Anne Coulié présente brièvement l'importance des travaux d'Auguste Salzmänn pour l'exploration de Rhodes (Post-Salzmänn Research. A Short Note, p. 126-132). Elle signale l'acquisition en 2015 par le musée du Louvre d'un fonds d'archives Salzmänn, constitué de photographies et surtout de dessins, dont certains, illustrés dans l'article, correspondent à des vases du tombeau A (notice n° 17).

Christian Mazet (Rhodian Orientalising Jewellery in 19th-Century Collecting Europe, p. 134-144) retrace l'origine de bijoux rhodiens passés sur le marché de l'art au XIX<sup>e</sup> s., en explorant diverses archives dont le recueil d'un dessinateur du Cabinet des Médailles, Jean-Baptiste Muret (*Monuments antiques dessinés*, 1830-1866) qui reproduit les pièces ayant appartenu à la collection d'Alessandro Castellani et en comparant les iconographies (notamment celle de la Potnia Thérôn) avec les vases connus de l'époque, dont le Vase François et une amphore parienne conservée à l'Antikensammlung de Berlin.



Kristian Göranson signale des vases dans la collection de l'Université de Lund : des vases mycéniens, géométriques et archaïques (présentés dans le même volume par G. Bourogiannis) provenant de Rhodes et des vases archaïques de Grèce de l'Est, dont un vase en forme de lion et des tessons hellénistiques et romains achetés à Rhodes mais trouvés à Cnide (The Rhodian Collection at Lund University: An Introduction, p. 218-220).

Giorgos Bourogiannis présente les vases du Géométrique récent, de l'époque subgéométrique et de l'époque archaïque provenant de Rhodes dans la collection de l'Université de Lund : pyxide géométrique munie d'un couvercle décoré d'une tête féminine, petite cruche et aryballe décorés dans le style « spaghetti », askoi (deux en forme d'oiseau, un en forme de bélier), vase annulaire, petites cruches de type phénicien et une petite œnochoé (Late Geometric, Subgeometric and Archaic Pottery from Rhodes at Lund: A Fresh Look at Some Old Finds, p. 222-239). La pyxide mérite une attention particulière, elle atteste une influence des ivoires syro-phéniciens.

Mario Iozzo s'intéresse aux antiquités provenant de Chalki conservées au Musée archéologique de Florence. Il les replace dans le contexte de l'histoire de l'île. Cet ensemble de 24 vases et terres cuites a été acquis par le musée en 1912 (Gifts and Purchases: Antiquities from Chalke in the National Archaeological Museum of Florence, p. 242-251). 23 proviennent des nécropoles découvertes à Xipei et dans la vallée d'Andramassos. On note un lécythe attique à f.n. attribué au Gr d'Athènes 581.ii (Ariane sur un âne et satyre), une coupe attique à f.n. du Gr. de Haimon, une à f.n. attribuée au P. de Whitworth, deux coupes à bande à décor floral, un épinétron du Gr. de Chalki, une œnochoé du *Fat boy Group*, deux œnochoés trapues, un *thelastron*, un biberon, des vases attiques à v.n. du IV<sup>e</sup> s. –œnochoé, coupes, plat à poissons– et deux pyxides stamnoïdes de fabrication rhodienne.

Dans un article très intéressant, Maria Chiara Monaco présente les diverses sources de la collection rhodienne du Musée archéologique de Florence et illustre plusieurs vases trouvés à Camiros, découverts à la fin du XIX<sup>e</sup>, début du XX<sup>e</sup> s. (Gifts and Purchases: Antiquities from Rhodes in the National Archaeological Museum of Florence, p. 253-261) : une œnochoé décorée dans le style des chèvres sauvages, un plat orientalisant, un vase plastique du Gr. du Gorgoneion, une coupe de Vroulia, une cotyle corinthienne du *Hound Painter* (traduit par erreur « *Dog Painter* » et une amphore hellénistique de la classe des vases à plaquettes ou *Plakettenvasen*). Elle retrace l'origine probable de trois plats orientalisants sur pied haut qui proviendraient de Camiros ou de Kechraki.

Matteo D'Acunto (Documenting Italian Excavations in the Geometric Necropolis of Ialysos (1916-1934) : Burial Contexts and Relative and Absolute Chronologies, p. 264-280) présente les résultats de ses recherches sur la phase géométrique de la nécropole d'Ialysos dans le cadre du projet de republication des fouilles italiennes. Il aborde les pratiques funéraires et le développement du cimetière qui s'agrandit à l'époque géométrique d'une façon concentrique autour des *nuclei* formés par des sépultures plus anciennes. L'A. propose une chronologie relative de la céramique géométrique rhodienne légèrement différente de celle de N. Coldstream et une correspondance avec les dates absolues. Cet ouvrage offre une synthèse remarquable sur l'histoire complexe des fouilles de Rhodes et témoigne de la vitalité de l'archéologie rhodienne (REG 129.1, 2016, n° 53 ; REG 131.1, 2018, n° 8-9).

AM

*Camiros* —

59. Isabella BOSSOLINO [*Camiro I. Le necropoli Geometriche (940-690 a.C.). Scavi italiani 1928-1933*, Monografie della scuola archeologica di Atene e delle missioni italiane in Oriente XXVI, 2018, 116 p., pl. 47, ISBN 9789609559119] reprend l'étude des contextes funéraires d'époque géométrique exhumés par G. Jacopi entre 1928 et 1933 sur le site de Camiros et immédiatement publiés dans les volumes IV, VI et VII de la revue *Clara Rhodos*. L'A. reprend le catalogue des tombes, en corrigeant quelques erreurs de numéros d'inventaire et en procédant, à l'intérieur des nécropoles (Checraci, Papatislures, Patelles...) à un classement chronologique, absent de la précédente publication. Par ailleurs, l'analyse des coutumes funéraires (crémations et inhumations) jugées peu intéressantes à l'époque sont un autre apport décisif de cette étude : l'A. souligne les liens avec l'âge du bronze (avec le dépôt de coupes mycéniennes) et l'utilisation de tombes à chambre, un cas unique sur l'île et dans la plus grande partie de la Méditerranée. AC

**Thasos. Généralités** —

60. Anne COULIÉ [La céramique, in Michèle Brunet *et al.*, *Thasos. Heurs et malheurs d'un Eldorado antique*, Paris – Mainz, Picard – Philippe von Zabern (éditions française et allemande), 2019, 1 vol. (166 p.) : ill. en noir et en coul., cartes, plans, couv. ill. en coul., 31 cm, ISBN 9782708410473, p. 136-150] présente, dans une courte synthèse nourrie de tout un travail d'équipe, la céramique découverte sur l'île de Thasos, dont les productions locales ou importées, s'échelonnent entre le VII<sup>e</sup> s. av. et le VII<sup>e</sup> s. ap. J.-C. Un compte rendu plus développé est prévu dans la version en ligne. CW

61. Jean-Sébastien GROS [Υστερη ελληνιστική κεραμική από τις γαλλικές ανασκαφές στη Θάσο. Ποσοτικές και ποιοτικές ανλύσεις – εισηγμένες και τοπικές παραγωγές, in *9th Scientific Meeting on Hellenistic Pottery* (notice n° 13), vol. I, p. 267-274] présente le mobilier céramique issu de trois tombes de Thasos datées de la fin du II<sup>e</sup> et du I<sup>er</sup> s., dont des tessons de bols à relief, l'un athénien orné d'une scène de chasse, un autre portant une signature de potier sous le pied ([...]ΔΟΣ), un lot d'unguentaria, un mastos et un étonnant cratère à volutes sans décor, une forme pourtant disparue des répertoires depuis plusieurs siècles. GA

**Italie. Italie centrale. Abruzzes** —

62. Amalia FAUSOFERRI, Fernando GILOTTA [La tombe 45 de Villalfonsina nel panorama dell'Italia medio-adriatica del IV sec. a.C., in Gianfranco De Benedittis éd., *Realtà medioadriatiche a confronto. Contatti e scambi tra le due sponde*. Atti del Convegno (Termoli, 22-23 luglio 2016), Campobasso, Editrice Lampo, 2018, p. 246-263] présentent le mobilier funéraire de la tombe 45 de Villalfonsina, site italique des Abruzzes méridionales fouillé à plusieurs reprises au XX<sup>e</sup> s. et où ont été mises au jour 18 tombes. La tombe 45 comprend une riche déposition de guerrier, avec ceinturon, lance et service à banquet, à dater entre la fin du V<sup>e</sup> et le début du IV<sup>e</sup> s. Les poteries sont représentées, entre autres, par des vases locaux de tradition daunienne et apulienne (vases à f.n. à décor ornamental) et deux vases à f.r. de classification incertaine : une kylix attribuée à un peintre atticisant proche du Peintre Q ou du P. de Méléagre et un skyphos surpeint en rouge avec chouette, peut-être sorti d'un atelier lucanien. VB

*Sardaigne* —

63. Stefano SANTOCCHINI GERG [Le importazioni etrusche nella Sardegna d'età arcaica: nuovi dati e spunti di riflessione, in Ahmed Ferjaoui, Taoufik Redissi éd., *La vie, la mort et la religion dans l'univers phénicien et punique. Actes du VII<sup>e</sup> congrès international des études phéniciennes et puniques, Hammamet, 9-14 novembre 2009*, Tunis, Institut national du patrimoine, 2019, p. 1149-1178]. Les rapports entre les rivages étrusques et sardes ont été particulièrement intenses et marqués par la présence de céramiques étrusques en Sardaigne. Cette communication, à partir des plus récentes découvertes, distingue deux phases principales de produits étrusques : 830-630 et 630-530, puis des indices d'une « terza fase », après le milieu du VI<sup>e</sup> s. L'A. procède à un bilan actualisé sur base statistique pour les céramiques étrusques: 43 sites terrestres, pour la plupart portuaires ou proches du littoral et 6 sites sous-marins (fig. 1). Plusieurs tableaux statistiques éclairent les distributions chronologiques des vases en bucchero (247 pièces, 78 %) et étrusco-corinthiens (65 pièces, 20 %), dont les pics pour les deux catégories se situent entre 600 et 550 (fig. 6-7). Caeré occupe certes une place prépondérante, mais certains vases de Vulci et de Tarquinia suggèrent des flux commerciaux diversifiés. JGA

*Sicile. Généralités* —

64. Francesca SPATAFORA [Il rito dell'incinerazione nelle necropoli fenicie e puniche di Sicilia, in *La vie, la mort et la religion dans l'univers phénicien et punique* (notice n° 63), p. 1451-1470]. L'auteur examine les tombes à incinération de plusieurs nécropoles phéniciennes et puniques de Sicile. À propos de Palerme, la présence de vases en bucchero et étrusco-corinthiens, dans la nécropole de Via Maggiore Amari, permet de dater ces dépositions : fin du VII<sup>e</sup> s. pour la tombe 65 (fig. 8), et fin de ce siècle ou début du VI<sup>e</sup> pour la tombe 80 (fig. 9). JGA

*Mégara Hyblaea* —

65. Henri TRÉZINY [*La ville classique, hellénistique et romaine, Mégara Hyblaea 7*. Rome, École française de Rome, 2018, 1 vol. (X-518 p.-[1] p. de dépl.) : ill. en noir et en coul., cartes, plans, 28 cm, ISBN 9782728312825] présente un volume qui publie essentiellement les fouilles effectuées par François Villard et Georges Vallet entre 1949 et 1975. L'attention des fouilleurs a porté surtout sur l'agora archaïque (à l'exception du temple hellénistique). L'A. et ses collaborateurs reprennent la documentation et les archives et les complètent par quelques sondages et un nettoyage de contrôle, ainsi qu'une relecture systématique des vestiges visibles. Il s'agit d'un défi difficile car les interventions ont eu lieu sur un demi siècle, la qualité des observations et la documentation est inégale, parfois manquante et une partie des trouvailles est aujourd'hui perdue. L'objectif est de présenter une synthèse du développement de la ville, après la publication de la phase archaïque en 2004, à l'époque classique, hellénistique et romaine. Même si la phase hellénistique occupe la place la plus grande dans l'ouvrage, notamment les constructions menées sous Hiéron II, l'A. met également en avant la période classique et l'importance de l'occupation de l'époque romaine. Il apporte des précisions concernant la datation des nombreux monuments (temple, fortification, bains). L'un des résultats majeurs de cette publication est la contradiction visible entre les sources historiques et les preuves

archéologiques. Les sources affirment que la ville a été détruite par Gélon en 483 et était désertée en 414. Après une réoccupation vers 309, elle aurait à nouveau été abandonnée définitivement après la destruction de Marcellus en 213. Les indices archéologiques dessinent une vue divergente. Une courte interruption dans la vie de la ville peut être mise en évidence entre 480-460, mais d'après le témoignage donné par les divers types de céramiques la ville a été occupée de façon continue après cette césure. La nature de cette occupation sur la longue durée, le rôle qu'elle a joué dans la région de Syracuse après l'époque de Hiéron et la manière dont elle était intégrée dans le réseau de la province romaine restent à découvrir. L'analyse du mobilier céramique, sur lequel reposent ces conclusions, est soutenue par un excellent dossier graphique accompagné par des photos en couleur.

La céramique fine de l'époque classique a été traitée par Pierre Rouillard, Claude Pouzadoux et Macarena Enriquez de Salamanca. Selon leur étude (fondée principalement sur un secteur d'habitat sur le plateau Nord auquel s'ajoutent quelques autres trouvailles, notamment quelques tombes identifiées du v<sup>e</sup> s.), un changement radical a eu lieu vers la fin du v<sup>e</sup> s. av. J-C., lorsque la production des ateliers attiques a été remplacée par celle des ateliers sicéliotes et magno-grecs. L'importation des vases attiques à f.r. a commencé à croître à partir du 2<sup>e</sup> tiers du v<sup>e</sup> s. Leur nombre a augmenté significativement à partir de 460/450 av. J-C. mais s'effondre au iv<sup>e</sup> s. alors que seuls les vases sicéliotes sont présents. Cette tendance et la quasi absence des vases attiques à f.r. du iv<sup>e</sup> s. est commune à d'autres sites de Sicile. La grande majorité de la céramique attique est constituée de cratères (56 %). Le type en cloche occupe la place la plus importante. Viennent ensuite les skyphoi et les coupes (25 %). Le nombre important de vases à parfums mérite d'être signalé. Peu de fragments peuvent être attribués. D'une façon générale, les vases des peintres « classiques » et « maniéristes » sont les plus abondants (cratère du P. de Borée avec une scène de banquet couché, cratère du P. des Niobides, cratère du P. d'Altamura et un skyphos du Gr. du P. de Ferrare T. 981 avec une tête de satyre). Le cratère du P. d'Agrigente, avec Éros et Niké, découvert dans la tombe M de la nécropole Nord s'inscrit également dans cet horizon. Un cratère portant la scène du retour d'Héphaïstos dans l'Olympe (proche du Gr. de Polygnotos ou selon R. Guy par le P. de Polygnotos lui-même) est un peu plus récent. Un cratère en cloche présentant face à face une femme de profil et un homme barbu date de la fin du siècle. Pour la période comprise entre 375 et 350, on signale un cratère en cloche avec un corps féminin en vif mouvement, issu d'un atelier proche du Gr. de Télôs et du P. du Thyrsé Noir, un autre cratère en cloche avec des jeunes gens en himation et une péliké, ainsi qu'un lécythe miniature avec un personnage féminin marchant vers la gauche. Les cratères dominent aussi parmi les vases sicéliotes à f.r. L'analyse fine de cette production permet d'identifier les divers peintres, dont certains jusqu'alors connus surtout dans la région de l'Etna comme par exemple, le Gr. de la Havane.

Les sépultures hellénistiques sont présentées dans le volume par Henri Tréziny. Outre des vases à v.n., des unguentaria ou des vases en céramique commune, on note la présence de petits lécythes aryballisques à f.r., lékané à f.r. et des lécythes de type Pagenstecher. La répartition des nécropoles et des sépultures hellénistiques démontre que la ville des iv<sup>e</sup> s. et iii<sup>e</sup> s. se limitait à l'ancien « quartier de l'agora archaïque ». Le reste de la céramique hellénistique a été étudié et présenté d'une façon exemplaire par L. Cavassa et P. Munzi Santoriello

(p. 306-389). Leur travail permet de caractériser le faciès de Mégara Hyblaea et met en évidence une production sur place de la céramique commune et à v.n. (séparateurs, vases surcuits, lissoir). Enfin la datation archéomagnétique des fours de potiers du quartier artisanal et du four des Bains hellénistiques (p. 380-389) apporte la contribution des sciences de la terre et confirme les datations envisagées d'après les données archéologiques. AM

66. Reine-Marie BÉRARD [*La nécropole méridionale de la cité archaïque. 2, Archéologie et histoire sociale des rituels funéraires, Mégara Hyblaea 6, Collection de l'École française de Rome 1/6.2. Rome, École française de Rome, 2017, 1 vol. (X-362 p.) : ill., cartes, plans ; 28 cm, ISBN 9782728312429*] publie sa thèse de doctorat dans ce volume qui s'inscrit dans le projet de publication de la nécropole méridionale de Mégara à l'époque archaïque, mais précède la publication des données funéraires préparée par Michel Gras et Henri Duday. Cette nécropole est une des rares du monde grec à avoir fait l'objet d'analyses anthropologiques à grande échelle. En s'appuyant sur ces dernières et en établissant des comparaisons avec la nécropole Ouest déjà publiée, l'A. explore un corpus de 505 tombes. Elle s'interroge sur le rôle du genre biologique et de l'identité sociale dans les pratiques funéraires, qu'elle cherche à replacer dans l'histoire de la ville et, plus largement, de la colonisation grecque. Elle s'intéresse particulièrement à caractériser le traitement funéraire des femmes par rapport à celui des hommes et celui des enfants par rapport à celui des adultes. Sur cette base, elle poursuit ses investigations sur l'origine des femmes et sur la question des « mariages mixtes » entre colons grecs et femmes indigènes. L'objectif est de reconstituer les modes d'organisation de l'espace funéraire et d'identifier certains grands principes qui structuraient la société de la colonie archaïque à travers ses reflets dans les pratiques funéraires.

Tout en démontrant qu'il faut être très prudent quand il s'agit de transposer ailleurs des résultats acquis pour une région ou pour une communauté précises, l'A. s'appuie sur les analyses anthropologiques et en tire des conclusions intéressantes pour les sépultures de Mégara : les hydries ne peuvent pas être considérées comme des attributs féminins et les amphores comme des attributs masculins ; les amphores de table sont réservées aux adultes ; les vases à vin n'ont pas de connotation masculine (les tombes féminines en contenaient de diverses sortes) ; les lécythes attiques apparaissent dans les sépultures d'adultes, plutôt que dans les tombes féminines, mais pas de façon exclusive, et dans les sépultures d'enfants. Un nombre insuffisant de tombes d'adultes de sexe connu contenaient un aryballe, mais l'A. a mis en évidence la relation, déjà observée ailleurs, entre l'aryballe et les tombes d'enfants. Les alabastres corinthiens ont été plus fréquemment associés à des sépultures d'enfants. Pour les pyxides, tous types confondus, aucune préférence n'a pu être observée ; elles peuvent accompagner autant des adultes que des enfants. Dans les nécropoles de Mégara, on ne peut pas détecter non plus de caractère spécifiquement féminin pour cette forme. Il faut néanmoins garder en tête que cette catégorie réunit des vases de forme un peu différente : l'utilisation et le contenu d'une pyxide tripode pourraient être différents de ceux d'une pyxide à paroi convexe ou d'une pyxide à paroi convexe munie d'anses verticales du Corinthien récent. L'A. consacre une analyse détaillée à la problématique des vases miniatures et leur utilisation en milieu funéraire, surtout dans les tombes d'enfants. Les recherches menées par RMB sont fondamentales et ouvrent de nouvelles pistes de réflexion. AM

**Tunisie. Carthage —**

67. Jean GRAN-AYMERICH [Les relations entre l'Étrurie et Carthage et la diffusion d'objets étrusques jusqu'à l'Atlantique, in *La vie, la mort et la religion dans l'univers phénicien et punique* (notice n° 63), p. 1137-1148]. Cette intervention traite des découvertes étrusques dans le secteur méridional de la Méditerranée occidentale, sur la « voie phénicienne ». À la différence des Phéniciens et des Grecs, les Étrusques n'ont pas établi leurs entreprises maritimes lointaines sur des réseaux propres de fondations coloniales. Or, les fouilles de Carthage ont fourni la plus forte variété et concentration de découvertes étrusques dans ce secteur : dans les nécropoles, mais aussi dans l'habitat et en sanctuaire. La révision en cours des céramiques étrusques de Carthage a laissé entrevoir la possibilité d'entreprises triangulaires : entre certaines cités étrusques, comme Caeré aux liens privilégiés avec la capitale punique, Carthage et le Midi de la péninsule Ibérique. Certaines formes et décors des vases en bucchero (amphorette, canthare) ou encore étrusco-corinthiens (aryballe) sont des marqueurs à la fois chronologiques (dernier tiers du VII<sup>e</sup> s. et première moitié du VI<sup>e</sup>) et culturels. En effet, il s'agit d'une vaisselle liée aux cérémonies du vin et au parfum. Pour le Midi ibérique, les principaux témoignages pour ces céramiques étrusques et leur lien avec Carthage sont les sites portuaires de Malaga et Huelva. JGA

**Ionie. Éphèse —**

68. Asuman LÄTZER-LASAR [Köpfe und Porträts auf hellenistisch-römischer Keramik aus Ephesos, in Thierry GREUB, Martin ROUSSEL éd., *Figurationen des Porträts*, Morphomata 35, Paderborn, Wilhelm Fink, 2018, 1 vol. (662 p. – 16 p. de pl.), ill., 24 cm, ISBN 9783770562237, p. 135-161] recense quinze appliques de vases figurées mises au jour à Éphèse. Elles apparaissent au fond de coupes ou sur des anses de cruches ou d'amphores de table datées de la fin du III<sup>e</sup> s. au début de l'époque impériale. Avec sept exemplaires, les têtes de Silène ou de Papposilène sont les plus fréquentes. Deux figures juvéniles sont attribuées à Dionysos et trois têtes féminines ne peuvent être identifiées faute d'attribut. Deux figures barbues pourraient représenter un prêtre et un philosophe comme Diogène. Contrairement à Pergame, ces appliques restent très rares à Éphèse et témoignent d'un goût très restreint pour les portraits sur céramique durant la basse époque hellénistique. GA

## CENTRES DE PRODUCTION, ATELIERS, STYLES, ARTISTES

**Contextes de production —**

69. Demetrios ELIOPOULOS et Lydia MALATARA [Ο κεραμεύς και η τέχνη του στη φιλολογική γραμματεία των ΚΛΑΣΙΚΩΝ και ελληνιστικών χρόνων, in *9th Scientific Meeting on Hellenistic Pottery* (notice n° 13), vol. II, p. 817-824] proposent un aperçu du travail des potiers, de leur savoir-faire et de leur statut social sur la base du témoignage des textes des époques classique et hellénistique. GA

**Formes. Amphore panathénaïque —**

70. Gilberto DA SILVA FRANCISCO [Panathenaic amphorae in Delos and Rhenea in the Hellenistic period, in Erica ANGLIKER, John TULLY éd., *Cycladic Archaeol-*

*ogy and Research. New approaches and discoveries*, Oxford, Archaeopress, 2018, 1 vol. (xii-345 p.), ill., cartes, plans, 29 cm, ISBN 9781784918095, p. 185-200] recense 15 amphores panathénaïques mises au jour dans les fouilles de Délos et de Rhénée, où 9 exemplaires proviennent du sanctuaire d'Héraclès. Seules 3 remontent à la période classique, les 12 autres au II<sup>e</sup> s., une période où ce symbole agonistique devient aussi un motif décoratif sur des mosaïques et des *graffiti* pariétaux, notamment au gymnase. GA

*Kyathos* —

71. Delphine TONGLET [*Le kyathos attique de Madame Teithurnai. Échanges artisanaux et interactions culturelles entre Grecs et Étrusques en Méditerranée archaïque*, Études d'archéologie 13, Bruxelles, CreA-Patrimoine, 2018, 2 vol, 371 p. avec 109 fig. n/b, 127 p. + 47 pl. n/b et coul. et 25 tables de profils, ISBN 9782960202908] publie sa thèse soutenue en 2014 sous la direction d'A. Tsingarida, et remaniée après deux ans de post-doctorat à Bologne, puis New York. Si le titre peut sembler un peu obscur (il renvoie à une inscription gravée sous le pied d'un kyathos du Louvre F 163), le propos est l'étude des formes étrusques reprises par les potiers athéniens avec en point de mire le kyathos, vase à boire et à puiser à une seule anse dépassante. Dans son introduction (p. 1-27), l'A. repart de Vulci et de l'histoire de la découverte des vases au XIX<sup>e</sup> s. pour rappeler des points d'historiographie, comme les débats autour de l'origine des vases étrusques ou grecs et sur les emprunts entre vases en *bucchero nero* étrusque et ceux à f.n. attiques, puis étrusques, sans oublier la question des prototypes métalliques. Elle explique sa démarche, ses choix méthodologiques (sur lesquels nous reviendrons) et comment elle a retenu certaines formes (étudiées dans les chap. I et IV) en plus du kyathos pour pouvoir analyser le phénomène complexe des adaptations. Depuis la thèse de M. Eisman en 1971 qui avait répertorié 416 kyathoi et considérait l'atelier de Nicosthénès comme le principal producteur, il n'y a plus eu d'étude majeure de cette forme. Mais l'ambition de l'A. n'est pas de proposer une étude chrono-typologique du kyathos attique, elle analyse à la fois les contextes et traditions étrusques et la production à Athènes, multipliant les allers-retours entre les deux aires géographiques. Son développement est organisé en quatre chapitres de longueur très variable, avec pour chaque chapitre une conclusion intermédiaire. Le chap. I (p. 29-81) concerne les productions étrusques. L'A. cherche ici notamment à identifier les différents types (Rasmussen 1, Gsell 100, Rasmussen 4 etc.) qui ont pu servir de modèle pour les potiers athéniens et traite des versions étrusques influencées en retour sans oublier les vases pontiques et d'autres séries particulières. Sur l'amphore à anses plates qui a inspiré Nicosthénès, la base reste l'ouvrage de V. Tosto auquel se réfère et se mesure sans cesse l'A. Suivent le canthare à vasque carénée (le canthare dans l'absolu est aussi une forme grecque), le support à plateau hémicylindrique, les *ollete* qui ont donné naissance aux gobelets attiques, étudiés par N. Malagardis. Dans une dernière sous-partie, l'olla stamnoïde, des vases à boire à couvercle, ainsi qu'un type d'œnochoés sont évoqués à titre de comparaison, car il ne s'agit pas de véritables adaptations, les formes attiques étant soit une réactualisation d'une forme attestée dans l'ancien répertoire grec (pour le stamnos), soit des réinterprétations complètes (pour la pyxide nicosthénienne et l'œnochoé avec applique en relief). Les chap. II et III (p. 83-244 et p. 245-310) constituent le cœur de l'ouvrage. C'est ici que l'on trouve l'origine du nom kyathos qui est

grec, l'appellation étrusque restant inconnue. DT étudie les kyathoi attiques, à partir des premiers exemplaires signés par Théozotos et par Nicosthénès jusqu'aux productions à f.n. tardives, classés selon leur attribution à des mains de potiers, créés par elle et dénommés par des groupes de lettres en majuscules HAN, PSI, PAR, HAI ... (cf. son tableau récapitulatif fig. 37, p. 97 et pl. 47.4). Elle distingue 5 *Ateliers* (avec un grand A) qui sont en fait des regroupements de vases qui partagent une même morphologie et elle présente les peintres au sein de ces ensembles, avec de nombreuses propositions d'attributions. Le chapitre III est dédié à la distribution et aux contextes de découverte des kyathoi attiques et étrusques, précédé du détour par le canthare proposé en contrepoint. Au-delà de la question des processus de transfert et des acteurs qui auraient permis aux artisans attiques de connaître le kyathos, l'A. vise à comprendre le statut symbolique et les usages de cette forme chez les Étrusques à partir des assemblages dans les tombes de Vulci et Caere (voir annexe D et E vol. 2), des milieux urbains (Adria) et des sanctuaires (Gravisca et Pyrgi) beaucoup plus rares. Le kyathos apparaît comme le vase étrusque par excellence renvoyant à des usages ancestraux, aux pratiques rituelles, à la distribution du vin entre banqueteurs qui est différente de celle des Grecs etc. La disparité des contextes qui laisse la part belle à la tombe est régulièrement soulignée par l'A. qui nuance certaines affirmations, tout en semblant séduite par les interprétations eschatologiques de S. Buxton, notamment concernant les kyathoi à yeux (notice n° 74). Le chapitre IV (p. 311-331) sur « le kyathos et ses liens avec les autres adaptations attiques » est une synthèse des études antérieures et des acquis de son travail pour comprendre en particulier le rôle de Nicosthénès dans ces phénomènes d'adaptations et des contacts avec l'Étrurie. La conclusion renoue avec le cheminement de sa recherche depuis l'étude de la forme attique jusqu'aux destinataires et aux prototypes étrusques. Suit une bibliographie très fournie (p. 341-367). Cette thèse (plus qu'une synthèse) est accompagnée d'un second volume où l'on trouve différentes annexes (de A à E) sur la chronologie des vases étrusques et leurs adaptations attiques, la nomenclature descriptive du kyathos, les dimensions comparées entre modèles étrusques et versions attiques, les provenances et quelques contextes étrusques renseignés, avec présentation des tombes et tableaux du matériel classé selon ses usages (vase à « présenter », verser, boire etc.). Le catalogue des kyathoi (p. 35-111) dont les notices présentent les rubriques indispensables est organisé de façon chronologique par *Ateliers* et à l'intérieur de ceux-ci, par potiers (HAN, PAR, etc. ) suivis des vases de l'*Atelier* non attribués (I.01 ; III. 17 par ex.), puis de deux classes particulières (« HAR » pour classe de Harrow et « SPH » pour hémisphérique), tous les vases dont la forme n'est pas classée dans un des *Ateliers* (signalés par les lettres INCL pour inclassables), les kyathoi géants et un choix de kyathoi étrusques à f.n. Indispensable pour identifier les vases déjà connus, la liste des collections muséales et privées renvoie aux numéros discontinus du catalogue (p. 113-127). Autant dire qu'il est difficile de circuler entre les deux volumes et de retrouver tout objet cité dans le Vol. 1 à partir du système d'initiales (sans que les n° d'inv. des musées soient précisés dans le texte ou les planches), à moins de maîtriser parfaitement comme l'A. son classement au sein de ses *Ateliers* et ses attributions. Le volume se termine avec 47 planches (p. 130-176) suivies par 25 « tables » (p. 201) où sont publiés les profils des formes dont la majorité sont de l'A., avancée essentielle, et un tableau récapitulatif très utile avec l'évolution des profils et leurs parentés.



Cet ouvrage et son catalogue sont le reflet d'une recherche ambitieuse à partir du kyathos attique, témoin privilégié de la richesse des échanges entre les usagers étrusques et les producteurs et de la complexité des phénomènes d'adaptation d'une forme étrangère. La masse de documents convoquée est très conséquente, la connaissance du matériel archéologique et des collections des musées européens et nord-américains remarquable. Rappelons que le nombre de vases renseignés a quasiment doublé atteignant près de 700 vases, ce qui modifie les perspectives quand on s'intéresse aux ateliers et à leur stratégie de distribution. La volonté de ne rien laisser de côté ressort dans l'organisation du volume avec les chapitres I et IV où les variantes du kyathos étrusque, puis leurs adaptations ne sont pas traitées pour elles-mêmes, mais confrontées aux données étrusques et attiques des autres formes (le kyathos géant, l'amphore à anses plates dite nicosthénienne dans sa version attique, le canthare tronconique caréné, le support à plateau hémicylindrique, etc...). L'ambition de DT était de ne passer à côté d'aucune donnée sur le sujet des adaptations ni des différents acteurs, tant du côté étrusque qu'attique. Le volet purement étrusque ne sera pas développé ici pour toutes les formes, on rappellera que l'A. s'est attachée à identifier de façon précise les modèles étrusques et leur lieu de production, ceci afin de mieux comprendre, en retour, la cartographie des importations attiques. Pour le kyathos, les premiers emprunts sont des modèles de Caere pour Theozotos et Nicosthénès, puis c'est ensuite le type Gsell 81 de Vulci qui a inspiré les kyathoi de forme standard avec une vasque d'abord en calice, puis plus ovoïde. Vulci apparaît comme la destination privilégiée, mais non exclusive. La question se pose pour Orvieto qui serait la provenance d'un lot de 98 fragments conservés à Philadelphie et où l'Atelier IV est dominant. L'objectif de l'A. était notamment de réévaluer le rôle de Nicosthénès souvent considéré comme le point de départ et l'acteur central du processus des adaptations de formes étrusques, mais à qui on ne doit au final que peu de kyathoi. La forme a été immédiatement reprise par d'autres potiers (*Ateliers* I et II), liés peu ou prou à Nicosthénès pour d'autres critères. Exclure, par exemple, son atelier comme lieu de production des kyathoi en technique de Six, contemporains de son amphore dans la même technique ne va pas de soi. L'A. suit ici V. Tosto qui a défini cet atelier uniquement à partir des vases signés, considérant qu'on lui attribue trop de productions (tel Eisman), ce qui est très vrai, mais pose la question de ce que nous entendons par atelier. Dans un second temps, la forme a été reprise par des artisans plus jeunes qui ne sont pas en relation directe avec la tradition nicosthénienne (une partie de l'Atelier III, les *Ateliers* IV et V). D'autres formes (le kyathos géant, le gobelet et le support) semblent avoir été impulsées par son exemple, sans qu'il soit possible d'en dire plus. Sans entrer dans les détails et dans une discussion entre spécialistes sur des réattributions, on sera plus nuancé sur la méthodologie employée par l'A. et annoncée comme un progrès décisif. Son étude des mains de potiers (chap. II) et la présentation du corpus s'inscrivent dans la continuité de l'étude d'Isabelle Algrain sur les alabastres (*REG* 129.1, 2016, n° 77) dont elle se revendique à de très nombreuses reprises. Remettre en cause les attributions traditionnelles à des peintres se justifie dans le cas du kyathos, tant celles-ci étaient peu abouties et trop isolées des autres productions : rappelons ici le peu d'intérêt de Beazley pour des vases de qualité souvent très relative. Ce faisant, on ne suivra pas l'A. dans son refus d'utiliser une terminologie qui aurait évité une impression

de confusion provoquée par une segmentation de la production excessive. Elle a choisi en effet d'appeler *Atelier* avec un grand A des ensembles de vases partageant des caractéristiques morphologiques fondamentales, ce que l'on appelle d'ordinaire une *Classe* de vases. Et elle n'hésite pas à faire passer un potier d'un *Atelier* à l'autre, au prétexte qu'il a changé de forme. Elle s'en explique longuement, en insistant sur le fait qu'il ne faut pas prendre le terme au pied de la lettre et que cela ne préjuge en rien de la réalité des collaborations entre les potiers créés. Si l'on définit l'*Atelier* à partir d'un seul morphotype, il est évident que nous sommes loin de toute réalité. Plus largement, les ateliers de kyathoi n'ont jamais existé, de même que des potiers qui n'auraient tourné que cette forme. La vision « lucrative » (p. 244) du marché du kyathos au sein des ateliers est à nuancer, il ne s'agit que d'une infime partie des productions, d'où la nécessité d'utiliser aussi l'étude des styles pour pouvoir passer d'une forme à l'autre et identifier des associations stables dans le temps. Sa conclusion au chap. II laisse percevoir tout le potentiel de son étude, en proposant quelques regroupements et filiations entre ses « *Ateliers* » et avec d'autres entités reconnues par ailleurs. Elle n'hésite pas à comparer le style des kyathoi avec celui des coupes à raison et il est donc dommage que ses tableaux de synthèse ne prennent pas plus en compte les liens qu'elle a trouvés. Elle a identifié 16 potiers différents sur 70 ans, avec la possibilité que certains soient en fait une seule et même personne, ramenant peut-être le nombre minimum d'individus à 10. Beaucoup de kyathoi restent non classés (135 parmi lesquels l'on trouve des exemplaires de Psiax), mais tous ne sont pas orphelins et là encore style et systèmes de décoration doivent être pris en considération. Au final, le matériel, les comparaisons et discussions proposées depuis l'atelier jusqu'à la tombe ne peuvent que susciter l'intérêt et invitent à reformuler la nécessité de prendre le vase dans sa totalité sans hiérarchiser les données. Il faut saluer le courage et l'enthousiasme de DT. CJ

*Salière* —

72. Zoi KOTITSA, Christiane RÖMER-STREHL [Spool saltcellars in Egypt, Cyrenaica and the Near East: Where, when and why, in *Daily Life* (notice n° 102), p. 469-484] analysent la forme particulière de la salière en bobine, qui apparaît dans le répertoire grec à la fin de l'époque classique et connaît un relatif succès à l'époque hellénistique notamment dans les zones sous domination macédonienne. ASM

**Céramique grecque. Généralités.** —

73. Françoise GAULTIER, Pierre ROUILLARD, Agnès ROUVERET édés [*La céramique et la peinture grecques dans la Méditerranée antique : du terrain au musée. Hommages à François Villard*, actes de la journée d'étude organisée à l'École du Louvre, le 19 janvier 2016 par l'École française de Rome, le CNRS, le musée du Louvre (DAGER) et l'Université de Paris-X Nanterre, Paris, Editions De Boccard, 2019, 1 vol. (282 p.) : ill. en noir et en coul., couv. ill. en coul., 24 cm, ISBN 9782701804996] publient ici 21 contributions en hommage à François Villard (1924-2013), qui a renouvelé les études de céramologie antique par son approche à la fois originale et approfondie des productions et de leurs diffusions, faisant de la céramique un puissant outil au service de l'histoire économique. Un compte rendu développé est prévu dans la version en ligne. CW

74. Sheramy D. BUNDRICK [*Athens, Etruria and the Many Lives of Greek Figured Pottery*, Madison, Wisc., The University of Wisconsin Press, 2019, 1 vol. (XV-330 p.) : ill., cartes, ISBN 9780299321000] porte l'accent sur les vases attiques à figures noires et rouges trouvés en Étrurie, marché essentiel pour Athènes au VI<sup>e</sup> et dans la première moitié du V<sup>e</sup> s. Si le thème n'est pas nouveau, la synthèse proposée est actuelle car l'A. privilégie l'étude des contextes et des assemblages, sans renoncer aux cas particuliers spectaculaires, pour mieux défendre sa théorie d'une « étruscanisation » de la céramique figurée. L'ouvrage est organisé en sept chapitres. Le premier (*The Many Lives of Athenian Vases*, p. 3-19) est une introduction générale sur l'espace géographique concerné, l'ancienneté des découvertes, les premières collections et le débat sur l'origine étrusque ou grecque jusqu'à l'identification de l'origine attique dans les années 1830. Suit un rapide rappel de l'historiographie, évoquant les différents débats qui ont agité la communauté des spécialistes, dont celui autour de la théorie de Webster sur l'existence d'un second marché pour les beaux vases attiques d'abord produits pour l'élite athénienne, ou celle de Vickers et Gill pour qui les céramiques figurées sans valeur marchande réelle ne seraient transportées que pour servir de lest « profitable » dans les cargaisons. Ces débats, qui visaient avant tout l'approche attributionniste et la surévaluation des vases attiques qui en a parfois découlé, sont bien connus. Pour l'A., c'est à partir des années 2000 que les études ont évolué en portant l'accent sur les contextes de découvertes, où l'Étrurie s'impose naturellement comme un terrain de prédilection. Parmi les études de ces dernières années, elle se positionne par rapport à l'ouvrage important de Ch. Reusser qui a fait l'inventaire systématique des contextes connus en Étrurie, bouleversant un certain nombre d'idées reçues sur la qualité des objets importés ou sur les sélections de l'élite étrusque, en laissant volontairement de côté la question des ateliers et des mains de peintres. SB explique sa démarche qui serait de trouver un juste équilibre entre ces différentes approches afin de reconstituer la biographie des objets depuis leur création à Athènes jusqu'au dernier usage, prenant en compte tous les aspects (forme, style, traces d'utilisation, réparations, marques commerciales) pour mieux cerner la vie des vases et l'évolution de leur « identité ». On ne peut que souscrire à un tel projet même s'il faut relativiser la possibilité de saisir l'organisation des relations entre producteurs et consommateurs, dans la mesure où le marché étrusque n'est qu'une des variables pour bon nombre d'ateliers attiques et qu'il faut prendre garde à toute surdétermination. Tout en considérant que les images peuvent être étudiées par rapport au contexte athénien, l'A., après d'autres spécialistes cités, revendique le fait que, d'après les contextes et les marques commerciales, de très nombreux vases étaient réalisés pour l'exportation. Partant de cette théorie, elle s'interroge sur les façons dont le marché étrusque a affecté les ateliers athéniens. Le cadre méthodologique est ensuite énoncé avec le rappel de la définition des termes qu'elle utilise, dont celui de *consumption* à la suite de M. Dietler, qui va bien au-delà d'une consommation passive et implique, au contraire, une appropriation du bien acquis en fonction des usages locaux et des mentalités. Pour mettre en évidence ce phénomène, elle privilégie les contextes de tombes mieux publiés que l'habitat et les sanctuaires et s'interroge sur le statut des vases grecs ainsi intégrés aux pratiques funéraires étrusques à partir d'exemples diversifiés. Elle souhaite revenir sur l'importance de l'iconographie dans la sélection des vases, face à ceux qui considèrent que c'est avant tout un vase et donc une forme qui

est choisie (Ch. Reusser mais aussi F. Lissarrague et bien d'autres, n'oublions pas que les vases non figurés sont également sélectionnés dans les assemblages des tombes). Pour l'A., le mobilier des tombes constitué de vases qui ont déjà eu une vie ne se fait pas au hasard et renvoie à la personnalité du défunt. Dans sa démonstration, il nous semble toutefois nécessaire de reformuler ici la position de tout un pan de la recherche jugée athénocentriste et qui aurait une vision dépréciative de la clientèle étrusque, car cela biaise le débat. La capacité des Athéniens à produire des formes pour fournir un marché étranger en particulier est en effet bien attestée de longue date. Mais, il est beaucoup plus difficile de mettre en évidence une iconographie créée spécifiquement à l'attention d'un regard étranger et à l'initiative de ce dernier. S'interroger sur la sélection des formes comme celle des images et leur impact sur la production fait partie des questionnements fondamentaux de ces dernières années ; l'enjeu affiché de cet ouvrage se situe dans le traitement de ces différents niveaux d'intervention et de processus d'appropriation. À la fin de ce chapitre, SB se laisse toutefois porter par le caractère exceptionnel (le revoilà !) de la coupe de Cerveteri signée par Euphronios potier et attribuée à Onésimos, représentant l'Ilioupersis (fig. 1. 3-4) et de la grande phiale de Pyrgi avec Ulysse massacrant les prétendants (fig. 1.5), peut-être du même atelier. Les 2 objets n'ont pas complètement la même histoire, mais leur sélection pour des sanctuaires étrusques est indubitable. Il est raisonnable d'après elle « to suspect that both the vessels were made for export or were even special commissions from or via traders ». Que le contexte historique athénien des années 490, mis en avant par A. Shapiro pour interpréter le programme figuré de la coupe, ne s'impose pas nécessairement pour comprendre la scène n'a rien de choquant, encore moins le fait que les usagers étrusques aient eu leur propre lecture des scènes de la prise de Troie comme de la geste d'Ulysse, que l'on retrouve, comme bien d'autres héros, sous un nom local. Mais le phénomène de la commande spéciale reste à démontrer pour ces images. On peut même arguer avec un peu de cynisme que la coupe, qui a été en dernier lieu offerte à Hercle (l'Héraclès étrusque), prouve la valeur de l'objet dans sa totalité (forme, taille, technique et iconographie) et la polysémie des images au gré des contextes, ce qui va à l'encontre de la nécessité d'une création figurée commanditée par un individu en particulier, qu'il soit athénien ou étrusque. Dans son chapitre 2 intitulé « The Nature of the Athenian Vase Trade » (p. 20-50), l'A. continue sur sa lancée en partant d'objets très célèbres portant des inscriptions liées au Gr. des Pionniers qui s'interpellent et s'acclament. Trouvés bien loin d'Athènes en Étrurie, Campanie et Sicile, mais sans contextes précis, ces vases n'auraient jamais été réalisés pour l'élite athénienne et seraient l'œuvre d'artisans qui tirent leur profit de ce commerce lointain, cherchant à impressionner les marchands grecs qui joueraient ici un rôle décisif dans la sélection des vases à exporter. Cette proposition audacieuse (car sans éléments tangibles concernant ces fameux intermédiaires qui nous échappent) lui permet d'introduire la force des liens qui devaient unir ateliers et marchands, avant d'aborder plus classiquement les données de nature différente concernant l'organisation du marché que sont les lieux de découverte, les lieux de production à Athènes, les marques commerciales et les prix sur les vases et enfin les cargaisons des épaves. Il s'agit ici largement de rappels méthodologiques et de généralités tirées d'études antérieures sur ces différents aspects. S'agissant de la distribution, les dossiers présentés sont bien connus en raison même de leur caractère exceptionnel,

comme celui des productions de Nicosthénès dont les kyathoi étaient pour Vulci (voir désormais l'ouvrage de D. Tonglet, notice n° 71) et les amphores dites nicosthéniennes (imitant une forme étrusque) pour Caere/Cerverteri etc. Mettre en évidence une distribution spécifique des images est plus délicat, comme l'A. le dit elle-même, et elle prend bien soin de ne pas considérer uniquement ce qui a été trouvé en Étrurie, mais d'envisager l'ensemble de la distribution pour différents sujets. De façon mesurée, elle souligne que la demande étrusque a pu influencer le choix de tel motif, par exemple l'apothéose d'Héraclès en char, attesté à Vulci et peut-être ensuite développé pour cette clientèle en particulier. Dans d'autres cas, la forme, mais aussi le traitement du sujet (plus que le sujet lui-même) dénote une influence de la clientèle étrusque : il en va ainsi des vases du Gr. du Perizoma avec ses stamnoi et ses grands canthares à une anse. Le groupe doit son nom à ce vêtement rehaussé de blanc qui n'est pas grec et que les athlètes étrusques portent autour de la taille. Formes et iconographie ciblent ici une clientèle spécifique, ce qui implique une connaissance de cette clientèle. Mais, le regard n'est pas étrusque : il s'agit de la vision grecque des Étrusques, représentés dans le but de les séduire (cf. également D. Tonglet). Les scènes de hiéroskopie et de la fuite d'Énée et Anchise ont été interprétées comme des créations ciblées pour une clientèle étrusque, mais ces deux dossiers présentent des difficultés comme le reconnaît d'ailleurs l'A., car ces images ne se réfèrent pas à une vision étrusque, ni du point de vue du rite, ni du point de vue du mythe. S'agissant des lieux de production à Athènes, SB s'intéresse aux ateliers attestés archéologiquement et étudie, en particulier, le cas de l'atelier de Brygos, localisé à partir des restes de structures et de mobilier trouvés en 1987 rue de Marathon et qui n'est toujours pas publié à ce jour, si ce n'est par quelques articles. Le marché étrusque est un débouché important pour cet atelier (en particulier les coupes), mais le panel des formes, des peintres et des sujets montre combien l'atelier a pris soin de diversifier ses productions (par le biais de formes différentes) pour une clientèle variée, sans que cela implique de relations directes. Pour l'atelier du P. du Dinos d'Athènes actif dans les dernières décennies du v<sup>e</sup> s., il s'agit en revanche de productions plus sérielles avec beaucoup de scènes de sacrifices pouvant trouver preneurs en différents lieux de la Méditerranée. Suit une synthèse sur les prix et sur les marques commerciales qui sont parfois peintes, le plus souvent incisées sur le fond des vases : il s'agit là des seules données, avec celles des épaves, qui permettent de saisir un peu du temps de la transaction, puis du voyage des vases. On ne souscrira toutefois pas à l'interprétation qui voudrait que parce que le vase possède une marque commerciale, faite après cuisson, alors il était obligatoirement conçu dès le départ pour l'exportation (voir plus loin, p. 52). Certains vases portent des inscriptions du type « achète-moi » tracées par le peintre, toujours en grec... à l'attention de qui voudra bien. Le détour par une inscription sur un skyphos à v.n. trouvé à Athènes et aujourd'hui perdu, portant le nom de son propriétaire Kephisophon, clamant que « quiconque cassera sa "coupe" (kylix) devra lui payer une drachme, Xenylos lui a offert », lui permet de rappeler que ce qui fait la valeur d'un objet, ce n'est pas le prix initial, mais la valeur ajoutée qu'il a acquise, difficile à évaluer pour nous. L'A. termine ce chapitre par une synthèse sur les données fournies par les épaves et les anciens débats sur la place à la fois quantitative et qualitative que pouvaient représenter les céramiques dans les cargaisons. Dans la conclusion de ce chapitre, un paragraphe dense revient sur le cas des vases du Gr. des Pionniers

trouvés en Étrurie et portant des marques commerciales. Plusieurs d'entre elles se répètent et montrent l'intervention des mêmes intermédiaires pour les concurrents que seraient Euphronios et Euthymidès. L'A. y voit l'expression des relations répétées et renforcées avec quelques marchands, ce qui vient conforter sa proposition du début sur les destinataires réels des inscriptions nommant et figurant les peintres. Au final les signatures elles-mêmes seraient un argument de vente pour la clientèle étrusque, ce qui n'est pas une proposition récente, à charge pour les marchands d'en faire l'article. Mais que dire alors des vases contemporains du Gr. de Léagros retrouvés dans les mêmes sites et portant les mêmes graffiti, mais jamais signés ? Le dossier des signatures, parmi les plus traités depuis plusieurs années, comme celui de l'iconographie ne peut échapper à la prise en compte du contexte de production. Avec le chapitre 3 (p. 51-92), l'A. entre dans le vif de son sujet sur les contextes et l'usage des vases attiques. L'heure n'est plus à considérer les Étrusques comme des consommateurs passifs et c'est un progrès indubitable, mais qui n'est pas récent, et comprendre le statut des vases grecs nécessite naturellement de prendre en compte les contextes archéologiques. Après un détour par les sources littéraires qui livrent une vision stéréotypée des riches étrusques amoureux du luxe, l'A. compare l'iconographie des vases avec celle des tombes ou sanctuaires étrusques. Elle passe en revue les interprétations ordinaires de leur penchant pour les scènes pornographiques, où selon elle les couples sont en fait mari et épouse (!), et les images violentes (sacrifice de Polyxène, l'embuscade d'Achille contre Troïlos à la fontaine etc.), défendant une interprétation eschatologique qui va dominer tout le reste de l'ouvrage. Un exemple parmi d'autres de la pensée de l'A. : « If the Attic Polyxena amphora [amphore tyrrhénienne du P. de Timiades, fig. 3.4] was placed inside the tomb of a male deceased rather than a female one, then perhaps its imagery too was linked to the apotheosis of Achille/Achle and, by extension, than of the dead » (p. 61). Cela fait trop d'incertitudes pour emporter une quelconque conviction et c'est surtout curieusement oublier que les vases n'ont pas été faits pour la tombe. Le reste du chapitre aborde l'aspect performatif, puis de liminalité des images. Les coupes à f.r. parmi les plus célèbres sont revues dans ce contexte, où l'on découvre que toute image (Héraclès et Nérée, assemblée de dieux, départ de guerrier en quadriges etc...) est susceptible de convenir à une interprétation en relation avec les dieux étrusques qui interviennent dans la sphère funéraire. Deux assemblages connus sont ensuite abordés, une tombe de Cerveteri de la seconde moitié du VI<sup>e</sup> s., où était inhumé un couple avec un riche mobilier (bijoux, objets en bronze) et une hydrie de Caere, plus trois vases attiques (deux amphores tyrrhéniennes et une amphore du P. de la Balançoire, avec des réparations au plomb, donc grecques et non étrusques), actuellement dispersés dans différents musées et réassemblés ici. Là encore l'iconographie (athlètes, combats autour d'un corps, Héraclès et Nessos et le départ d'un guerrier) semble avoir tout à fait sa place dans l'univers étrusque, de là à ce que cela ait influencé la production athénienne de ces images courantes, la démonstration n'est pas faite. Le second assemblage est celui de l'inévitable tombe « dite de Brygos » à Capoue, que tout amateur de vases attiques en contexte étrusque se doit de connaître : il y est question de mythes fondamentaux pour les Athéniens, comme celui du mythe d'Erichthonios ou l'assemblée des divinités d'Éleusis autour de Triptolème. Comme d'autres l'ont démontré bien avant, la lecture dans une perspective athénienne fonctionne tout comme la lecture étrusque (pour

celle-ci lire L. Cerchiai cité). Plus que l'identité du défunt qui a été débattue et serait un étrusque pour l'A., il faut ici envisager à la fois le contexte de production où les peintres puisent dans leurs propres références culturelles et celui de la réception, où il y a eu une sélection de vases, d'autant plus visible qu'ils s'échelonnent sur plus d'une génération. Le chapitre 4 (Athenian Eye Cups Abroad p. 93-126) lui permet à la fois de traiter d'objets irrésistibles, comme la coupe à yeux de Munich d'Exékias provenant d'une tombe de Vulci, sans qu'on en sache beaucoup plus, et d'approfondir son étude des contextes en faisant un focus sur les coupes à yeux dont le décor recouvre, selon elle, une fonction apotropaïque dans la tombe, bien loin des jeux sympotiques mis en avant par les tenants d'une vision athénienne trop dominante pour l'A. À partir de quelques données chiffrées, notamment pour Vulci (p. 100), elle affirme que le succès des coupes à yeux n'a rien à voir avec la pratique du symposion, mais s'explique par la demande étrusque qui aurait impacté la production athénienne avant que les Athéniens eux-mêmes ne se mettent à les utiliser. Il est symptomatique qu'elle cite ici D. Dennis, auteur de *Cities and Cemeteries of Etruria*, un ouvrage paru en 1848 qu'elle préfère à toutes les interprétations trop rationalistes des <sup>XX</sup><sup>e</sup> et <sup>XXI</sup><sup>e</sup> siècles qui, peu à peu, se sont détachées de la magie et de la superstition pour expliquer les images attiques, après avoir bien précisé pourtant que les vases étaient d'abord utilisés (puis réparés) avant d'être déposés dans la tombe. La lecture eschatologique développée pour les contextes de Vulci n'est pas la seule possible. On conseillera au lecteur de lire ou relire sur la signification des masques et des yeux les travaux de l'école anthropologique française (Vernant, Frontisi, Lissarrague...) mais aussi G. Ferrari, C. Isler-Kerényi (moins taxée d'athénocentrisme), ou plus récemment A. Heinemann, pour comprendre que la taille et le nombre de vases à yeux trouvés ou pas en contexte grec (dont Athènes) ne changent rien au fonctionnement de ces images, insérées dans un réseau de références liées au dionysisme dans tous ces aspects (y compris apotropaïque) pour ceux qui les ont réalisées, et quelle que soit ensuite la destination. Que la demande étrusque ait joué un rôle important pour leur production, en particulier pour les plus beaux fleurons, est en revanche des plus vraisemblables (voir également les dernières lignes de conclusion du chap. 5 p. 160). Sous le titre « The Mastery of Water », le chapitre 5 (p. 127-160) est dédié au succès étrusque, en particulier à Vulci, de deux motifs : celui d'Héraclès et Triton et des scènes de femmes à la fontaine sur les hydries. Ici « le culte de l'eau » (vague concept qui confond l'eau avec les puissances qui lui sont associées) est invoqué, loin, là encore, du banquet ou des rites de mariage proposés par d'autres. Ce culte permettrait la régénération face à la mort « meant regeneration in the face of death » (p. 154), les scènes de combats héroïques et celles des femmes à la fontaine associées sur les hydries apporteraient donc réconfort et exprimeraient la foi dans une existence qui se poursuit après la mort. L'avant-dernier chapitre est consacré aux vases attiques qui ont servi d'urne cinéraire (p. 161-206), selon un détournement attesté également en plusieurs endroits autour de la Méditerranée, à commencer par Athènes au début de l'histoire de la cité. Souvent découverts au <sup>XIX</sup><sup>e</sup> s., ces vases cinéraires, en raison de la disparition des restes humains et des objets d'accompagnement lorsqu'il y en avait, ne permettent pas toujours de savoir pour quelle personne (sexe, âge etc.) ils ont été sélectionnés. À Tarquinia, des amphores de différents types, des cratères à colonnettes, des pélikés et même un psykter (pour une jeune femme), ont été

utilisés comme urne, avec un panel iconographique qui suit les grandes tendances de ce que l'on trouve en Étrurie. Certains contextes sont bien renseignés et donc particulièrement intéressants pour essayer de comprendre comment étaient sélectionnés les vases. Il faut saluer l'étude attentive des archives et des rapports pour tenter de reconstituer ces différents ensembles. Elle conclut (p. 207-221) en reprenant différents aspects du développement (en particulier le rôle des marchands, l'existence de relations privilégiées entre ateliers, *emporoi* et certaines destinations) pour insister sur une « étruscanisation » des vases attiques figurés contre la vision athénocentriste où seul le contexte local est envisagé. Travailler sur les contacts de culture implique de faire ce type d'enquête sans préjuger du résultat et, à partir des contextes, d'essayer de comprendre comment les clientèles, même éloignées, pouvaient influencer sur la production. L'importance du rôle des intermédiaires et de la circulation des informations jusqu'aux ateliers nécessite de croiser de très nombreuses données, ce que fait SB sans ménager ses efforts. Le fait que les images sont polysémiques et que les Étrusques les regardaient, les sélectionnaient et les réinterprétaient en fonction de leur propre grille culturelle est incontestable, et de récents essais vont dans le même sens (cf. REG 129.1, 2016, n° 12). En revanche, il faut s'interroger sur la lecture des vases en contexte funéraire où l'interprétation eschatologique est systématiquement mise en avant. Elle pourrait être la dernière, mais n'est certainement pas la seule possible, les spécialistes de cette culture auront ici leur mot à dire. CJ

**Epoque orientalisante. Athènes. L'amphore d'Éleusis —**

75. Jonas GRETHLEIN [Ornamental and formulaic patterns: The semantic significance of form in early Greek vase-painting and Homeric epic, in *Ornament and Figure in Graeco-Roman Art* (notice n° 115), p. 73-96] prend pour point de départ de son analyse le fait que le corps de Méduse décapité, flottant sans vie au revers de l'amphore, fait la transition entre les scènes figurées et le décor ornemental (des motifs curvilignes) peint au revers du vase sur le col, l'épaule et la panse. Prolongeant les analyses de Didier Martens qui insistait sur l'unité formelle donnée par les motifs de triangles présents sur l'ensemble du vase (les arêtes au bas du vase, l'extrémité du corps de Méduse, les cuisses des Gorgones, peintes dans l'alignement des triangles formées par celles des compagnons d'Ulysse...), l'A. souligne, dans le champ des scènes principales, les analogies entre le pieu qui aveugle Polyphème, peint à l'horizontale et les filets qui marquent la limite supérieure du décor du col. De même des motifs en forme de U visibles dans les frises secondaires de tresse se retrouvent dans le dessin des serpents qui flanquent les têtes des Gorgones en forme de chaudron et (de façon moins claire toutefois ce me semble) dans les bras des compagnons d'Ulysse. Ces effets de répétition se retrouvent dans les deux scènes mythologiques qui se répondent en miroir : sur le col, comme sur la panse, une figure est assaillie par d'autres ; sur le col, des hommes attaquent un monstre, tandis que sur la panse, des monstres attaquent un homme ; enfin, le regard pétrifiant des Gorgones contraste avec l'aveuglement de Polyphème, une scène disant le pouvoir, l'autre la vulnérabilité de l'œil. Les effets formels servent le sens, tels l'alignement d'Ulysse et d'Athéna, peints en blanc et qui se distinguent, lui, de ses compagnons, elle, en sa qualité de déesse et les associe, rappelant qu'Athéna, qui assiste Persée, protège aussi Ulysse. La deuxième partie de l'article esquisse un



parallèle entre les reprises formelles d'un ornement et le langage formulaire de l'épopée homérique, qui, de même unifie et donne un poids sémantique. Cette lecture proposée par un collègue littéraire inspiré est assurément un chef-d'œuvre de l'analyse structuraliste : la tentation toutefois de donner sens au moindre détail risque de rencontrer le scepticisme de ceux qui voient surtout dans l'amphore d'Éleusis une création pleine de sève et de spontanéité, un des vases qui inaugurent la grande veine narrative et mythologique de la céramique attique, en racontant des histoires appréciées par les contemporains du vase et pourquoi pas du petit garçon qui y était enseveli. AC

**Dodécannèse. Kos. Le plat d'Euphorbe —**

76. Michel SQUIRE [To haunt, to startle, and way-lay: Approaching ornament and figure in Graeco-Roman art, in *Ornament and Figure in Graeco-Roman Art* (notice n° 115), p. 1-35] nous livre une magnifique analyse du plat d'Euphorbe (British Museum 1860/0404.1), une des très rares scènes mythologiques de la céramique de la Grèce de l'Est présentant Ménélas et Hector combattant autour du corps d'Euphorbe. Si la bibliographie n'est pas entièrement à jour, qu'il s'agisse de l'origine du plat (une création de Cos, une cité de Doride de l'Est, cf. *REG* 131.1, 2018, p. 182, n° 9) ou de l'analyse iconographique (sur l'originalité de la version peinte par rapport à la tradition homérique, voir C. Jubier, A.F. Laurens, Boucliers en images et images de boucliers, effets de réel, in P. Sauzeau, Th. Van Compernelle éd., *Les armes dans l'Antiquité*, Montpellier, 2007), l'A. insiste avec brio sur les nombreux effets visuels ménagés par ce plat, dont la forme, soulignée par la bande vernie périphérique, dialogue avec celle des boucliers, si prégnants dans l'image et dont les inscriptions, tout en identifiant les personnages, chacun selon une disposition différente qui souligne la dynamique de la scène, se perdent dans le décor. Le jeu induit par les inscriptions, dissimulées dans le riche tapis décoratif, mais qui suscitent leur déchiffrement, invite à pousser l'exploration. Ainsi la composition symétrique de ce duel héroïque, encore soulignée par le jeu des lances, désigne le centre du plat au-dessus duquel se dresse un motif floral élaboré qui surplombe un regard (des yeux et des sourcils) et l'esquisse stylisée d'un visage qui émerge frontalement en faisant corps avec l'ornement floral, qui, détourné de sa fonction première, évoque un nez, éventuellement des oreilles. Il est même comparé par l'A. à une tête casquée. Si ce commentaire paraît un peu forcé (on pourrait penser aussi bien à l'épisme d'un bouclier, qui serait le plat lui-même, pour reprendre l'analyse de l'A.), il a l'intérêt d'insister sur le changement de perspective que ce motif introduit dans la scène pour le spectateur. Parce qu'ils sont vus de face, les yeux font l'effet d'un masque (*prosopon*) qui interpelle le spectateur et l'immerge dans l'action. Par ce face à face, ils donnent à voir ce que Ménélas et Hector, placés en face l'un de l'autre, voient eux-mêmes. La facialité du regard le rend fascinant et terrifiant (Cf. J.-P. Vernant, *La mort dans les yeux*) ; le détour par la tête casquée (ou le motif du bouclier) insisterait sur l'effet de miroir d'un motif spectaculaire qui, pour reprendre le titre de l'essai, doit hanter, surprendre, attaquer ! AC

**Époque archaïque. Athènes. Sophilos —**

77. H. Alan SHAPIRO [Hesiod, Sophilos und Peleus' Hochzeit, in Taner KORKUT, Britta ÖZEN-KLEINE éd., *Festschrift für Heide Froning. Studies in*

*Honour of Heide Froning*, Istanbul, Yayinlari, 2018, 1 vol. (XX-582 p.) : ill. en noir et en coul., cartes, plans, 29 cm, ISBN 9 789753903875, p. 457-484] propose en allemand un essai qui fait écho à une version en anglais légèrement antérieure : Hesiod and the Visual Arts, in Alexander C. Loney et Stephen Scully, *The Oxford Handbook of Hesiod*, Oxford, 2018, p. 243-260. L'A. développe l'étude parallèle des noces de Pélée et Thétis et du défilé des Muses sur le dinos de Londres signé par Sophilos peintre et sur le Vase François, signé par Ergotimos et Kleitias, deux monuments de la céramique attique des années 580-570 séparés d'une dizaine d'années. Cette notice sera développée dans la version en ligne. CJ

*Exékias* —

78. Christoph REUSSER, Martin BÜRGE édés [*Exekias hat mich gemalt und getöpft. Ausstellung in der Archäologischen Sammlung der Universität Zürich, 9.11.2018-31.3.2019*, Zürich, Universität Zürich, 2018, 347 p., 1 vol. 235 ill. en n/b et surtout en coul., ISBN 97836905099348] propose, avec ce catalogue d'exposition, une splendide monographie sur une figure fort influente du Céramique d'Athènes au VI<sup>e</sup> s., qui a élevé la peinture sur vase à des sommets techniques et artistiques. De nombreuses citations de Beazley, mises en exergue, insistent sur le fait que pour la première fois le peintre de vase se hisse, avec une économie de moyens, au niveau des poètes pour l'observation et l'expression des sentiments. L'introduction rappelle que l'exposition s'est organisée autour d'une paire d'amphores (n° 13 et 14 du catalogue), connues depuis les années 1870 et dont l'histoire complexe est retracée en détail par Ch. Reusser à la fin de sa contribution sur les contextes de découverte (p. 88-90). L'exposition monographique, parfaitement légitime vu l'originalité de l'œuvre d'Exékias et son importance sur son temps, complète celles organisées autour d'Amasis, d'Euphronios et, plus récemment en 2017, du P. de Berlin (REG 131.1, 2018, n° 106). Les 23 vases réunis (dont 8 fragments) donnent une bonne vision de la production, somme toute réduite, d'Exékias auquel on associe une trentaine d'œuvres, dont un peu moins de la moitié est signée. Nous disposons de 14 signatures, comme cela est répété au fil du catalogue, en fait de 15, d'après la liste des œuvres d'Exékias dressée à la fin du volume par Christophe Reusser et Agata Guirard (p. 331-334, qui ajoutent une coupe à lèvre à la liste établie par Anne Mackay, p. 56, n. 1) et classée en cinq rubriques : les œuvres signées (15), les vases attribués à Exékias par Beazley (22 amphores de divers types et des pinakes), les nouvelles attributions (9, surtout des amphores à panse, une hydrie, un cratère à colonnettes fragmentaire...), les œuvres anciennement associées à Exékias, mais réattribuées depuis (4) et, enfin, les œuvres attribuées à la manière d'Exékias (11). Le catalogue s'organise en 9 essais, suivis des 23 notices des œuvres présentées, réunies de façon synoptique au moyen d'images sur une planche (p. 128-129). L'illustration, abondante et superbe, le plus souvent en couleur, permet, par des jeux d'agrandissements, de bien montrer les détails (notamment la splendeur des incisions).

Le premier essai par Lukas Thommen (Athen zur Zeit des Exekias, p. 13-16) évoque le contexte historique et l'importance de figures politiques comme Solon et Pisistrate dans l'essor économique et artisanal d'Athènes, ainsi que dans son évolution religieuse et culturelle (instauration des Grandes Panathénées ; organisation de récitations des épopées homériques ; créations des premières tragédies...).

La carrière d'Exékias coïncide largement avec le règne de Pisistrate qui, après sa première tentative de prise de pouvoir établit durablement sa tyrannie des années 546/5 à sa mort en 528/7.

Mario Iozzo (*Exekias nel panorama delle produzioni vascolari del suo tempo*, p. 17-31, une contribution traduite en allemand par Ch. Reusser, p. 32-47, avec une illustration différente) livre une synthèse vaste, touffue et savante (étayée par 91 notes) qui commence par mettre en perspective l'œuvre d'Exékias en l'inscrivant dans des contextes de plus en plus spécifiques : la cité d'Athènes, la Céramique (dont l'A. retrace l'activité depuis le P. d'Analatos) et enfin l'atelier de formation d'Exékias, le Groupe E (E pour Exékias), actif des années 550 à 530, qui s'inscrit en rupture avec les traditions de l'atelier de Lydos. L'activité d'Exékias à l'intérieur du Groupe E est sûrement documentée par une signature en *epoiese* (non pas simplement sur l'amphore du Louvre F 53, comme il est dit p. 23, mais aussi sur un vase de Toledo aux États-Unis). MI retrace la carrière du potier en commençant par la série des coupes signées en *epoiesen* (une de Siana et 5 à lèvre, en rappelant l'hypothèse selon laquelle les premières coupes pourraient être l'œuvre d'un potier différent), puis des amphores de type B. Il insiste, de façon nuancée, sur la propension du potier Exékias à réélaborer des formes plus qu'à les inventer : l'amphore de type A, considérée comme une de ses créations majeures, réadapte le type Proto-A, apparu dans le Groupe E ; le rôle exact d'Exékias dans la création du décor secondaire qui devient canonique sur les amphores à col dites standard de la fin de l'archaïsme est, selon lui, largement méconnu et il rappelle que la forme du cratère en calice, dont l'invention lui fut un temps imputée, ne l'est plus depuis que A. Mackay a contesté l'attribution à Exékias du cratère du musée de l'Agora. Quant à la coupe de type A, à courbure continue, elle s'inspire d'un type connu une décennie plus tôt (Proto-A), doté d'une vasque profonde et sans lèvre, peut-être créé dans l'atelier de Lydos ; Exékias en donne vers 530, à un moment où Amasis expérimente aussi la coupe à courbure continue, une version harmonieuse à laquelle il intègre le décor ionien des yeux. La coupe à yeux de type A, inventée par Exékias, devient, pour 20 ans, de 530 à 510, le type principal, immédiatement adopté par de nombreux potiers (Amasis, Andokidès, Nicosthénès, Chachrylion, Pamphaïos, une liste dont il faudrait exclure Oltos qui est peintre et non potier et surtout Lysippidès, un nom connu par des acclamations en *kalos*) et par une large clientèle sur les marchés outre-mer et à Athènes. Quant au peintre, l'A. évoque, parmi les traits de son génie, l'adaptation heureuse des décors à la forme, la sûreté du dessin, l'attention aux détails qui animent les compositions, le sens des tensions et des contrastes dans les scènes dramatiques, la sobriété et le calme des figures héroïques et divines, qui confèrent aux scènes une émotion retenue, nouvelle dans la céramique grecque. Cette présentation s'achève sur le très intéressant volet des expérimentations techniques et chromatiques imputables à Exékias : le rendu en relief, au moyen de petits noyaux d'argile, des boucles et des mèches de certaines chevelures fut une idée brillante, reprise par des peintres à f.r. ; parmi, les inventions chromatiques figurent l'introduction d'un blanc-jaune sur ses plaques funéraires, que les peintres de vases adoptent à leur tour et l'invention du rouge corail. À propos du décor du médaillon de la splendide coupe de Munich dont le fond est rouge corail, l'A. revient sur un détail relevé par A. Mackay : les deux petits dauphins qui apparaissent en silhouette pâle sur le fond noir de la coque du bateau de Dionysos ont été obtenus par grattage du

vernis noir ; ils auraient été originellement peints en rouge corail, selon B. Cohen (*Colors of Clay*, 2006, une hypothèse qui remonte à Reichhold en 1904), suivie par l'A., une donnée impossible à confirmer, selon A. Mackay. Une macro-photo illustrant des traces de ce vernis serait la bienvenue pour trancher enfin ce débat, car si le rouge corail très fragile, apposé après le vernis noir, a pu effectivement disparaître, sa présence ne va pas de soi. Quoi qu'il en soit, ces dauphins réservés (de la couleur de l'argile ou en rouge corail) témoignent de l'intérêt d'Exékias pour l'inversion des couleurs, même s'il ne va pas jusqu'au dessin du contour autour de la figure en réserve, caractéristique de la technique à f.r. Par ailleurs, l'existence chez Exékias d'une ligne vernie qui délimite le contour de certaines de ses figures, un phénomène presque unique en f.n., serait également un jalon vers la figure rouge.

Anne Mackay (*Exekias as Potter and Painter, in his Workshop*, p. 48-59), grande spécialiste d'Exékias, auteure de la monographie *Tradition and Originality. A Study of Exekias* parue en 2010, revient de façon approfondie et concrète sur la carrière de cette figure de potier et de peintre, qu'elle réinsère dans son atelier. Elle commence par les signatures apposées sur 14 vases, dont trois fois sur des embouchures d'amphores, un endroit approprié pour des vases qui « parlent ». Sur le sens des signatures, l'A rappelle que la présence de signatures doubles (*EXSEKIAS EGRAPSEN KAPOESE EME*) implique, à côté de la revendication d'une activité complète, qu'il pouvait y avoir un partage des tâches entre le peintre et le potier. L'A. démontre une nouvelle fois comment l'expertise stylistique (le *connoisseurship*), jointe à l'approche minutieuse des formes, est indispensable à l'étude fine de l'organisation des ateliers à l'intérieur des structures socio-économiques d'Athènes à l'époque archaïque. Et nous nous associons pleinement à sa critique des positions de principe répétées à l'envi contre la méthode Beazley depuis les années 1970, qui mériteraient d'être réactualisées ! L'A. replace Exékias dans son atelier de formation (le Groupe E, auquel Beazley a attribué plus de 200 vases) en montrant de façon très précise comment il renouvelle le répertoire des formes. Aux deux créations déjà citées dans la contribution précédente (l'amphore de type A, dont l'exemplaire le plus accompli est l'amphore du Vatican avec Achille et Ajax jouant aux dés ; et la coupe à yeux de type A, mise au point avec la coupe de Munich), l'A. ajoute la forme dite standard de l'amphore à col à l'épaule aplatie et à la panse plus arrondie qui remplace le profil ovoïde antérieur (telle l'amphore du British Museum avec Achille et Penthésilée), ainsi que la forme standard de l'hydrie avec son nouveau schéma décoratif, représenté par un fragment de l'Acropole (BAPD 9023287). Quant au rôle d'Exékias dans l'invention du cratère en calice, il est loin d'être exclu, selon l'A., même si elle refuse l'attribution à Exékias de l'exemplaire du musée de l'Agora (p. 57, n. 7). L'A. rappelle comment l'amphore de type A émerge peu à peu de la tradition léguée par le Groupe E où domine l'amphore de type B. En partant des 6 amphores du G. de Stésias (un sous-groupe du Groupe E, défini par Heide Mommsen à partir d'une acclamation *Stesias kalos*), elle souligne les expérimentations sur les pieds et les cols qui annoncent le passage du type B au type A. Deux de ces amphores (Louvre F 53, Toledo 1980.1022a et b), signées en *epoiese*, rattachent explicitement ces recherches au nom du potier Exékias, qui a tourné ces vases, mais ne les a pas peints (le décor est attribué à une autre main). Quant à l'activité du peintre Exékias, elle renseigne sur des phénomènes de collaboration avec des peintres du Groupe E, que

L'A. est la première à avoir détectés et qui témoignent d'un partage des tâches dans l'exécution du décor principal et des décors secondaires. Ce partage qui n'a rien de systématique, ni de hiérarchisé pourrait correspondre à des recherches expérimentales. L'A. relève 3 thèmes parmi les décors secondaires exécutés par Exékias sur des vases du Groupe E : Héraclès et Triton sur les plaquettes d'anses du cratère à colonnettes fragmentaire de l'Acropole et, sur des amphores, le motif du combat de coqs et une frise animalière avec des taureaux et des lions. Ce dernier motif figure à un emplacement inhabituel sur la lèvre d'une amphore du Groupe de Stésias (Berlin F 1699), aujourd'hui perdue, qui témoigne d'expérimentations sur la forme (type Proto-A) et sur le décor peint par Exékias, au début de sa carrière (vers 540). À l'inverse, une main différente de celle d'Exékias a été détectée pour l'exécution de certains ornements floraux (frises du col, palmette sous les anses) sur des vases peints par Exékias. Cette démonstration toute en dentelles est étayée par une riche illustration. Seul, le décor floral sous l'anse de l'amphore de Londres B 209 (fig. 9-10), d'une autre main que celle d'Exékias, est mentionné, mais non illustré (voir BAPD 310390). L'A. insiste sur la carrière courte d'Exékias, entre 540 et 530, et sur la définition de l'atelier dans lequel il évolue : les liens qu'il entretient avec le Groupe E, mais aussi un certain nombre de vases (« *Near Group E* », « *Near Exekias* », « *Near the Towry White Painter* », pour reprendre les classifications de Beazley) permettent de redéfinir les contours d'un atelier réunissant un petit nombre de peintres et de potiers, comprenant le Groupe E et les peintres associés, dont certains sont les continuateurs d'Exékias. L'influence d'Exékias sur ses contemporains s'explique par son aptitude à revisiter de façon originale des schémas légués par la tradition. L'atelier d'Exékias et du Groupe E, actif de 550 à 530, se prolonge avec l'atelier d'Andokidès.

Heide Mommsen (Neue Bilder, p. 60-72), autre très grande spécialiste de ce peintre, notamment de ses formes, revient sur la place d'Exékias dans l'invention des images. L'A. commence par dresser, par ordre décroissant, la liste des thèmes et schémas les plus représentés dans le répertoire du Groupe E, un atelier où Exékias a tourné, peint et signé : depuis Héraclès et le lion, connu par 29 occurrences, Dionysos et son thiasse, Thésée et le Minotaure, le quadriges de face jusqu'à Héraclès et Géryon ou la naissance d'Athéna, ces deux derniers étant attestés 12 fois. Exékias dont la notoriété se mesure aussi à sa production de plaques funéraires développe une iconographie spécifique qui privilégie certaines scènes mythologiques, notamment les figures d'Ajax et d'Achille, auxquelles sont consacrées les premières pages de cet essai. L'A. relève chez Exékias la reprise possible d'un même thème sur les deux faces d'un vase (par exemple, Ajax portant le corps d'Achille sur l'amphore de Munich, Cat. 4). HM illustre l'évolution du traitement du thème Achille tuant Penthésilée, en analysant les différences entre les deux amphores de Londres (B 209 et B 210), avec la rencontre des regards qui se croisent trop tard sur le second vase, conformément à la légende, tardivement attestée dans les sources écrites, selon laquelle Achille devient amoureux au moment où il tue l'Amazone. Cette version des regards qui se croisent n'est reprise que 70 ans plus tard sur la coupe éponyme du P. de Penthésilée. Outre l'originalité déjà abondamment commentée de la scène avec Achille et Ajax jouant aux dés sur l'amphore du Vatican et celle de l'arrivée des Dioscures au revers de la même amphore (qui introduit des motifs présents sur les reliefs funéraires, comme l'accueil du jeune homme par le chien

ou la présence du jeune serviteur tenant un aryballe), l'A. relève une série d'inventions du peintre moins connues : la première représentation d'Athéna Promachos entre deux colonnes doriques surmontées de coqs vers 540-530 sur l'amphore panathénaïque de Karlsruhe (cat 7), ainsi que le combat des lutteurs au revers, qui serait sans précédent ; la première assemblée divine assise dans une apothéose d'Héraclès et de nombreux détails nouveaux dans des scènes de chars et de chevaux, qu'il affectionne particulièrement. L'introduction d'une figure féminine conduisant le char est également inhabituelle (voir la très belle amphore de New-York 17.230.14, fig. 11, p. 43), et c'est Athéna sur une amphore d'Orvieto représentant l'introduction d'Héraclès dans l'Olympe qui remplace sur le char le héros Iolaos. Quant aux chevaux, la difficulté de les atteler à un char et la panique qui s'ensuit est le sujet très original choisi sur une des deux amphores mises en dépôt à l'université de Zurich (cat. 14), tandis que la seconde présente un dessin virtuose des chevaux écroulés devant le char, avec le ventre de l'un d'eux présenté au premier plan (cat. 13). Deux fragments d'amphore de Philadelphie avec, sur chaque face, les restes d'un cheval broutant tenu par la bride renvoient également à une iconographie unique.

Ch. REUSSER (Fundorte und Fundumstände von Vasen des Exekias, p. 73-92) revient sur les lieux et les contextes de découverte des vases d'Exékias, en commençant par les contextes funéraires. En dehors des séries de pinakes qui proviennent d'Athènes et d'une petite coupe de Siana signée qui proviendrait de Corinthe et dont le bon état indique un contexte plutôt funéraire, l'essentiel du corpus est associé à des tombes étrusques. Vulci est le lieu de découverte de l'amphore du Vatican et le récit de Carlo Campanari, un des fils du fouilleur Vincenzo, publié dans le *Diario di Roma* du 11 octobre 1834, nous apprend qu'elle fut découverte dans une tombe composée de trois chambres sépulcrales, violées probablement dès l'Antiquité et que ce grand vase difficile à transporter fut laissé près de la porte de la chambre médiane. D'autres indications données dans le supplément du *Diario* du 13 septembre 1834 ont permis de localiser précisément la tombe au nord-ouest de la nécropole de l'Osteria. C'est dans cette même nécropole qu'ont été découverts deux vases de Munich (l'amphore avec Ajax portant le corps d'Achille et une coupe à lèvres signée) acquis par l'intermédiaire de Johann Martin von Wagner pour le compte de Louis I<sup>er</sup> de Bavière et provenant de la collection de la famille Candelori, propriétaire du terrain où fut trouvée l'amphore du Vatican. L'A. propose d'associer au même secteur de la nécropole l'amphore perdue de Berlin (de type Proto-A), acquise en 1841, via Gerhard, de la collection de Fossati, qui avait, comme la famille Campanari, une licence pour fouiller ce terrain jusqu'en 1837. La célèbre coupe de Munich, issue des fouilles du Prince de Canino a été trouvée le 22 avril 1829 dans une autre nécropole de Vulci au sud-est de la ville (cf. plan de situation, fig. 25), avec une amphore de type B, également conservée à Munich et attribuée au P. de Berlin 1686 (illustrée en regard de la coupe, fig. 26-28). C'est aussi de Vulci que proviennent l'amphore du Louvre F 53, signée en *epoiese* et l'amphore de Londres (B 210) avec Achille et Penthésilée sur une face, Dionysos et Oinopion, de l'autre. Orvieto est le second site par ordre d'importance. Les trois amphores du Museo Etrusco Claudio Faina à Orvieto ont été trouvées dans les fouilles conduites par l'ingénieur Riccardo Mancini en 1874, 1875 et 1876 (cat 8, 9, 10), mais les contextes de ces tombes souvent violées dès l'Antiquité n'ont pas été conservés. Trois autres amphores d'Exékias (Cat 15, 16, 17) ont été

découvertes en 1896-1897 par Mancini sur ses terres, à l'ouest de la nécropole de Crocifisso del Tufo, puis acheminées avec de nombreux autres fragments à l'université de Pennsylvanie à l'instigation de A. L. Frothingham (Brownlee 2003). Deux d'entre elles (cat. 16 et 17) provenant d'une grande tombe à deux chambres trouvée en 1896 étaient associées, d'après les rapports de Mancini, à une pyxide signée par Nicosthènes (Florence 76931), à des bijoux en or (dont des boucles d'oreilles) et à une pointe de lance en fer. Les deux amphores (cat 13 et 14) à l'origine de l'exposition pourraient aussi venir d'Orvieto. C'est de Cerveteri que proviennent les fragments de dinos (cat.14) signé et décoré de bateaux de guerre à l'intérieur de l'embouchure. L'inscription incisée en alphabet sicyonien (une dédicace d'Epainetos à Charopos) prouve que ce vase n'était pas conçu pour une clientèle étrusque et témoigne d'un commerce de seconde main. La nécropole n'est pas connue, mais ces fragments qui étaient en possession de la famille Calabresi, avant d'être acquis par le collectionneur Castellani en 1864 à Rome, puis par le musée de la Villa Giulia en 1924, pourraient provenir de la nécropole de la Banditaccia ou de celle de Sorbo où Paolo Calabresi conduisit des fouilles, notamment à la fin des années 1830 et au début des années 1840. C'est de Tarquinia que provient l'amphore à col de Boston (89.273), acquise en 1889 auprès de l'archéologue R. Lanciani avec comme provenance Corneto. Chiusi est le lieu de découverte de l'amphore de Berlin F 1718. L'A. finit son examen des contextes funéraires en évoquant des vases provenant sans précision d'Étrurie (comme l'amphore du Louvre F 206 et la coupe F 54 de la collection Campana), ou d'Italie, ou sans provenance connue, comme l'amphore de Boulogne. L'A. aborde ensuite les contextes votifs : l'Acropole d'Athènes où ont été dédiés un cratère à colonnettes (dont les fragments trouvés essentiellement dans la grande fouille de la fin du XIX<sup>e</sup> s. ont été complétés par ceux découverts en 1937-1938 par les fouilleurs américains) et une hydrie fragmentaire, provenant du sanctuaire de la Nymphé sur la pente sud de l'Acropole. L'A. mentionne aussi un fragment d'amphore aujourd'hui perdu, connu en 1887 dans la collection de W. Klein à Prague avec la provenance Athènes et qui pourrait être associé aux grandes fouilles de l'Acropole. En Italie, deux sanctuaires féminins ont livré des vases d'Exékias : le sanctuaire d'Aphrodite et des Nymphes à Satyrion, près de Tarente (les fragments d'une amphore à col, avec signature double sur les deux faces et dont le décor – Héraclès et Triton – est bien adapté au culte de l'eau) et le sanctuaire de Perséphone à Locres Épizéphiennienne : deux amphores (une à col, l'autre à panse, avec la première représentation d'Énée portant Anchise) attribuées à Exékias. Quant à l'habitat, l'A. relève deux sites du Languedoc (Montlaurès près de Narbonne et La Monédière à Bessan) où deux grandes amphores très fragmentaires ont été retrouvées et comptent parmi les importations attiques les plus anciennes sur ces sites du sud de la France. Cette contribution s'achève sur l'histoire des deux amphores mises en dépôt à l'université de Zurich. Acquises par une famille de collectionneurs suisses dans les années 1870, mises en dépôt par la famille en 1919 dans la collection antique de l'université de Zurich, elles furent vendues aux enchères en 1927 et séparées jusqu'à leur réunion en 2013. Leur restauration (entreprise sous la supervision de Hansjörg Bloesch en 1970-1971 pour celle restée en Suisse, cat. 13 ; en 1991-1992 lors d'un prêt au musée Martin von Wagner de l'université de Würzburg pour celle vendue en Allemagne) conforte l'existence de pratiques analogues pour les anciennes restaurations. L'A. finit en étayant la

piste d'Orvieto suggérée par R. Guy, comme lieu de découverte probable des deux amphores, via le fouilleur Mancini, aussi connu pour son activité de restaurateur. L'A. se réjouit de la réunion de ces deux pièces, vraisemblablement conçues à Athènes comme une paire (en raison de leur thématique originale et unifiée portant sur l'affolement de chevaux attelés à un char) et termine son essai en soulignant l'importance des contextes étrusques pour l'œuvre d'Exékias. On peut tout aussi bien être frappé par la distribution large et diversifiée des vases d'Exékias en Grèce, en Italie et en France et par leur absence en Étrurie en dehors des contextes funéraires, ce qui invite à nuancer l'approche souvent caricaturale (ce qui n'est pas la position de l'A.) du commerce des vases grecs en Étrurie (cf. notice n° 74).

Giuseppe M. Della Fina (*La necropoli di Crocifisso del Tufo*, p. 93-101) revient sur l'histoire des fouilles de la nécropole étrusque d'Orvieto depuis le début du XVIII<sup>e</sup> s., en explorant diverses archives. Conservés à la bibliothèque de la fondation pour le musée Faina, des dessins exécutés par Adolfo Cozza, qui participa aux campagnes de fouilles conduites dans les années 1870, relèvent l'architecture funéraire, des inscriptions et la position des tombes (fig. 48-49). Concernant les trois amphores d'Exékias conservées au musée Faina (du nom de l'inspecteur des fouilles et du patrimoine archéologique actif à Orvieto à l'époque des grandes fouilles des années 1870), l'A. réunit deux types de données susceptibles d'éclairer la date de leur découverte par R. Mancini : un article de Gustav Körte paru en 1877 qui renvoie aux premières campagnes de fouilles, vraisemblablement en 1874-1875, et une liste de 30 vases, acquis en janvier 1876 par le Conte Eugène Faina auprès du même Mancini : les descriptions ne sont conservées que pour les n<sup>os</sup> 1-8 et 27-30, ce qui ne permet pas d'exclure la présence des vases d'Exékias sur les feuillets manquants. Le catalogue du musée Faina publié en 1888 par Domenico Cardella rend compte de l'emplacement différencié des trois amphores, dont deux sont rapprochées et dissociées de la troisième. L'attention du Conte Faina aux contextes pourrait indiquer que ces vases proviennent de corridors funéraires différents.

Adrienne Lezzi-Hafter (*Exekias und Bloesch im Profil*, p. 102-111) publie les dessins de profils exécutés par Hansjörg Bloesch, professeur d'archéologie classique, conservés à l'Institut d'archéologie de l'université de Zurich, où il termine sa carrière. Il est intéressant de revenir, dans le cadre de cette exposition organisée à l'Université de Zurich, sur la méthode de travail d'une figure de l'archéologie qui a été un véritable pionnier dans l'étude des formes et des mains de potier, à partir d'une sélection de chefs-d'œuvre d'Exékias qui comprend quatre amphores (New-York 17.230.14, London B 210, celle du Vatican, Orvieto 187) et la coupe de Munich. Chaque vase fait l'objet d'une fiche présentant une ou plusieurs imageries du vase en haut, à droite. La partie supérieure des feuilles contient des annotations comme les dimensions, le dessin des anses des amphores de type A et le relevé des signatures, quand elles existent. Le dessin, tracé au crayon de papier et parfois encré, occupe la partie inférieure de la feuille : seuls les bords et les pieds sont dessinés, y compris pour la coupe. On apprécie la précision aiguë du dessin (avec le détail des rainures, que H. Bloesch repérait au toucher), des informations que nos pratiques actuelles tendent à perdre dans un dessin (trop) lissé à l'ordinateur. L'A. rappelle l'importance des profils dans l'étude de l'évolution des formes, en citant le classement chronologique proposé par H. Mommsen pour les amphores à col d'Exékias, puis en revenant sur les



amphores à panse de type B et A. L'A. finit par la coupe étudiée par Bloesch dans le cadre de sa thèse sur la forme des coupes attiques depuis Exékias, une coupe qui provoqua sans doute un tollé au Céramique, comme le rappelle l'A. en citant la première phrase de la description de Bloesch : « Das gab wohl einen Aufruhr im Kerameikos ».

Les essais se terminent avec la présentation par Maurizio Sannibale (*L'anfora firmata con Achille e Aiace dei Musei Vaticani*, p. 112-126) d'un chef-d'œuvre, qui, faute de figurer dans les prêts, fait ainsi l'objet d'une notice très détaillée. L'A. évoque sa découverte à Vulci et son don par les frères Candelori au pape Grégoire XVI ; l'invention de la forme par Exékias et l'unité de conception qui préside à l'adaptation du décor à la forme. Il rappelle que le couvercle a été tardivement associé au vase, en 1979, par Francesco Roncalli. S'ensuit une description minutieuse du décor des deux faces, servie par une illustration magnifique. De gros plans sur des zones incisées avec virtuosité (fig. 69-70) permettent, en dépit de la perte de nombreux rehauts rouges et blancs, de visualiser le rendu de certaines chevelures, le décor très travaillé des boucliers aux épismes complexes et de la chlamyde d'Achille, avec le détail du cervidé niché dans le décor essentiellement géométrique et floral. L'A. insiste sur les effets de profondeur qui animent la représentation de l'espace grâce au jeu des lances et à la superposition du siège et du bouclier d'Ajax, à droite. En mentionnant une coupe du Vatican (BAPD 2508), également trouvée à Vulci, datée vers 540, comme précédent à la scène d'Achille et Ajax jouant aux dè, l'A. met en perspective « l'invention » d'Exékias qui réadapte le thème dix ans plus tard dans une composition structurée par les lances, dont la qualité esthétique explique le succès : la reprise du schéma qui intègre des variantes (Athéna ou un palmier peuvent prendre place au centre de l'image) est attestée par environ 160 représentations entre 530 et 480. Parmi les diverses hypothèses évoquées pour expliquer cette iconographie, on s'étonne de ne pas voir figurer l'interprétation lumineuse de la scène par Véronique Dasen (Achille et Ajax : quand l'agôn s'allie à l'aléa, *Revue du MAUSS* 46, 2015, p. 81-98), citée en bibliographie et dans une note de l'essai de M. Iozzo, mais jamais développée, qui identifie le jeu de stratégie (connu dans l'Antiquité par le terme *polis*), un jeu qui exerce la concentration et le sens stratégique des héros de la guerre de Troie dans un moment de pause et non de combat.

D'un essai à l'autre, on trouve inévitablement des redites, mais aussi des compléments d'informations et de petites divergences : c'est le cas de la représentation d'Oinopion, la seule assurée dans la céramique grecque pour H. Mommsen, la plus ancienne pour M. Iozzo ; et du revers de l'amphore du Vatican avec les Dioscures, interprété comme un départ (Iozzo), comme une arrivée qui réadapte le schéma du départ du guerrier (Mackay et Mommsen) ou comme l'un ou l'autre, selon une ambiguïté voulue (Sannibale). On relève un certain flottement concernant la chronologie de la carrière d'Exékias, reconsidérée comme une carrière courte et reserrée aux années 540-530 par AM (p. 53), qui, cependant ne traite pas des coupes des Petits Maîtres où est apposée la signature d'Exékias, mais qui n'ont été ni peintes, ni signées de sa main et dont il est impossible, selon HM, d'affirmer qu'elles ont été tournées par lui. Ces coupes qui ont toute chance de correspondre au début de la carrière du potier Exékias sont datées, comme le rappelle MI (p. 24) entre 555/550 et 550/545 (conformément aux datations de Brijder et de P. Heesen qui datent la coupe de

Siana de 560 au plus tôt et les coupes à lèvres entre 555 et 550), tandis que la notice n°3 (p. 147) donne une fourchette trop basse (550-525) pour la coupe signée de Munich. Ces flottements sont évidemment le signe d'une matière complexe à appréhender et cette monographie, désormais incontournable, offre un très précieux outil pour mieux comprendre, à partir de l'exemple d'Exékias et de l'atelier dans lequel il fut actif, l'organisation du travail au Céramique d'Athènes. L'ouvrage éclaire des modalités étonnantes du partage du travail qui montre que l'activité complète de l'artisan, à la fois peintre et potier, bien qu'elle reste la règle, est loin d'être systématique. À la lecture de ce catalogue, la carrière d'Exékias est d'abord celle d'un potier et, ajoutons-le, d'un maître d'atelier qui a droit de signer ! (une donnée insuffisamment prise en compte, voir Anne Coulié, « Pourquoi les artistes grecs signent-ils leurs œuvres ? », in Chantal Quillet, Jean-Luc Martinez édés, *catalogue de l'exposition Figures d'artistes*, Louvre éditions/Seuil, Paris, 2019, p. 24-29, dont le compte rendu sera présenté en ligne). Compte tenu de son activité exclusive de potier sur des amphores signées en *epoiese*, on voit mal pourquoi il faudrait renoncer à lui attribuer le tournage des premières coupes, d'autant que P. Heesen relève leur unité typologique. Les signatures doubles témoignent de la place grandissante du peintre, dont l'autonomie n'est cependant jamais revendiquée par une signature simple en *egraphse*. L'intervention ponctuelle du peintre Exékias sur des vases décorés par des peintres du Gr. E et *vice versa* renseigne sur la fluidité et la dimension expérimentale du travail dans l'atelier. AC

*Timagoras* —

79. Christine WALTER [Timagoras: An Athenian Potter to be Rediscovered, in *Greek Art in motion* (notice n° 57), p. 164-173] présente la première phase d'une étude qui s'inscrit dans un programme de recherche soutenu par l'université de Paris-Nanterre et le laboratoire ARCSAN et dédié aux potiers actifs à Athènes et en Attique du VI<sup>e</sup> au IV<sup>e</sup> s. Cet article permet de bien mesurer la méthodologie rigoureuse et le travail tout en finesse qui sont nécessaires pour avancer dans la connaissance concrète de l'organisation des ateliers au Céramique d'Athènes. L'enquête porte sur le potier Timagoras, actif dans la seconde moitié du VI<sup>e</sup> s. et connu par deux signatures peintes sur deux hydries du Louvre (F 38, F 39), dont le décor a été attribué par J. Beazley au P. de Taleidès. Une troisième hydrie du Louvre (Cp 10655), dont le potier est anonyme, a été attribuée au même peintre par F. Villard. La cinquantaine de vases attribués au P. de Taleidès le relie à différents potiers : Taleidès, auquel il doit son nom, Timagoras et peut-être Amasis. L'identité du peintre et du potier Taleidès a d'ailleurs été envisagée. L'A. évoque les débats autour de la signature du potier en *TIMAGORA* avec l'absence du sigma final et l'hypothèse de Friedrich Hauser en 1895 qui proposait d'y voir une signature féminine, hypothèse vite rejetée : l'omission du *sigma* final est bien attestée pour des noms masculins (voir l'article mentionné de Beazley sur les signatures dans *AJA* 54, 1950, p. 310-322). CW reprend également le dossier des inscriptions en *kalos* écrites de la même main que les signatures de Timagoras, ce qui confirme ici l'idée d'Henry Immerwahr selon laquelle les signatures en *epoiese* peuvent être le fait du peintre. Relevons, en passant, l'originalité de l'inscription en *kalos* sur F 38 qui met en scène Andokidès et Timagoras (Andokidès est beau pour Timagoras, fig. 5d), un type d'acclamation ludique qui anticipe sur les interpellations des artisans, bien attestées

dans le milieu des Pionniers. Les trois hydries du Louvre ont appartenu au marquis Campana. L'une d'elles (F 38) proviendrait de Cerveteri, d'après les indications données dans les *Cataloghi* en introduction à la Salle A, où ce vase était présenté. L'A rappelle que ces indications de provenance ne sont pas toujours fiables et préfère prudemment remplacer Cerveteri par le terme d'Étrurie, qui, notons-le, n'est pas totalement sûr non plus. Les recherches engagées dans le cadre de l'exposition du Louvre sur le marquis Campana ont bien montré la très grande diversité des modes d'acquisition de la collection et des lieux de découvertes, tout en confortant l'importance quantitative des fouilles de Cerveteri. Grâce à un travail sur des archives, il est désormais possible d'identifier l'hydrie du Louvre la mieux conservée signée par Timagoras (F 38) dans les listes de vases succinctement décrits par Visconti et découverts dans les fouilles de Cerveteri en 1850 (notice n° 24). La fin de l'article est consacrée à l'étude du potier et à la question de savoir si l'hydrie non signée du Louvre a aussi été tournée par Timagoras. Les trois vases présentent de nombreuses analogies et se classent dans la catégorie des hydries du type à épaule, inventé au 2<sup>e</sup> quart du VI<sup>e</sup> s. F 38 et F 39 seraient les premiers exemplaires de ce type à être signés. L'hydrie non signée présente un orifice dans son fond, comme F 38, ainsi que des amphores et surtout des loutrophores, dont la fonction a souvent été mise en relation avec la libation. L'étude précise des profils, de l'assemblage des différentes parties du vase, de la mise en place des anses, des finitions, des traces d'outils, la présence de fines stries indiqueraient une même main de potier pour les trois hydries, que l'A. date entre 540 et 530. CW annonce en conclusion qu'elle souhaite prolonger cette étude en élargissant le corpus à d'autres hydries, par exemple celle du Fine Arts Museum de Boston (MFA 68.105), qui a été rapprochée d'une des hydries signées par Timagoras, mais aussi à l'étude d'autres formes décorées par le P. de Taleidès et qui pourraient, comme l'amphore, révéler la main du potier Timagoras. Enfin le réexamen des productions de Timagoras, Amasis et Taleidès serait susceptible de dévoiler des caractéristiques techniques et typologiques communes ou, au contraire, des divergences entre ces potiers. AC

*Euphronios* —

80. Nigel SPIVEY [*The Sarpedon Krater. The Life and Afterlife of a Greek Vase*, London, Head of Zeus, 2018, 1 vol. cartonné 14 × 20,5, 256 p. (incluant 78 fig.), ISBN 9781786691613] écrit un livre surprenant qui est à la fois une contribution critique à la connaissance du « monde » d'Euphronios, un essai d'iconologie (et de méthode archéologique) et un bel exemple de récit total où l'Antiquité et ses valeurs sont plongées dans la modernité. Au cœur du livre est le vase grec « à 1 million de dollars », le cratère attique à f.r. signé par Euphronios comme peintre, représentant Hypnos et Thanatos (face principale) qui transportent le cadavre de Sarpédon, universellement considéré comme un chef-d'œuvre de l'art grec. Ce vase fut l'objet dans les années 70 et les décennies suivantes d'une véritable querelle internationale : exhumé dans des fouilles clandestines conduites en Étrurie, à Cerveteri, en 1971, dans la nécropole de Greppe Sant'Angelo, il arriva à New York dans les salles du Metropolitan Museum en 1972 après une étape en Suisse et une longue série de vicissitudes, pour être rendu finalement à l'État italien en 2008, à l'issue d'une commission rogatoire internationale compliquée. Quelques années auparavant, en 2000, le

Getty Museum avait déjà rendu à l'Italie un autre vase attique extraordinaire, provenant lui aussi de fouilles clandestines à Cerveteri – la « *jumbo-cup* » signé par Euphronios et Onésimos portant sous le pied une inscription étrusque à Héraclès – qui avait fait l'objet d'une singulière acquisition, morceau par morceau, par le musée américain, au fur et à mesure que les fragments du vase sortaient de terre à Cerveteri exhumés par des « *tombaroli* » (la scène du crime cette fois-ci fut le sanctuaire au lieu-dit Sant'Antonio, où NS fouilla personnellement par la suite avec Mauro Cristofani et Maria Antonietta Rizzo!). Dans le ch. 2, qui se présente comme un article de chronique judiciaire (voir l'épisode mystérieux de la mort violente d'un des protagonistes, le collectionneur libanais impliqué dans les dépistages de l'enquête judiciaire), l'A. reconstitue le mécanisme pervers du « *business* » qui conduisit aux États-Unis ces deux vases grecs hors du commun, auquel avaient participé de vulgaires délinquants, des collectionneurs, de grands musées internationaux et des experts académiques. On trouve dans ces pages-là une curiosité pour les détails que seul un journaliste judiciaire peut avoir, ce qui rend la lecture encore plus passionnante. C'est ainsi que dans cette histoire bizarre, à côté des noms de Bob Hecht, Giacomo Medici et d'autres protagonistes du commerce illégal d'antiquités actifs à cette époque-là, on retrouve même les noms de Dietrich von Bothmer (l'élève de Beazley dépeint comme un savant obsédé par l'art d'Euphronios) et d'autres insoupçonnables « *experts* » d'art antique qui contribuèrent à la course des grands musées européens et américains pour l'achat des plus beaux vases grecs figurés disponibles sur le marché, comme s'il s'agissait de tableaux impressionnistes. Le ch. 3 est consacré à l'activité d'Euphronios et des Pionniers, dont les ateliers sont décrits par NS comme s'ils étaient des « *modern art schools* » où dominaient esprit d'initiative et créativité. L'apport des Pionniers athéniens réside dans la perfection du dessin et la sensibilité pour l'anatomie du corps humain; le tournant dans l'évolution de leur art graphique est placé aux alentours de 500. Spivey en profite aussi, dans sa reconstruction passionnée de ce chapitre de l'art grec, pour faire l'éloge de l'attribution, une méthode de travail pratiquée par Beazley et ses collègues céramologues, dont les origines remontent, comme le dit justement l'A., aux théories de l'historien de l'art italien Giovanni Morelli. Dans ce ch., NS s'intéresse particulièrement à la biographie d'Euphronios (naissance hypothétique en 535), et à la rivalité « *fraternelle* » entre Euphronios et Euthymidès, en acceptant apparemment l'hypothèse de Martin Robertson sur les rapports de consanguinité entre les deux artistes. Le quatrième est le dernier des chapitres introductifs du livre : ici l'A. aborde les aspects problématiques du double contexte archéologique du cratère d'Euphronios, le *symposion* athénien d'un côté, la tombe d'un aristocrate étrusque, de l'autre. Les thèmes discutés dans cette section intéressante du volume sont la valeur des vases peints dans la vie quotidienne à Athènes, la théorie des « *second-hand vases* », selon laquelle les vases peints grecs n'arrivaient en Étrurie qu'après un cycle d'usage, si bref soit-il, en Grèce, et la signification des invocations à Léagros, considéré à titre d'hypothèse comme le propriétaire de l'atelier où Euphronios travaillait comme « *employé* ». On a dans ces pages-là une bonne mise au point de la problématique archéologique des vases grecs en Étrurie et des principaux noeuds exégétiques liés au monde du *symposion* grec (réel, chanté et représenté), un sujet sur lequel NS avait déjà donné récemment d'importantes contributions critiques. Le ch. 5 (Epic as Education) donne la clé pour pénétrer dans la thèse

de l'A. et dirige le lecteur vers l'objectif principal du livre, qui est de lui montrer comment fonctionne le mécanisme du emploi des images dans le temps, surtout quand elles concernent certaines valeurs universelles comme la douleur qu'on éprouve en face du corps mort d'un jeune homme. Finalement, c'est ici, à l'aide d'une série d'images bien choisies, après la longue introduction consacrée à l'histoire de la découverte et à son contexte archéologique, que l'A. décrit le vase d'Euphronios dans tous ses détails, en faisant la preuve de sa grande connaissance des vases anciens et de sa finesse interprétative. Le premier pas est d'expliquer au lecteur les sens et la fonction pédagogique au niveau « synchrone » de l'image reproduite sur le côté principal du cratère d'Euphronios. Quel est le sens, se demande NS, de cette représentation vériste d'un corps blessé et désormais sans vie – ajoutons-nous – comme celui d'un martyr chrétien qui a été torturé ? Pour l'A., le sens de ce choix de la part du peintre est de produire une image à valeur pédagogique, en mesure d'illustrer le paradigme du héros mort à la guerre. De ce point de vue, d'après NS, il existe une parfaite unité thématique qui lie les scènes représentées sur les deux faces du vase d'Euphronios : le « revers » (peut-être une scène de jeunes soldats qui vont danser une pyrrhique ou une danse armée) serait un avertissement adressé aux jeunes Athéniens qui participaient au *symposion* et auxquels étaient présentées les valeurs de la mort héroïque. Il s'agirait donc d'un cas de composition circulaire « *ring composition* » où l'*exemplum* épique – dans ce cas spécifique, le meurtre de Sarpédon – offre au peintre un moyen expressif extraordinaire pour rendre l'idée de la mort héroïque. Comme l'A. le souligne bien d'ailleurs, il y aurait eu beaucoup d'autres options « pathétiques » offertes au peintre grec par le récit épique, comme celui de la mort de Patrocle ou celle d'Hector, pour réaliser un récit en images focalisé sur le thème de la mort héroïque. Dans le ch. 5 (An Image for the Afterlife), l'A. revient sur le contexte secondaire du vase – le mobilier funéraire étrusque dont faisait partie le cratère – pour explorer comment l'image étudiée (la mort de Sarpédon) a pu devenir un prototype visuel pour beaucoup de scènes de mort héroïque, même dans des contextes culturels différents, comme l'Étrurie et l'Occident grec. Et voilà l'hypothèse convaincante de NS : la potentialité communicative de l'image créée par Euphronios à la fin du VI<sup>e</sup> s. est donnée par sa structure simple mais puissante, une composition à trois éléments, dont un horizontal au centre, à la forte charge affective (le cadavre blessé), et deux verticales comme complément. L'impact visuel de cette image passe-partout est reconnu par l'A. dans le motif-parlant du « *braccio della morte* » (en italien dans le texte), c'est-à-dire le détail du bras pendant du mort qui effleure le sol. Dans le ch. 7 (The Afterlife of an Image – 1), NS perfectionne sa thèse en démontrant comment ce schéma iconographique, riche en *pathos*, est devenu à partir du V<sup>e</sup> s. une image stéréotypée de la *mors immatura*. Est ici analysée, à l'aide d'images parlantes, une riche documentation funéraire d'époque classique invoquée pour démontrer l'extension de ce modèle iconographique dans l'art étrusque et romain. À ce qu'il paraît à la lecture du livre, ce schéma a été adopté un peu partout dans l'Antiquité classique et de nombreuses fois, quand l'artiste a eu besoin de représenter une scène de transport de cadavre. Le ch. 8 (The Afterlife of an Image – 2) représente la conclusion obligée de cette argumentation complexe et l'A. pousse sa démonstration jusqu'au bout. En s'appuyant sur une série remarquable d'œuvres d'art figuré, datant d'époques différentes, il démontre comment le motif du transport du cadavre se prolonge dans

l'art chrétien et subit un processus de christianisation formelle et substantielle. Les sarcophages païens avec la scène de la mort de Méléagre sont considérés comme le trait d'union entre art funéraire classique et art chrétien. Nombre de chefs-d'œuvre de l'art universel, dont certains très connus (Pietà de Michelange, par exemple), sont relues dans ce chapitre à la lumière du modèle interprétatif mis en place. Deux exemples sont particulièrement significatifs dans le discours de NS et prouvent qu'une sorte de « christianisation » formelle de l'image a effectivement eu lieu: le premier est un tableau très connu par Luca Signorelli – Lamentation au pied de la Croix – qui a été construit sans doute sur un modèle classique, comme l'indique l'anatomie du corps du Christ, dessiné comme celle d'un héros musculeux. D'une manière analogue, un *oscillum* en marbre du v<sup>e</sup> ap. J.-C. (fig. 71) représentant une scène de transport du guerrier mort aurait été modifié en un sens chrétien par un sculpteur du xvi<sup>e</sup> s. de notre ère, qui voulait représenter une scène de déposition du corps du Christ. Mais NS ne s'arrête pas là : il retrace ce modèle iconographique grec dans l'art moderne européen et dans le photojournalisme de guerre à l'époque contemporaine. Comme exemple du premier phénomène, il choisit le tableau par Jacques-Louis David *La Mort de Marat* (fig. 72) ; comme exemple du second phénomène, il propose une photo de Larry Burrows prise au Vietnam (p. 74). Dans tous les cas examinés, le « *braccio della morte* » est l'indice visuel qui guide l'analyse. La théorie est trop complexe pour pouvoir échapper à une question finale, que l'A. effectivement n'esquive pas : comment est-il possible que tant d'œuvres d'art de différentes époques aient adopté le schéma iconographique inventé par Euphronios à Athènes, il y a plus de 2500 ans ? Pour NS, c'est la neuroscience qui peut donner une réponse adéquate : le succès universel de ce modèle iconographique inventé en Grèce par Euphronios a été (et serait par la suite) garanti par le sentiment de l'empathie et par le mécanisme neurologique des neurones-miroir, activé par la vue dramatique d'un corps humain sans vie. Au bout du compte, conclut-il, « *Sarpedon is one of us* », et l'image de sa mort, comme l'a imaginé Euphronios il y a 2500 ans, a un effet cathartique intemporel. Le livre se conclut sur des considérations dédiées au culte du héros lycien à Xanthos (discussion de l'hypothèse de H. Metzger sur le monumental bâtiment G de l'acropole de Xanthos) et par une bibliographie raisonnée. Ce livre va bien au-delà de ce à quoi pouvait s'attendre un archéologue classique ou un historien de l'art antique s'intéressant à un peintre athénien ayant vécu et travaillé au vi-v<sup>e</sup> s. Le *Sarpedon Krater* est un livre à multiples focales, très bien écrit, avec toute la finesse, le style et même l'humour (dans le texte il y a beaucoup de métaphores amusantes) d'un archéologue, mais aussi d'un brillant essayiste qui connaît bien son domaine et transmet au lecteur le goût de sa découverte. Tout en réussissant à faire parler un vase ancien, l'A. démontre comme le passé continue à vivre parmi nous encore aujourd'hui, même si nous ne nous en apercevons pas.

VB

### Céramique corinthienne —

81. Federica GALIFFA [I materiali di importazione corinzia come indicatori di ideologia, in Marco ARIZZA éd., *Società e pratiche funerarie a Veio. Dalle origini alla conquista romana. Atti della giornata di studi (Roma, 7 giugno 2018)*, Roma, Sapienza Università Editrice, 2019, 224 p., 16x23 cm, ISBN 9788893771122, p. 159-178] présente les résultats préliminaires de sa thèse de

doctorat consacrée aux importations corinthiennes en Étrurie (630-550). L'étude, de type exclusivement statistique, est fondée sur un corpus d'environ 650 vases, dont la majeure partie était déjà publiée. Compte tenu que le bilan dressé autrefois par M. Martelli était encore fondé, dans son noyau, sur une base de données qui remontait au travail de Humfry Payne (qui avait recensé 150 vases au total), l'entreprise de F. Galiffa est à saluer avec satisfaction. Son étude offre donc à l'aide de 9 tableaux graphiques un premier instrument de travail pour comprendre le phénomène des importations corinthiennes en Étrurie, en confirmant le rôle de Caere et de Vulci. En ce qui concerne Caere, il est intéressant de noter que la majeure partie des vases corinthiens importés dans la métropole étrusque provient des tombes qui se trouvent dans la nécropole de Monte Abatone. Il s'agit donc, à ce qu'il paraît, d'une présence exotique constante. VB

82. *Büşra Elif KASAPOĞLU* [Parion Güney-Tavsandere Nekropolisinden Bir Arkaik Dönem Krematoryumu ve Buluntuları (An Archaic Period Crematorium and Findings from Parion Southern Tavsandere Necropolis), in Vedat KELEŞ, Hasan KASAPOĞLU, Ertuğ H. ERGÜRER *et al.* éds, *Cevat Başaran'a 60. Yaş Armağanı. Essays for Cevat Başaran's 60<sup>th</sup> Birthday Occasion*, Ankara, Bilgin Kültür Sanat Yayınları, 2019, 906 p., 29,7 × 21 cm, ISBN 9786059636681, p. 177-194] publie le mobilier d'un bûcher funéraire (ou d'une crémation primaire ?). Il s'agit essentiellement de vases corinthiens (10 aryballes, 2 alabastres, 1 pyxide concave), 1 coupe ionienne et 1 askos de fabrication de Clazomène (?). L'A. en donne une analyse détaillée s'appuyant sur une excellente documentation graphique. D'après les vases corinthiens (P. de Stevens, P. de Falstaff, P. de Bestum) l'assemblage peut être daté vers la fin du Corinthien ancien. La présence de plusieurs aryballes décorés de cômastes est intéressante. AM

83. Adriano MAGGIANI [Un cratere corinzio del Museo Archeologico di Firenze, in Vincenzo BELLELI, Árpád Miklós NAGY éds, *Superis deorum gratus et imis. Papers in Memory of János György Szilágyi*, *Mediterranea* 15, 2018, 1 vol. (512 p.) : ill. ; 28 cm, ISBN, 9788871409351, p. 71-82] publie un cratère du Corinthien moyen au Musée archéologique de Florence acquis avec des fragments provenant de la collection Campana par G.F. Gamurrini en 1871 et l'attribue au P. de Détroit. Il est décoré sur la face A de trois paires de cômastes, sur la face B d'un serpent entre deux coqs dans une composition héraldique. On note que parmi les comparatifs cités, le cratère du P. de Détroit autrefois dans une collection privée de Riehen, est entré au Louvre Abu Dhabi (A. Coulié in J.-F. Charnier éd., *Louvre Abu Dhabi. Le Guide du Musée*, Paris 2018, 67, fig. 2). Non seulement ce cratère porte un nouveau thème iconographique (cômastes) pour le P. de Détroit et représente un jalon important vers le P. du Gorgoneion de Moscou pour la reconstruction des ateliers de cratères, mais il contribue aussi à la reconstitution de la collection Campana. La publication des vases corinthiens de la collection Campana serait une étape très importante pour la compréhension de l'importation des vases corinthiens en Italie, tout particulièrement en Étrurie. AM

84. Andras MARTON [Ces longs dimanches après-midis.... Le Peintre de la Croix de lotus en Étrurie, in *Superis deorum gratus et imis* (notice n° 83), p. 83-100] présente une réévaluation du P. de la Croix de lotus, un potier-peintre spécialisé dans les œnochoés globulaires à fond rouge du Corinthien récent I et complète son œuvre avec quelques fragments inédits du musée du Louvre. Il démontre qu'il est identique au P. du Louvre E 649 avant de proposer une recons-

titution de son atelier dans lequel se situe aussi, entre autres, le P. de Dionysos. En se fondant sur l'étude du corpus des œnochoés globulaires du Corinthien récent I, l'A. aborde la question d'un commerce ciblé vers l'Étrurie, en montrant comment les divers ateliers des œnochoés du Corinthien récent I se partageaient les marchés. Cette étude fine et rigoureuse renouvelle notre connaissance des peintres et des ateliers du Corinthien récent et précise les modalités de l'importation de la céramique corinthienne en Étrurie, ainsi que ses enjeux. AC

85. Kees NEEFT [Itinerant Craftsmen: Two Corinthians in Taranto. in *Superis deorum gratus et imis* (notice n° 83), p. 47-58] publie une étude de première importance. Avec sa finesse habituelle, il nous présente deux peintres : le P. de Tarente 66223 et le P. de Tarente 28221. Le premier a certainement, le deuxième peut-être, décoré des vases en argile corinthienne et en argile locale. Il s'agit du premier cas clairement identifié où le déplacement d'un peintre/potier corinthien a pu être suivi et où l'on a pu démontrer comment l'arrivée d'un artisan a inspiré la production corinthianisante locale et, dans le cas précis de Tarente, peut-être introduit la technique de la f.n. dans les ateliers de potiers locaux. Neeft formule plusieurs scénarios possibles pour expliquer pourquoi et comment le P. de Tarente 66223 est arrivé et a travaillé à Tarente. Cette étude va certainement inspirer beaucoup de recherches et de réflexions. AM

#### **Céramique étrusque. Céramique étrusco-corinthienne —**

86. Carmine PELLEGRINO [Frammento etrusco-corinzio dall'abitato di Pontecagnano: un contributo alla definizione dell'officina di ascendenza ceretana, in Serena DE CARO *et al.* éd., *Percosi. Scritti di Archeologia di e per Angela Pontrandolfo*. Paestum, Pandemos, 2017, 2 volumes (686, 349 pages) : ill., cartes, plans, couv. ill. en coul., 27 cm, ISBN 9788887744781, p. 87-93] publie un fragment d'amphore issu de l'atelier étrusco-corinthien de Pontecagnano. Il est décoré d'un homme avançant vers la gauche ; entre ses jambes, un petit oiseau et derrière lui, un grand oiseau aquatique tourné vers la droite. Le décor est comparable au style du P. du Loup méchant (*P. del Lupo Cattivo*) et du P. des oiseaux (*P. degli Uccelli*). Cette trouvaille apporte une contribution intéressante sur la distribution de la production locale étrusco-corinthienne, pour le moment connue surtout à travers les découvertes faites dans les sépultures, en milieu non funéraire. AM

#### **Style campanien à figures noires —**

87. Michele SCAFURO [Riflessioni su alcuni vasi a figure nere campani, *Oebalus. Studi sulla Campania nell'antichità* 12, 2017, p. 217-229] analyse l'iconographie de quelques vases campaniens à f.n. attribués à l'atelier de la Feste Campestre, en confirmant la clé de lecture donnée par Lidia Falcone et Virginia Ibelli dans leur livre (*REG* 123.1, 2010, n° 49). Si les propositions exégétiques avancées par l'A. ne sont pas très originales, sa reconstruction historique mérite attention: d'après Scafuro les valeurs sociales et culturelles véhiculées par cette classe céramique sont enracinées dans le milieu local et réussissent à survivre intactes à l'arrivée des Campaniens, manifestant une remarquable continuité des structures sociales. En marge de son argumentation, Scafuro propose à nouveau le rapprochement de l'imagerie des vases campaniens à f.n. avec le monde qui à Capoue tourne autour de l'aire sacrée du Fondo Patturelli. VB



**Céramique commune de la Campanie septentrionale —**

88. Luca BASILE [Osservazioni sul repertorio vascolare in argilla grezza da Pithekoussai e Cuma in età arcaica: tradizione e modelli di riferimento a confronto, *AION* 23-24, 2016-2017 (2018), p. 137-162] introduit un thème très intéressant dans les études modernes de la céramologie, c'est à dire le partage par des peuples en contact de la céramique commune et de la vaisselle culinaire, utilisant l'observatoire privilégié de la Campanie septentrionale. Le champ d'observation sélectionné par l'A. est assuré par les répertoires de céramique commune de Cumes, Pithécusses et Capoue entre la fin du VIII<sup>e</sup> et le début du V<sup>e</sup> s., la samnitisation de la région étant considérée comme une charnière historique, qui provoque un changement dans la culture matérielle des peuples et les modes de cuissons des aliments. Les formes de base analysées par L.B. sont l'*olla*, les coupes-couvercles et les bassins-mortiers. L'A. remarque que les Grecs de Cumes et de Pithécusses, d'une part, les Étrusques de Capoue et les peuples italiques de l'*hinterland* campanien, d'autre part, font usage du même répertoire typologique, probablement à cause de la fonctionnalité des formes liées à la vie quotidienne et à la préparation des aliments. Il semblerait, d'après l'analyse de LB, que la forme très spécialisée du bassin-mortier fut élaborée en Étrurie méridionale et ensuite transmise en Campanie. L'article montre bien le degré d'interférence culturelle dans la Campanie septentrionale où s'affirme une véritable *koinè* qui affecte aussi l'élaboration des céramiques communes. VB

**Céramique italiote. Généralités —**

89. Teresa Elena CINQUANTAQUATTRO, Mario LOMBARDO, Claude POUZADOUX éd. s [Produzioni e committenze in Magna Grecia. Atti del cinquantacinquesimo Convegno di studi sulla Magna Grecia, Taranto, 24-27 Settembre 2015, Taranto, ISAMG, 2019, 2 vol. (892-[27] p.) : ill., cartes, graph., plans, tabl., couv. ill., 30 cm, ISBN 8898066376]. Le 55<sup>e</sup> colloque de l'ISAMG traite des rapports complexes entre productions et clientèles passive et active (commanditaire) en Grande-Grèce entre le VIII<sup>e</sup> et le III<sup>e</sup> s. Cette thématique ambitieuse permet de développer de nombreuses ramifications vers l'histoire sociale et économique de la région, tout en gardant une approche profondément archéologique qui s'appuie avant tout sur les données de terrain et l'étude du matériel issu de fouilles scientifiques. La question des rapports entre artisans et clients n'est pas nouvelle comme le rappellent T. E. Cinquantaquattro (p. 25-30) et C. Pouzadoux (p. 31-36, cf. notice n° 90) dans leur introduction. L'idée de *special commissions* émerge ainsi dans les années 1960 avec les travaux de Webster sur les exportations de céramique attique (cf. *Potter and Patron in classical Athens*, London, 1972). Mais cette thématique bénéficie d'un regain d'intérêt à partir des années 2000 avec plusieurs études prenant en compte le cas spécifique de l'Italie méridionale. L'on pense bien entendu au colloque parisien de 2004 (J. de la Genière éd, *Les clients de la céramique grecque*, Paris, 2006. *REG* 121.1, 2008, n° 20), aux travaux d'Enzo Lippolis, auquel ces actes sont dédiés (Modelli attici e artigianato artistico in Magna Grecia, in *Atene e la Magna Grecia*, Taranto 2007, p. 351-403. *REG* 126.1, 2013, n° 188), à ceux de Luigi Todisco (cf. entre autres, *MEFRA* 110-2, 1998, p. 571-608). Émerge progressivement l'idée de deux productions parallèles, l'une dédiée à un marché intérieur, l'autre tournée vers l'exportation (cf. M.-C. Villanueva-Puig éd, *Des vases pour les Athéniens, VI<sup>e</sup>-IV<sup>e</sup> av. n.è.*, Paris, 2014. *REG*, 129.1, 2016, n° 7). Les aspects purement économiques

liés aux différents types de productions artisanales, sont ainsi enrichis par des réflexions stylistiques et socio-culturelles qui prennent désormais davantage en compte le contexte de réception des artefacts. La trentaine de contributions rassemblées dans les actes de ce colloque permettent d'explorer grand nombre des voies ouvertes par cette thématique foisonnante : des logiques de consommations et leurs liens avec les processus identitaires (M. Bats, p. 39-49) aux réflexions sur l'histoire et l'évolution du goût de la clientèle antique dans des contextes spécifiques. La question des intermédiaires entre l'artisan et le client est développée grâce à la documentation épigraphique (C. Ampolo, p. 145-159 et E. Rosamilia, p. 161-189). La production textile est traitée par A. Mele (p. 73-105) et F. Meo (p. 107-143) qui offrent des exemples de méthodologie utiles à suivre ; la sculpture et la coroplastie font l'objet de vastes synthèses (p. 445-511). L'architecture est analysée pour la période archaïque (M. Osanna, p. 399-419 et C. Rescigno, p. 421-442) et l'époque classique (G. Rocco, p. 523-549). La majeure partie des contributions traite des productions céramiques, des derniers ateliers du Géométrique récent de Cumès et Pithécusses (p. 211-313), aux ateliers métapontins (M. Denoyelle, p. 569-579 et F. Silvestrelli p. 581-601, cf. notice n° 96-97), tarentins (A. Dell'Aglio, L. Masiello, p. 615-660, cf. notice n° 100 et M. Corrente, C. Pouzadoux, p. 707-732, cf. notice n° 92), campaniens (E. Mugione, p. 665-686, cf. notice n° 93) et paestans (A. Pontrandolfo, p. 689-705, cf. notice n° 99). Enzo Lippolis (p. 751-757) souligne dans sa conclusion (sans doute l'un de ses derniers textes), la difficulté d'identifier la qualité du rapport entre production et clientèle commanditaire dans la pluralité des contextes sociaux et culturels de la Grande-Grèce. Il revient sur les définitions des termes essentiels à la question : production, clientèle, commanditaire, consommation... Le foisonnement des approches, méthodologiques, archéologiques, historiques donne encore une fois aux rencontres de Tarente, la satisfaction d'être un « laboratoire » (C. Pouzadoux) qui offre non pas des conclusions définitives mais ouvre sur des propositions de recherches et de réflexions collectives. FLBT

### **Céramiques à figures rouges en Italie méridionale. Généralités —**

90. Claude POUZADOUX [L'orizzonte classico ed ellenistico (v-III sec. a.C.): produzioni e committenze attraverso l'esempio delle ceramiche figurate, in *Produzioni e committenze in Magna Grecia* (notice n° 89), p. 31-36]. C. Pouzadoux ouvre le second volet de l'introduction au 55<sup>e</sup> colloque de l'ISAMG par une synthèse brillante sur les notions de « production » et de « commanditaire », à travers l'exemple de la céramique figurée d'époque classique et hellénistique. Après avoir rappelé les étapes historiographiques de la recherche sur la question complexe des rapports entre ateliers et clientèles, l'A. introduit l'idée d'une réciprocité des processus d'influences à l'œuvre entre artisans et clients/commanditaires. CP propose de relever l'amical défi lancé par J.-P. Morel aux spécialistes de céramique figurée (La céramique apulienne vue par un céramologue « d'un autre monde », in J.-P. Brun éd, *Artisanats antiques d'Italie et de Gaule*, Naples, 2009, p. 243-255, REG 126.1, 2013, n°190), en reconsidérant le rôle des ateliers (et non plus seulement des individualités de peintres) dans la conception et la diffusion des formes de vases, en réponse immédiate aux besoins identifiés chez leurs clientèles. Si la céramique figurée souffre beaucoup de la décontextualisation de nombreux vases issus de fouilles anciennes et/ou clandestines, cette approche plus matérialiste – mais aussi fondée sur des

analyses typologiques sérielles plus objectives – est peut-être l'une des clés d'exploration de l'immatérialité des relations qui se nouent entre l'artisan et son client/commanditaire.

FLBT

91. Ursula KÄSTNER, Stefan SCHMIDT édés [*Inszenierungen von Identitäten. Unteritalische Vasenmalerei zwischen Griechen und Indigenen*, Beihefte zum Corpus Vasorum Antiquorum VIII, Munich, Bayerische Akademie der Wissenschaften, 2018, 1 vol. (166 p.) : ill., 30 cm, ISBN 9783769637793] publient les actes d'un colloque consacré à la contribution des vases italiotes à la construction et à la mise en scène de l'identité des communautés indigènes d'Italie méridionale, tenu à Berlin en octobre 2016, parallèlement à la présentation de l'exposition « *Gefährliche Perfektion – Antike Grabvasen aus Apulia* ». Ce très riche volume, qui s'ouvre sur un précieux panorama thématique des derniers acquis d'une recherche renonçant à une approche helléno-centrée de la production italiote (p. 7-13) intéresse la production, l'étude des vases en contexte, l'iconographie, l'histoire des collections et de la restauration. Les recensions des contributions se répartissent entre la présente livraison et son complément en ligne.

LD

### Céramiques à figures rouges en Italie méridionale. *Style apulien* —

92. Marisa CORRENTE, Claude POUZADOUX [Codici culturali e dinamica di gusto: modelli vincenti nell'Ellenismo dei centri dauni, in *Produzioni e committenze in Magna Grecia* (notice n° 89), p. 707-732]. Les deux A. se concentrent sur les cas bien documentés d'Arpi et de Canosa pour tenter d'identifier les signes d'une affirmation de l'hellénisme au travers des codes culturels dauniens entre IV<sup>e</sup> et III<sup>e</sup> s. MC et CP prennent l'exemple de la céramique apulienne et en particulier des scènes de *naiskoi* portés par les vases monumentaux retrouvés dans les contextes funéraires de Daunie. Le *naiskos* symbolise, selon les A., « la visualisation topographique des lieux principaux de l'identité », une sorte de métonymie visuelle des pratiques mémorielles créées autour du défunt et de son tombeau. En ce sens, les vases monumentaux et les images qu'ils portent doivent être considérés comme le signe d'une représentation sociale et des valeurs que portent le défunt et son groupe familial au sein de la société. Les *naiskoi* peints sur ces vases fonctionnent comme objet porte-mémoire, image des édifices mnémoniques que sont les tombeaux eux-mêmes. L'image étant perçue comme l'instrument de la mémoire et de la conservation du passé, elle passe tout naturellement en Daunie d'une technique à l'autre (de la figure rouge à la *tempera*), et conserve ses fonctions bien après l'établissement du nouvel ordre romain, en maintenant de manière paradoxale les marques d'un hellénisme à la fois conservateur et adaptable aux nouveaux langages recherchés par les groupes sociaux en pleine mutation.

FLBT

### *Style campanien à figures rouges* —

93. Eliana MUGIONE [L'area tirrenica – Cuma, Napoli, Capua: committenza delle *poleis* campane e nuovi modelli culturali, in *Produzioni e committenze in Magna Grecia* (notice n° 89), p. 663-686]. L'étude porte sur les centres artistiques et artisanaux de Campanie (Naples, Cumes, Capoue) et leurs relations avec l'arrière-pays indigène. L'A. revient sur les définitions de « production » et de « commanditaire » auxquelles elle apporte des nuances bienvenues. Elle pose notamment l'accent sur les contextes récepteurs en s'interrogeant sur les usages

réels des productions artisanales (et céramiques en particulier) aux différentes échelles de la réception de l'objet (communauté, groupes sociaux, genres, individus). L'A. rappelle par exemple comment la diffusion des croyances eschatologiques a, d'une part, favorisé l'hellénisation des populations de la *mesogaia* et a, d'autre part, permis la création d'un langage figuratif et symbolique spécifique aux femmes, qui s'incarne dans la représentation privilégiée des figures de Niobé, Andromède et Hélène, mettant en exergue les liens familiaux et matriarcaux, également visibles dans la constitution d'enclos funéraires et de tombes à chambres à double déposition (Fratte, Pontecagnano, Capoue). Soulignant les écueils de la notion de « *special commission* » lorsqu'elle recouvre de manière trop systématique la qualité du lien entre producteur et consommateur/récepteur, EM maintient l'hypothèse de commandes de la part des élites. Ces commanditaires finissent par façonner, indirectement, le reste de la production. Mais l'A. invite à reconsidérer les productions céramiques et leurs évolutions, à l'aune des degrés de projections idéologiques, culturelles et sociales entre communautés grecques, d'une part, et entre communautés indigènes, d'autre part. FLBT

94. Christiane NOWAK [„Griechen” und „Einheimische” auf rotfigurigen Bildern Kampanischer Vasen. Eine zulässige Dichotomie?, in *Inszenierungen von Identitäten* (notice n° 91), p. 75-86] renonce à une lecture binaire (et biaisée par l'époque qui l'a vue naître) attribuant des identités ethniques antagonistes aux personnages vêtus à la grecque et selon la mode italique sur les vases campaniens à f.r., pour y voir les manifestations également révélatrices des fonctions et des valeurs chères à une même société locale destinataire.

L'A. conteste en l'espèce l'adéquation des catégories oppositives de Grec et de barbare (les révoltes surviennent après trois siècles de coexistence, non sans interaction). Si le langage figuré campanien – vases peints comme peintures funéraires – s'est doté des « types » masculin et féminin que leur mise caractérise comme indigènes, leur apparition est marquée par une certaine diversité selon les officines, certes bientôt résolue en une image standardisée. De plus, la mise en scène des Campaniens démarque celle des Grecs (et non de leurs adversaires orientaux) dans le répertoire attique : le traitement des sujets qui les convoquent (départs de guerriers, duels et libations) l'atteste – tout en révélant des innovations, telle la scène de retour triomphal du guerrier. Bien plutôt qu'une identité ethnique, le costume campanien désignerait une fonction rituelle et sociale : l'« indigène » endosse ces seuls rôles, sans jamais d'interaction avec les personnages vêtus « à la grecque », lesquels peuplent un répertoire figuré (mythologique et séculier) tout aussi instructif sur leur clientèle campanienne commune, souligne l'A. LD

*Locres* —

95. Diego ELIA [Produzione, distribuzione e consumo da Locri a Caulonia nella prima metà del IV s. a.C., in *Produzioni e committenze in Magna Grecia* (notice n° 89), p. 551-567]. Les découvertes récentes, réalisées grâce aux campagnes de fouilles menées sur le territoire de Locres et dirigées pour une partie d'entre elles par l'A. (Université de Turin, en collaboration avec la Surintendance de Calabre), permettent de compléter le cadre des productions céramiques de l'arc ionien, entre Caulonia et Locres. Arrivé de Sicile dans les premières années du IV<sup>e</sup> s., un nouveau répertoire formel et figuratif s'insère dans le cadre artisanal déjà dynamique et structuré de Locres, générant une hausse de la

production et l'augmentation du nombre d'artisans. Pendant plus de 40 ans, cette production sera tout entière absorbée par le marché local, qui en modèle les contours et l'éloigne du modèle sicéliote, lui préférant certaines formes spécifiques (les *lékanai* notamment) et des thèmes iconographiques récurrents, profondément liés aux rites et aux cultes locaux. FLBT

*Métaponte* —

96. Francesca SILVESTRELLI [La *polis* di Metaponto e il suo territorio, dalle prime esperienze alla metà del IV s. a.C., in *Produzioni e committenze in Magna Grecia* (notice n° 89), p. 581-601]. Partant du renouveau des études sur le rapport entre production, distribution et réception de la céramique figurée, FS expose le fruit de sa longue expérience de fouilles dans les quartiers artisanaux de Métaponte et de sa *chora*. Concentrant l'analyse sur la période de plus grande activité des ateliers de potiers à Métaponte, entre la deuxième moitié du V<sup>e</sup> et le premier quart du IV<sup>e</sup> s., l'A. montre comment la production à f.r. métapontine est à la fois très empreinte des modèles attiques contemporains et répond, dès ses débuts, à une spécialisation formelle et iconographique, qui indique bien le dynamisme du rapport des ateliers aux destinataires des vases. À travers plusieurs exemples de variations typologiques (pélikai) et d'analyses des corpus de formes d'un même atelier (celui du P. de Pisticci notamment), FS dresse un cadre vivant de la production métapontine et démontre l'existence d'une géographie particulière aux quartiers de production céramique et la transmission de gestes techniques qui entrent rapidement dans la tradition artisanale locale. Le succès rencontré par l'atelier du P. de Pisticci et de ses successeurs doit sans doute s'expliquer par la capacité d'adaptation des potiers et peintres à la variété des exigences pratiques et symboliques de leurs clientèles grecque et indigènes. FLBT

97. Martine DENOYELLE [Forme e immagini metapontine per la committenza indigena, in *Produzioni e committenze in Magna Grecia* (notice n° 89), p. 569-580]. L'A. se penche sur les productions métapontines réalisées à destination des centres indigènes de Lucanie. Comme MD le souligne à plusieurs reprises, la difficulté principale de ce type d'analyses réside dans l'absence de contexte d'une grande partie des vases figurés. Le raisonnement ne peut donc se fonder que sur un nombre limité d'œuvres suffisamment documentées par l'archéologie. De ce cadre restreint, l'A. parvient néanmoins à identifier les traces d'une production spécifique pour la clientèle indigène, porteuse de formes et d'images qui démontrent une grande connivence culturelle entre producteur et récepteur/commanditaire. Le cas de Pisticci est particulièrement intéressant à ce titre. MD rappelle ainsi à la suite d'Angelo Bottini et Lucia Lecce (La mesogaia lucana e il caso di Pisticci, in L. Todisco éd, *La comunicazione verbale tra Greci e indigeni in Apulia nel V-IV s. a.C.: quali elementi?*, Quaderni di Ostraka XV, 2013, p. 45-60), que le centre indigène a livré 39 % des cratères connus de la production métapontine, avec une prédilection pour les cratères en calice, qui portent les iconographies de prestige. Revenant sur l'étonnant vase éponyme du P. de Dolon, un cratère en calice justement, conservé au British Museum, MD invite à sortir d'un schéma d'analyse traditionnel encore trop marqué par l'athénocentrisme, afin de mieux comprendre le langage figuratif indépendant qui se développe chez les peintres des ateliers métapontins, en réponse à l'univers culturel et symbolique de leur clientèle. FLBT

98. Martine DENOYELLE [Trendall and After: Some News from the Palermo Painter, in *Inszenierungen von Identitäten* (notice n° 91), p. 52-59.] fait la démonstration du secours mutuel que se prêtent approches archéologique et attributive dans la magistrale synthèse monographique qu'elle consacre au P. de Palerme, cas exemplaire de son analyse pénétrante de la situation post-trendallienne. À partir de découvertes récentes et grâce à de nouvelles attributions, l'A. montre que ce créateur d'images décorant des formes significatives s'est mis au service des besoins funéraires et rituels d'une clientèle grecque : un grand *skyphos* de la nécropole urbaine de Tarente la conduit à suggérer une destination analogue pour le reste de la série, qu'elle rapporte à l'apogée du peintre ; le *guttus* de la collection Bellon qu'elle lui attribue trouve également des parallèles dans la nécropole de Tarente ; une amphore de type panathénaïque issue d'une tombe métapontine éclaire en retour le cas de celle que conserve le Nicholson Museum de Sydney ; on lui doit enfin l'exceptionnelle hydrie à décor orphique du sanctuaire de la source de Saturo. La réattribution par l'A. d'une *nestoris* de Richmond renseigne quant à elle à la fois sur la diffusion du peintre en territoire indigène (et plus particulièrement en Lucanie septentrionale pour le type I) et sur son activité dans l'atelier du P. d'Amykos. Enfin, l'A. développe sa proposition de réunir deux mains sous une même personnalité artistique active dans les trois dernières décennies du v<sup>e</sup> s. : le P. du Cyclope n'est autre que le début de la carrière du P. de Palerme. Un précieux *addendum* liste les nouvelles attributions au P. de Palerme. LD

*Paestum* —

99. Angela PONTRANDOLFO [Considerazioni sulla produzione pestana, in *Produzioni e committenze in Magna Grecia* (notice n° 89), p. 687-705]. L' A. dresse une synthèse magistrale de la production artisanale paestane en prenant l'exemple de la pratique de la peinture pariétale en contexte funéraire et de la production de céramique à f.r., entre le deuxième quart du v<sup>e</sup> s. et la fin du iv<sup>e</sup> s. Pour AP, les deux productions sont étroitement liées et les ateliers partagent un répertoire et des savoir-faire identiques. L'A. part de la célèbre Tombe du Plongeur, qui fait figure, à Paestum, à la fois d'*hapax* et de point de départ de la tradition d'orner les tombeaux de décors figurés peints. La spécificité de la scène et, de ce qu'il faut bien nommer, un « programme » décoratif, laisse peu de doute sur l'existence d'une commande précise. Qu'elle soit privée ou publique, AP laisse la question ouverte à la discussion. Les nécropoles paestanes de la fin du v<sup>e</sup> s. (Andriuolo) sont un bon exemple de la mutation de la clientèle et de la permanence des savoir-faire techniques : le même décor peint raffiné continue à orner les parois des tombeaux, comme dans les décennies précédentes, mais le mobilier funéraire change radicalement et indique la culture lucanienne des défunts. La première génération lucanienne compose en effet son mobilier funéraire de vases à v.n. de production locale et de vases figurés d'importation (d'Apulie et de Métaponte mais aussi de la voisine Pontecagnano). À partir du premier quart du iv<sup>e</sup> s., la production locale de céramique figurée prend le pas sur les importations et témoigne des recherches techniques de la première génération d'ateliers à f.r. paestans (surpeint, figures en réserve, innovations iconographiques et thématiques). AP souligne que l'accession au pouvoir d'une nouvelle classe dirigeante d'origine italique, change profondément les traditions culturelles et les rituels

funéraires. Les mobiliers des tombes distinguent plus nettement les différences de genres, de classes d'âge et de rang social. Ces nouvelles pratiques rituelles favorisent l'émergence d'ateliers de potiers et de peintres tournés en premier lieu vers le marché intérieur. Les occurrences de la céramique paestane hors du territoire de Paestum sont limitées en nombre et restent cantonnées aux sites de Pontecagnano (cf. A. De Feo, A. Serritella, *Produzioni e circolazione di ceramica figurata a Pontecagnano : alcune considerazioni preliminari*, in S. De Caro, F. Longo, M. Scafuro, A. Serritella édts, *Percorsi. Scritti di Archeologia di e per Angela Pontandolfo*, Paestum, 2017, p. 96-105), Montesarchio, Sant'Agata dei Goti, Avella et Buccino. Parmi ces exportations, certains vases sont clairement attribuables à la main d'Astéas, certains autres à Python et d'autres à son atelier. Mais un groupe de vases présentent des caractéristiques graphiques légèrement différentes qui laissent supposer soit une production spécifique dédiée à l'exportation, soit une mobilité de peintres et de potiers formés à Paestum. L'A. ne tranche pas la question ici, mais renvoie aux conclusions d'un travail encore en cours. FLBT

*Tarente* —

100. Antonietta DELL'AGLIO, Laura MASIELLO [Taranto : produzioni artigianali e consumi, in *Produzioni e committenze in Magna Grecia* (notice n° 89), p. 615-661]. Les A. proposent un panorama de la production artisanale tarentine (céramique, toreutique, orfèvrerie, travail de l'os et de l'ivoire), afin d'identifier les cas de commandes internes ou externes à la *polis* et les contextes d'usages de ces productions. En ce qui concerne la production céramique, les A. se fondent sur l'analyse des découvertes de la zone artisanale de via Leonida 52. La céramique à f.r. de ce complexe de production a déjà fait l'objet de plusieurs publications (A. Dell'Aglio, L'argilla. Taranto, in *Arte e artigianato*, 1996, p. 50-67 ; D. Fontannaz, La céramique proto-apulienne de Tarente : problème et perspectives d'une recontextualisation, in M. Denoyelle *et alii* édts, *La céramique apulienne*, Naples, 2005, p. 125-142, *REG*, 119.1, 2006, n° 754 ; D. Fontannaz, Production and Functions of Apulian Red-Figured Pottery in Taras: New Problems and Problems of Interpretation, in T.H. Carpenter *et alii* édts, *The Italic People of Ancient Apulia*, Cambridge, 2014, p. 71-95, *REG*, 129.1, 2016, n° 184), mais les A. se concentrent ici sur le matériel découvert dans un puits à proximité du four de potier. L'atelier semble avoir produit plusieurs types de vaisselles d'usage quotidien. Le dépotoir contient ainsi une majorité de céramique achrome (48 %), de vernis noir (24 % environ), de céramique de cuisson (13 %) et de céramique à bandes et de pesons qui désignent une production pour l'usage domestique locale et, probablement, d'exportation. Le matériel de via Leonida offre en effet de nombreux points de comparaison avec la céramique achrome retrouvée dans les nécropoles indigènes de Peucétie. De même, le répertoire formel de la céramique de cuisson est identique à celui de nombreux sites coloniaux et indigènes de Grande-Grèce. Ces analyses et celles qui suivent pour les autres classes de matériel, permettent de replacer la production de céramique à f.r. tarentine au sein d'un système plus vaste et complexe d'échanges avec la *mesogaia* et les autres *poleis* de Grande-Grèce. Tarente exporte sa culture et ses modèles selon des échelles différentes, touchant tous les types de clientèle, de la plus humble pour son usage quotidien, à l'élite pour illustrer ses pratiques rituelles. FLBT

*Canosa* —

101. Violaine JEAMMET [De l'usage des aquarelles du XIX<sup>e</sup> s. pour l'étude des œuvres antiques au XXI<sup>e</sup> siècle. Quelques exemples de vases et de figurines de la collection du Louvre, in Cécile Colonna et Laurent Haumesser éd., *Dessiner l'antique. Les recueils de Jean-Baptiste Muret et Jean-Charles Geslin*. Actes de la journée d'étude homonyme organisée par le musée du Louvre, la BnF et l'INHA le 3 décembre 2014, Paris, BNF – musée du Louvre – INHA, 2019, 1 vol. (247 p.) : ill. en noir et en coul., couv. ill., 24 cm ISBN 9782717728200, p. 134-151.] expose, notamment à travers le cas des vases à décor plastique et polychrome de Canosa, tout le parti que le céramologue peut tirer des cartons de Jean-Charles Geslin, architecte-installateur de la collection Campana au Palais de l'Industrie (deux études de ce riche volume retracent plus particulièrement son parcours et son œuvre graphique : Néguine Mathieux, Jean-Charles Geslin (1814-1887), les multiples identités d'un employé du Louvre, p. 38-57 et Marianne Hamiaux, Les cartons de dessins archéologiques de Jean-Charles Geslin, p. 58-71). Ces planches, qui se font l'écho à la fois de découvertes archéologiques récentes et sans doute de l'intérêt personnel du dessinateur pour cette production insolite, documentent parfois un état matériel révolu (ainsi l'*askos* B 492 – en couverture –, restauré en réalité de manière abusive et privé depuis d'un élément rapporté, a-t-il récemment bénéficié d'une opération de restauration et de soclage, dont l'A. précise les enjeux). Surtout, elles enregistrent, fidèlement semble-t-il, le niveau de conservation de leur polychromie, dont les tons ont pu subir une altération différentielle (comme le chatoyant *askos* à Scylla B 499). Enfin, elles témoignent, dans un médium dont l'A. souligne la remarquable adéquation au sujet (une technique colorée pour rendre la richesse des tons, traitée en lavis pour traduire leur évanescence), de la réception renouvelée de la polychromie antique dans les années 1860.

En guise de conclusion, renvoyons d'abord à une étude que l'A. a consacrée au regard – à la fois direct et médié par la photographie – qu'un autre artiste collectionneur, Auguste Rodin, a alors posé sur ces mêmes vases canosins (Violaine Jeammet, Les assemblages « baroques » de Canosa : une confirmation par l'antique du processus créateur chez Rodin, in Pascale Picard éd., *Rodin, la lumière de l'antique*, cat. exp. Musée départemental Arles antique, 6 avril - 1<sup>er</sup> septembre 2013, Paris, 2013, p. 258-259). Parce qu'ils admettent l'hétérogénéité ou la troncature et marient le vase à la figurine – bien plus que du fait de leur polychromie –, sans doute lui ont-ils paru entrer singulièrement en résonance avec sa propre pratique (voire la justifier *a posteriori* ?), propose-t-elle. Par ailleurs, en dehors du champ des dessins originaux, Brigitte Bourgeois et Violaine Jeammet [À propos des couleurs de la Grèce antique. Les paradoxes de l'invention de la polychromie au XX<sup>e</sup> siècle, in Édouard Papet éd., *En couleurs : la sculpture polychrome en France, 1850-1910*, cat. exp. Musée d'Orsay, 12 juin - 9 septembre 2018, Paris, 2018, p. 139-144.], dans un essai qui intéresse prioritairement la grande et la petite plastiques, soulignent que si la publication de Prosper Biardot (*Les terres cuites grecques funèbres (...)*, Paris, 1872) illustre encore par la couleur des vases de Canosa alors que le monochrome s'impose avec le progrès des procédés photomécaniques, la fiabilité de sa chromie ne paraît, quant à elle, guère que revendiquée.

LD



**Céramique hellénistique. Généralités —**

102. Annette PEIGNARD-GIROS éd [*Daily Life in a Cosmopolitan World. Pottery and Culture During the Hellenistic Period: Proceedings of the 2nd Conference of IARPotHP Lyon, November 2015, 5th-8th*, Vienne, Phoebos Verlag, 2019, 1 vol. (599 p.) : ill. en noir et en coul., couv. ill. en coul., 31 cm, ISBN 9783851612189]. Cette publication des actes du deuxième colloque organisé par l'International Association for Research on Hellenistic Pottery compte 50 contributions et permet au lecteur d'appréhender les réponses spécifiques de productions céramiques locales – du Portugal au Turkménistan – au développement de l'influence hellénique après les conquêtes macédoniennes. Seuls sont mentionnés dans cette recension des articles traitant des centres de productions, majoritaires dans ces actes (pour le reste, voir les sections I et II du Bulletin en ligne).

Laura Ambrosini (*Hellenistic Cylindrical and Truncated Cone Beakers from Tarquinia and Ager Tarquiniensis*, p. 33-42) présente une série de grands gobelets en forme de cône tronqué, qui semblent particuliers à l'Étrurie. La morphologie, la chronologie et la fonction – il s'agit probablement de pots de miel ou de moules à gâteau, selon l'A. – de ces gobelets sont associées à quelques résultats d'analyses archéométriques.

Marina Ugarković, Branimir Šegvić (*New insights into the far-flung markets of Levantine products: Phoenician Hellenistic amphoriskoi from the eastern Adriatic*, p. 67-80) développent une analyse très complète des amphoriques phéniciens découverts le long de la côte Adriatique orientale – notamment dans la nécropole d'Issa – à l'occasion de travaux récents. Les questions relatives à l'origine, au commerce et à l'utilisation de ces contenants à onguents parfumés sont associées à de solides résultats d'analyses archéométriques.

Dries Daems, Mark Van Der Enden, Peter Talloen, Jeroen Poblome (*The Hellenistic Pottery Repertoire made at Sagalassos, SW Anatolia*, p. 81-96) livrent une analyse, incluant descriptions physiques et morphologiques, du matériel hellénistique trouvé à Sagalassos à l'occasion de travaux récents qui complète les connaissances des productions céramiques locales.

Vasilica Lungu, Pierre Dupont (*Plats creux à décor estampé d'Apamée Kibôtos*, p. 97-108) s'intéressent à une série de 24 fragments de plats à décor estampé, découverts lors de prospections récentes menées à Apamée Kibôtos. Ils considèrent que certains de ces plats, dont ils décrivent les caractères formels, physiques et décoratifs, sont produits localement, et inscrivent ce matériel dans son contexte historique et dans un réseau d'influences culturelles.

Alexandros Laftsidis (*Athenian influences in the kerameikos of Pella: Evidence from a deposit east of the Agora*, p. 201-212) analyse le matériel issu de fouilles récentes menées sur l'agora de Pella. Dans cet assemblage du IV<sup>e</sup> s., l'A. note la présence de vaisselle attique et d'imitations locales des modèles importés : ce faciès changera au III<sup>e</sup> s., avec le développement d'un style local.

Nikos Akamatis (*Attic late red-figure pottery from Macedonia and the north Black Sea area. Workshops, trade and local impact*, p. 213-224) rappelle d'abord quelques faits historiographiques sur les vases à f.r. encore abondamment produits et exportés durant la seconde moitié du IV<sup>e</sup> s. av. J-C, et notamment dans la zone géographique considérée. Il présente ensuite quelques ateliers de Macédoine et du littoral de la Mer Noire, dont les productions présentent des similitudes.

Guy Ackermann (Deux cités de la « périphérie ». Les répertoires céramiques d'Argos et d'Érétrie à la haute époque hellénistique, p. 225-236) conduit une intéressante comparaison entre le matériel d'Argos et d'Érétrie. Contrairement à son attente, les productions locales respectives montrent plus de différences que de points communs : leur étude permet de mettre en lumière des conservatismes et/ou des régionalismes et même de nuancer l'idée si largement répandue d'une *koinè* hellénistique de la vaisselle céramique.

Reyhan Şahin (Hellenistic Tableware from Ionia: Reflections of the Cosmopolitan World, p. 267-274) établit un rappel, avec nombreux renvois bibliographiques, de certaines productions ioniennes de vaisselle de table : céramique à engobe ou bols à reliefs, notamment.

Erika Cappelletto (Moldmade wares from Hierapolis of Phrygia, p. 275-284), après une présentation du site de Hiérapolis de Phrygie et des travaux archéologiques qui y ont été menés, suivie d'un rappel sur développement général des productions de bols à reliefs, présente le matériel local, caractérisé par des motifs décoratifs particuliers.

Elisa De Sousa (Fish-plates in Western Iberia: between internal evolution and the incorporation of the Hellenistic model, p. 301-312) rappelle l'origine et le développement du plat à poisson d'époque hellénistique puis présente les productions locales de ces plats, particulièrement abondants dans la zone sud du Portugal aux IV<sup>e</sup> et III<sup>e</sup> s. Elle souligne la longévité de la forme dans la zone considérée, où elle est produite et utilisée jusqu'au I<sup>er</sup> s. av. J.-C.

Anna Alexandropoulou (The Peloponnesian production of "Plakettenvasen": regional or original?, p. 461-468) analyse la possibilité d'une production péloponnésienne de Plakettenvasen à travers une liste d'exemplaires trouvés en différents points de la zone considérée et dont elle compare la morphologie et le système décoratif.

Laetitia Cavassa et Priscilla Munzi (Cuisiner et manger dans la cité grecque de Mégara Hyblaea aux IV<sup>e</sup> et III<sup>e</sup> siècles, p. 495-510) analysent deux assemblages de matériel : la vaisselle commune, la céramique culinaire et la vaisselle de table – comprenant aussi bien des produits locaux / régionaux que des importations – sont détaillées afin d'établir un faciès local et de déterminer les particularités sicéliotes.

Sarah A. James (Kraters and Drinking Practices in Hellenistic Corinth, p. 511-516) enquête sur la forme particulière du cratère dans le répertoire corinthien entre le III<sup>e</sup> et le II<sup>e</sup> s., et met en évidence les ruptures et continuités dans la pratique locale du *symposium* après l'arrivée des Romains.

Paola Puppo (The Italo-Megarian Ware: new data about the production of the potter L. Quintius, p. 357-362) analyse la production du potier L. Quintius, producteur de bols à reliefs en Étrurie au cours de la seconde moitié du II<sup>e</sup> s. Au fil d'une enquête passionnante, l'A. présente 5 bols signés et évoque les questions des influences et de la diffusion de ces objets en Italie. ASM

*Figures rouges. Groupe d'Agrinio* —

103. Dimitris PALAIOTHODOROS [Η ομάδα του Αγρινίου, in *9th Scientific Meeting on Hellenistic Pottery* (notice n° 13), vol. I, p. 379-388] discute de la production d'une série de lécythes aryballisques à f.r. généralement ornés d'une ou de deux figures féminines et datés par les monnaies entre *ca* 340 et 320. Ce « Groupe d'Agrinio » est largement répandu, en particulier en Grèce de l'Ouest et en Illyrie, d'où il pourrait provenir, mais des analyses d'argile prouvent qu'une partie au moins de la production est éléenne. GA

*Épire* —

104. Maria KARABA [Ελληνιστική κεραμική από την Αμβρακία. Τυπολογία, εξέλιξη και χρονολόγηση των κανθάρων, in *9th Scientific Meeting on Hellenistic Pottery* (notice n° 13), vol. II, p. 825-848] propose une chrono-typologie richement illustrée des canthares de production locale mis au jour dans des tombes d'Ambracie et datés du début du III<sup>e</sup> à la 1<sup>er</sup> moitié du I<sup>er</sup> s. av. J.-C. GA

105. Georgia PLIAKOU [Η ελληνιστική κεραμική στη Θεσπρωτία. Επισκόπηση και προοπτικές της έρευνας, in Ioannis P. CHOULARIAS et Georgia Th. PLIAKOU éds, *Thesprotia I. 1st International Conference on the Archaeology and History of Thesprotia (Igoumenitsa, 8-11 December 2016)*, Ιωάννινα, 2019, Εφορεία Αρχαιοτήτων Θεσπρωτίας, 2 vol. (XX-730 p.), ill., fig., plans, cartes, 30 cm, ISBN 9786188430501, vol. 1, p. 293-309] propose une brève synthèse du répertoire céramique connu en Thesprotide durant l'époque hellénistique, en particulier sur le développement de la production locale par rapport au reste de l'Épire. GA

*Îles ioniennes. Corfou* —

106. Kalliopi PREKA-ALEXANDRI [Ελληνιστική κεραμική από τον Κεραμικό της αρχαίας Κέρκυρας, in *9th Scientific Meeting on Hellenistic Pottery* (notice n° 13), vol. I, 459-482] présente la céramique mise au jour dans un atelier de potier de l'île de Corfou actif jusqu'à la fin de l'époque hellénistique. Le mobilier comprend notamment des amphores de la haute époque hellénistique dont des anses timbrées, des lampes et quelques fragments de lécythes du groupe d'Agrinio. Cette étude préliminaire n'illustre malheureusement pas les nombreux moules découverts dans l'atelier et destinés à la production de figurines et de céramiques de la basse époque hellénistique. GA

*Grèce du Nord. Macédoine. Pella* —

107. Nikos AKAMATIS [Τοπική κεραμική παραγωγή της Πέλλας. Η μετάβαση από την κλασική στην ελληνιστική εποχή, in *9th Scientific Meeting on Hellenistic Pottery* (notice n° 13), vol. I, p. 95-112] présente les productions de céramique fine des ateliers locaux de Pella dans la 2<sup>e</sup> moitié du IV<sup>e</sup> s., une production qui se situe à la transition entre l'époque classique et l'époque hellénistique. Les ateliers de Pella produisaient des vases à v.n., mais aussi des vases à f.r. à rehauts de couleur. Les productions locales de formes à v.n. ne sont cependant pas toujours aisées à distinguer des produits attiques les plus médiocres. Elles sont attestées depuis la fin du V<sup>e</sup> s. au moins, mais se développent largement dans la 2<sup>e</sup> moitié du IV<sup>e</sup> s. Les formes les plus appréciées sont les skyphoi, les « bolsals » à une ou deux anses, les olpés, les lékanides, les lampes, les canthares et les unguentaria, à l'imitation des types attiques. Les productions à f.r. (essentiellement des lékanides, des olpés et des askoi) reproduisent également des modèles attiques. Les motifs iconographiques empruntent également au répertoire attique : protomés, scènes de gynécée, figures humaines avec des animaux, griffons, jeunes gens portant l'*himation*, et motifs végétaux. Les ateliers de Pella produisent aussi des vases à décor à v.n. Le développement de ces ateliers semble être lié à la baisse des importations attiques, que l'on observe ailleurs en Grèce à la même époque. Avec le rapide développement de Pella sous Philippe II, la production attique en déclin n'était plus suffisante

pour répondre aux besoins de la ville, ce qui a conduit au développement des ateliers locaux, qui ont continué à produire intensivement tout au long de l'époque hellénistique. APG

**Pydna** —

108. Zoi KOTITSA [Εραστήρια και χρονολόγηση των αρυβαλλοειδών ληκύθων με ανθέμιο από το βόρειο νεκροταφείο της Πύδνας, in *Τῷ διδασκάλῳ* (notice n° 12), p. 209-223] présente l'étude chronologique de 200 lécythes aryballisques athéniens à décor de palmette en figure rouge découverts dans la nécropole nord de Pydna. L'A. définit deux types de palmette et 16 ateliers. L'étude des contextes de découverte lui permet de dater la plupart de ces flacons du deuxième quart du IV<sup>e</sup> s. aux environs de 315, mais on les rencontre encore dans certaines tombes du début du III<sup>e</sup> s., avant qu'ils ne soient définitivement remplacés par les unguentaria. GA

**Turquie. Pergame** —

109. Sarah JAPP [Diagnostic Pottery Ensembles of Hellenistic Find Complexes in Pergamon, in *9th Scientific Meeting on Hellenistic Pottery* (notice n° 13), vol. II, p. 577-586] propose un bilan sur la production de céramique fine à Pergame durant la basse époque hellénistique, notamment des bols à guillochis, des bols à reliefs, des canthares *West Slope* et des skyphoi à décor d'appliques. Cette brève analyse diachronique se fonde sur trois ensembles des fouilles récentes, à savoir un contexte du début du II<sup>e</sup> s., un autre du début du I<sup>er</sup> s. et un dernier de la fin du même siècle. GA

**Grèce. Bols à reliefs** —

110. Lambros STAVROGIANNIS [Οι αρχαιολογικές έρευνες στην ακρόπολη της αρχαίας Μελιταίας, in Victor K. Kondonatsios éd., *Αχαιοφθιωτικά: ιστορία, αρχαιολογία, λαογραφία Αχάιας Φθιώτιδας. Πρακτικά του Ε' Συνεδρίου Αλμυριωτικών σπουδών, 14-16 Οκτωβρίου 2016*, Αλμυρός, 2018, Δήμος Αλμυρού, 2 vol. (604, 685 p.) : ill., couv. ill., 24 cm, ISBN 9789608993449, vol. 1, p. 363-379] présente parmi les découvertes faites sur l'acropole de Méli-taia en Phthiotide quelques tessons appartenant à deux moules pour la production de bols à reliefs ornés d'hippocampes et d'une scène d'Amazonomachie (p. 370, fig. 17 p. 371). GA

111. Eirini GAVRILAKI, Peggy VIGLAKI, Nikos DASKALAKIS [Ανάγλυφοι σκύφοι από την αρχαία Λάππα στο Νομό Ρεθύμνης, in *9th Scientific Meeting on Hellenistic Pottery* (notice n° 13), vol. II, p. 779-797] publie une série de bols à reliefs essentiellement éphésiens et mis au jour à Lappa en Crète occidentale. GA

ICONOGRAPHIE : THÈMES ET MOTIFS

**Généralités. Lecture des images** —

112. Vasiliki ZACHARI, Élise LEHOUX, Noémie HOSOI éd.s [*La cité des regards. Autour de François Lissarrague*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2019, 306 p. figs. n/b, ISBN 9782753576094] ont réuni 17 articles écrits par des élèves de François Lissarrague. Par leur sélection des intervenants possibles, elles livrent

un aperçu de la transmission de son savoir et des différents aspects de la recherche actuelle à ses côtés. L'ouvrage commence avec la bibliographie de FL présentée par lui-même par grands types, où il parvient en quelques mots à rappeler les sujets qui l'ont particulièrement retenu.

En guise d'introduction, Vincent Azoulay et Florence Gherchanoc retracent le « parcours en image » de FL (p. 27-45) au sein du Centre Louis Gernet à partir des années 1970 où Jean-Pierre Vernant a développé l'approche anthropologique pour le monde grec que FL a appliquée aux images. Ces quelques pages expliquent de façon claire l'évolution de la démarche de FL, relevant régulièrement des phrases exemplaires dispensées tant à l'oral qu'à l'écrit sur ce que sont les images « des constructions mentales » et la façon de les appréhender en réseaux et ce sans jamais oublier la matérialité des vases. C'est donc un pan de l'historiographie française sur le monde grec qui est proposé, soulignant les lignes directrices suivies par ce spécialiste qui occupe une place essentielle dans le domaine de l'iconographie, comme de l'histoire des vases et de leur redécouverte. L'ouvrage se décline ensuite en cinq parties de longueur variable.

La première partie « de l'objet à son dessin au XIX<sup>e</sup> siècle » regroupe deux articles concernant l'historiographie. Élise Lehoux (La « Kunstmythologie » d'Eduard Gerhard. Petite histoire d'une bibliothèque portative d'images mythologiques, p. 49-64) explique la constitution du célèbre *Apparat* conservé à l'Institut Winckelmann de l'université Humboldt de Berlin et la démarche herméneutique de l'archéologue allemand. Cette bibliothèque d'images, la *Kunstmythologie* initiée par E. Gerhard au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, puis augmentée après sa mort, rassemble des dessins et gravures d'images mythologiques déjà publiées (juxtaposant souvent plusieurs sources graphiques pour une même image), aussi bien que d'objets inédits, collés sur des feuilles volantes. Celles-ci ont été rassemblées après la mort de Gerhard dans des boîtes : deux sur les dieux (dont la seconde est introuvable) et deux sur les héros. L'A. décrit les caractéristiques principales de cet outil pédagogique à l'attention des étudiants, le *Lehrapparat*, qui comprend également des reprises des profils des figures. Ces ajouts démontrent aussi un intérêt pour les aspects formels annonçant les approches stylistiques développées d'abord en Allemagne, puis par Beazley. En quelques lignes, ÉL fait ressortir la démarche innovante de Gerhard qui insistait sur la nécessité de développer une mémoire visuelle pour pouvoir aborder les images.

L'article de Marie-Amélie Bernard (D'Athènes à Würzburg en passant par Vulci. Vases en voyage et dessins nomades, p. 65-75), concerne, à l'inverse, un petit dossier sur trois dessins du XIX<sup>e</sup> s. trouvés en 2009 à Gênes par un collectionneur privé. Il s'agit du dessin d'une coupe attribuée au P. de Heidelberg et de ceux d'une amphore à col du P. Affecté, deux vases conservés à présent au Musée Martin von Wagner de Würzburg (inv. L 452 et L 175). L'A. présente les résultats de son enquête concernant à la fois l'histoire des dessins et celle des deux vases, provenant d'une des nécropoles de Vulci, où A. Feoli fit faire des fouilles à partir de 1828. Les dessins montrent les vases déjà restaurés probablement par le marchand et restaurateur F. Depoletti. Au-delà du travail d'archive dont témoigne l'article, il est dommage que l'A. n'ait pas utilisé les références usuelles, ne serait-ce que l'*ABV* de Beazley où les deux vases sont référencés ou encore l'ouvrage d'H. Brijder sur le P. d'Heidelberg et celui de H. Mommsen sur le P. Affecté. Cela lui aurait permis d'affiner la datation des

deux vases et surtout de prendre connaissance de leur publication dès 1832 par G. Micali, ce qui pourrait expliquer l'origine des dessins qui sont liés techniquement et stylistiquement à l'*Apparat* de Gerhard, sans en être issus.

La deuxième partie « Rituels au filtre de l'image » rassemble quatre articles dont un de Benjamin Perriello sur le héros Parthénopée dans la littérature, non repris ici. Suivant les traces de FL, Gaëlle Deschodt (Connectivités des images. Comprendre l'expérience grecque de quelques vases de mariage, p. 83-95) propose de donner du sens aux images, comme elle le souligne, et non de « lire les images dans la mesure où cette compréhension ne relève pas de procédures sémiotiques des images », *contra* ce que propose C. Bérard (voir notice n° 113). Elle reprend des vases que FL a étudiés à plusieurs reprises à propos des rituels du mariage, de la représentation des femmes sous le regard masculin ou encore de la représentation des objets dans l'espace de l'image. L'A. souligne comment les peintres utilisent la surface du vase, qui plus est ici des vases rituels (loutrophores-hydries et lébètes gamikoi), en jouant sur les différents espaces disponibles pour associer images et scènes « donnant à voir » ce temps de passage pour l'épouse désormais accomplie. Tenir compte du fait que les images ne sont pas en deux dimensions mais sur un vase qui se manipule est un des leitmotiv du travail de FL, le rappeler est pertinent, mais il est difficile de renouveler ici l'étude de vases si connus, même en prenant en compte ce qui se passe sous les anses. On regrette, par ailleurs, que les propos de l'A. ne soient pas servis par de bonnes photos, les dessins proposés ne permettant pas de soutenir pleinement sa démarche.

Dans son essai (Folie et purification rituelle. Oreste et les Proïtides, Apollon et Mélampous, p. 105-122), Francesca Marzari s'intéresse à la purification des filles de Proïtos par le devin Mélampous sur un cratère sicilien (Syracuse, Musée P. Orsi inv. 47038) qu'elle compare à la purification d'Oreste dans la céramique italiote et la tradition littéraire. L'utilisation d'un même schéma iconographique, où le devin, comme le dieu, s'apprêtent à égorger un porcelet pour guérir de leur folie les Proïtides d'un côté et Oreste matricide de l'autre, est révélateur des points communs et des logiques qui sous-tendent les deux mythes, tels que nous les connaissons à travers les textes. L'A. rappelle les prérogatives d'Apollon, lui-même meurtrier, dieu guérisseur et purificateur. Enfin FM souligne le parallèle entre la mise à l'écart des Proïtides jusqu'à leur purification, puis leur mariage et le parcours d'Oreste depuis Delphes jusqu'à sa réintégration dans la communauté politique.

Le dernier essai de cette partie (Supplication et *metabolê* dans la céramique grecque. Autour d'un cratère Paestan signé par Python (Londres, British Museum F 149), p. 123-135) est dû à Marta Pedrina spécialiste des gestes rituels. À partir du corpus italiote convoqué, l'A. n'explique pas ici les critères qui permettent d'identifier les gestes de la supplication, alors que la posture d'Alcmène peut varier grandement d'un vase à l'autre (à noter une petite faute de frappe dans la datation du cratère du P. de Darius de 330-320 et non 430-420). Elle se concentre sur l'étonnante représentation de l'autel où l'épouse d'Amphitryon s'est réfugiée, surélevé sur un bûcher ou parfois entouré de rondins prêts à être enflammés. Le détour par le théâtre permet à MP de mettre en évidence les solutions originales des peintres qui créent une sorte d'autel/bûcher, interprété comme un espace de mort, mais aussi de renaissance. Sauvée par l'intervention divine, la suppliante, aimée de Zeus, peut réintégrer le foyer domestique. Convoquant les

différents contextes mythiques, mais aussi le rituel du mariage, où la femme se trouve dans la position de la suppliante avant d'être intégrée auprès de son nouveau foyer, l'A. démontre combien les images jouent sur les deux registres de la supplication et de la séduction.

La troisième partie est dédiée aux « personnages mythologiques au figuré ». Ilaria Sforza (Apollon Hyperpontios. Quelques considérations sur l'hydrie du Vatican 16568, p. 139-155) construit à son tour un réseau d'images et de signes cette fois autour de l'hydrie à f.r. du P. de Berlin représentant de façon unique Apollon, carquois dans le dos, et tenant sa lyre, assis sur un trépied ailé. Rappelant l'intérêt de FL pour les objets manipulés ou présents dans l'espace de l'image, l'A. resserre très vite son enquête sur le trépied, utilisé ici par le dieu comme moyen de transport au-dessus des flots. Elle croise les séries où une puissance est assise sur le trépied, avec d'autres *agalmata* magiques, tel le char volant de Triptolème ou le lébès d'Hélios emprunté par Héraclès pour se rendre cette fois sur les flots jusque chez Géryon. L'hymne d'Alcée transmis par un auteur tardif nous rappelle comment Apollon parti au pays des Hyperboréens (une autre limite du monde) a été invoqué par les Delphiens « autour du trépied » pour qu'il vienne fonder l'oracle. Tout en insistant sur la valeur polysémique du trépied, marqueur de l'espace divin, objet magique, doué de voix, prix de victoire, consécration votive etc., IS conclut que l'image montre Apollon dans un voyage « cosmique » de retour du pays des Hyperboréens pour fonder l'oracle de Delphes. D'autres avant elle, dont Beazley, proposaient de voir Apollon se rendant à Delphes depuis Délos. Je ne suis pas certaine qu'il faille inscrire l'image dans un temps spécifique, tant la mission civilisatrice mise en avant par l'A. à propos du voyage d'Apollon semble non seulement pertinente pour la fondation de l'oracle lui-même, mais également pour toutes les fondations faites en son nom.

L'article de Philippe Arnaud (Trois héros grecs entre la vie et la mort, p. 157-169) met à l'honneur l'iconographie d'une amphore à f.n. « chalcidienne » trouvée à Vulci, aujourd'hui disparue et connue uniquement par des dessins, dont celui publié par Rumpf, le premier spécialiste de ces productions. Ce vase très célèbre en raison, là encore, de son traitement unique, et de la présence d'inscriptions représente la mort d'Achille, gisant au sol, une flèche dans la cheville, avec au-dessus de son corps le grand Ajax opposé à Glaukos, tandis que Pâris représenté en archer s'éloigne. L'image, peinte en continu sur la panse, se poursuit avec l'avancée de deux guerriers (dont Énée) vers la gauche, suivie d'un autre duel ; de l'autre côté du vase, Sthénélos soigne Diomède au-dessus d'un bouclier et d'un casque au sol, Athéna sépare de son corps ce groupe de la scène avec Ajax. On s'étonnera ici d'une lecture par trop littérale, où Diomède serait « hors des combats » pour une blessure au doigt, d'où son absence au moment de la mort d'Achille, tandis qu'Athéna (identique en tous points à la déesse auprès d'Héraclès sur une autre amphore du P. des Inscriptions) serait ici menaçante auprès d'un Ajax dont la taille serait le signe de son hybris et de sa folie à venir.

Retour à la céramique attique avec Anaïg Caillaud qui s'intéresse aux divinités ailées que nous peinons à identifier entre Iris, Éris ou Niké en l'absence d'inscriptions (« Entre-deux ». Images de déesses ailées dans la céramique attique à figures noires, p. 171-188). Elle prend pour point de départ deux hydries du P. de Priam avec sur l'épaule une scène de quadriges au galop, disposés

de façon symétrique à partir d'une figure ailée en course agenouillée. Dans un cas, la figure est inscrite Iris, dans l'autre, elle est anonyme. En l'absence de critère distinctif stable, elle souligne la très grande proximité entre les trois puissances, liées de plusieurs façons chez Hésiode, intervenant dans les mêmes sphères d'activités de façon consécutive et pouvant être interchangeables, Iris pouvant annoncer la victoire, de même que la bonne Éris. On pourra, en revanche, discuter de la formule de l'« entre-deux » pour qualifier le schéma où la déesse sépare des motifs symétriques, point de départ de sa série, car il faut envisager la déesse devant deux chars et non entre deux chars se « ruant l'un sur l'autre ». Il y a là un artifice sémantique qui permet à l'A. d'insister sur la notion de limites et de frontières qui serait la clé de compréhension de ces puissances, après avoir rappelé l'existence d'un schéma iconographique ancien attesté pour Artémis ailée en Potnia Thérôn, déesse des marges, puis plus exceptionnellement pour Athéna.

Hélène Collard s'intéresse, quant à elle, au motif du satyre penché sur une biche cabrée en décor de l'autel sur plusieurs pinakes de Locres (Un intrus à Locres. À propos d'une scène sur un pinax insolite, p. 189-204). L'A. convoque le corpus des vases pour montrer qu'il ne s'agit pas d'une scène d'accouplement, comme proposé le plus souvent, mais de la maîtrise de l'animal. La scène doit être comprise par rapport aux dédicants des plaques, objets votifs offerts dans le cadre du mariage, représenté métaphoriquement par les scènes d'enlèvement, mais aussi de poursuite, où la jeune fille est semblable à l'animal sauvage qui doit être maîtrisé.

La quatrième partie intitulée « images en contexte » regroupe quatre articles denses et bien menés. On retrouve ici la plume de Nina Strawczynski avec un texte posthume (le temps d'Éros, p. 207-216), où elle s'est intéressée aux objets que les protagonistes laissent tomber dans les scènes de poursuite amoureuse. Il peut s'agir de fleurs, signifiant la jeunesse des personnages, mais aussi de l'hydrie d'Orithyie, des armes dans le cas de Ménélas ou le skyphos et la baguette de Circé. NS démontre que ces objets ne sont pas un simple indicateur du moment représenté, sorte d'arrêt sur image, mais qu'ils insistent sur le statut des personnages et sur la fugacité du « temps d'Éros », comme la fleur tombe, la jeunesse passe.

Dans son essai (La *Mêtis* du décor : de la palmette au poulpe, p. 217-228), Nikolina Kéi s'intéresse au motif du poulpe, révélant en quelques images comment l'animal s'adapte à la forme qu'il décore, épousant parfaitement ses contours et accrochant l'œil. Avec les palmettes et autres décors floraux, le poulpe partage les valeurs grecques de *kosmos* dans le sens de parure, mais aussi de bon ordre, notion convoquée plusieurs fois dans cet ouvrage, mais qui ici gagne en profondeur. À l'aide du vocabulaire grec et marchant sur les traces de FL mais aussi de J.-P. Vernant et M. Détiéne, NK démontre pourquoi le poulpe est beaucoup plus qu'un motif ornemental. L'animal est doué de *mêtis*, cette intelligence rusée et redoutable mais aussi d'*aiolos*, « notion qui désigne tout ce qui est scintillant, sinueux, vif, mouvant ». Le motif peut remplir à lui seul l'espace figuré (notamment sur les hydries, cf. le dernier CVA de Munich, notice n° 36) ou bien être un élément parmi d'autres pour signifier la mer et ses dangers. Doué de mille replis, comme Ulysse est connu pour ses mille tours, le poulpe est associé aux différentes activités humaines où la *mêtis* est nécessaire : la navigation, la pêche et la guerre où on le trouve en épïsème.



Monica Baggio (Entre travail et séduction, p. 229-239) revient aux objets et à leurs valeurs à propos d'une scène sans parallèle exact, sur un cratère en calice à f.r. du musée de Tarente inv. I.G. 6957, attribué à un des tout premiers peintres lucaniens le P. de Pisticci. La scène rappelle ces images où Polynice offre le collier, *agalma* irrésistible, à Ériphyle, mais ici la femme debout de l'autre côté d'une colonne ne fait aucun geste pour l'attraper. Par ailleurs, à gauche de l'image se tient un autre personnage masculin, jeune homme tenant deux lances et, de l'autre côté, à proximité de la femme, se trouve un grand métier à tisser vertical vers lequel la femme tend son bras gauche. Si les femmes filent souvent la laine, les images de métier à tisser restent exceptionnelles, comme le souligne MB qui fait la liste des occurrences. Ces autres détails invitent à comparer la scène avec le célèbre skyphos, vase éponyme du P. de Pénélope, représentant Pénélope et Télémaque devant le grand métier à tisser. Dès 1904, lors de la première étude du vase, Q. Quagliati avait proposé d'identifier Ulysse et Pénélope au début de leur histoire. Aucun signe spécifique ne caractérise toutefois le porteur du présent. Il s'agirait donc bien d'Ériphyle et la présence du métier à tisser serait une innovation du peintre. Par ce procédé, il insisterait moins sur l'activité qui sied à la bonne épouse que sur sa ruse (la trame du piège qu'elle confectionne symbolisé par le métier à tisser) qui va conduire son époux à sa perte. Si la valeur qualifiante du métier à tisser est essentielle, plusieurs éléments ne sont pas pris en compte, comme l'absence de geste de la femme vers l'homme qui tient le collier, aussi MB a bien raison en conclusion d'ouvrir vers une autre explication. Elle revient à la représentation de Pénélope à son métier en présence de son fils : le porteur de cadeau ne serait pas Ulysse, mais un des prétendants offrant un collier. Chez Homère (*Od.*, XVIII), deux des prétendants font ce don et un est décrit. Le parallèle avec un cratère du P. de Boreas représentant les prétendants portant divers cadeaux à Pénélope assise devant une colonne signalant son domaine (palais ou pièce plus intime) est tout à fait pertinent, en dépit, là encore, de différences. L'A. se refuse à trancher en l'absence de parallèle exact et préfère mettre en avant l'inventivité du P. de Pisticci qui a su puiser dans le répertoire attique sans être dans l'imitation servile.

Autre dossier bien revisité, celui du personnage tenant un lièvre étudié par Ekaterina Reshetnikova (*L'ambiguïté du lièvre*, p. 241-254). L'animal, don érotique par excellence, circule entre éraсте et éromène ; par la gestuelle, la physiologie, il est en général possible d'identifier l'un ou l'autre, mais dans toute une série d'images où le personnage masculin est isolé, les indices peuvent paraître se contredire. ER met en évidence le statut transitoire de certains de ces personnages pas encore barbues, mais plus tout à fait jeunes hommes, tenant un lièvre mais aussi le bâton de citoyen. Elle porte un nouveau regard sur une amphore du P. de Cléophradès du musée de Leyde inv. 18, avec d'un côté, ce personnage ambivalent et de l'autre, un satyre tenant un barbiton, le sexe ligaturé. L'apprenti éraсте au sortir de sa situation d'éromène peine à se défaire du lièvre qu'il destine au satyre, autre type d'entre-deux, dans une attitude tout en retenue mais jusqu'à quand ? Aucun signe n'est laissé au hasard dans cette interprétation où l'humour entre en scène. Il en va de même pour la coupe du P. de Colmar de la Villa Giulia inv. 50492 avec, dans le tondo, un jeune homme tournant le dos au buveur, bâton en avant, lièvre tenu vers l'arrière, un léger duvet sur les tempes, dans un état transitoire, prêt à changer de statut.

La dernière partie « images fragmentées » est constituée de deux essais. Le premier est dû à Vasiliki Zachari, une des éditrices du volume, (*Espace vide : le degré zéro de l'image ?*, p. 257-268). On doit plusieurs articles à cette chercheuse qui fait sa thèse sur les espaces rituels à l'autel. Elle propose une petite série où l'homme est absent de l'image, ce qui reste l'exception dans l'iconographie grecque, mais où plusieurs éléments peuvent être associés à l'autel : pilier hermaïque, rochers, pinakes, taureau etc. Cet « espace vide » car sans figure humaine, loin d'être un degré zéro de l'image n'est donc pas vide de sens mais au contraire rempli de signes de l'activité humaine. VZ conclut sur l'impossible image de l'autel seul, représenté pour lui-même, car il n'est pas un objet mais une fondation (*idruma*) au centre de la pratique rituelle.

Nikolaus Dietrich (*Remarques sur la valeur heuristique du fragment. Un essai de méthodologie à propos d'un tesson de coupe à Heidelberg*, p. 269-290) clôture cette partie et ce volume d'essais offerts à FL. Ce chercheur confirmé se livre ici à un exercice original et très vivifiant à partir d'un tesson de coupe de quelques centimètres (6, 5 cm max.) attribuable à Douris, où l'on voit le bas d'un personnage en chiton et himation pour le tondo, et quatre autres personnages en rangs serrés deux par deux sur la face extérieure. Tout est question de définitions et de méthodes ici. ND s'interroge d'abord sur ce qu'est un fragment dans nos études archéologiques, rappelant qu'un objet incomplet est parfois beaucoup mieux renseigné qu'une statue complète, mais dont on ne pourra jamais préciser l'identité, la date ou l'auteur. Il se livre ensuite à une très longue description des deux faces, guidant le regard du lecteur, déduisant certains éléments en fonction notamment de tout ce que l'on sait sur Douris et sa façon de décorer les coupes, mais sans forcer les identifications ou proposer une quelconque restitution qui serait bien hasardeuse. Comme il le dit, par l'attribution et la datation le tesson n'est pas isolé et c'est grâce à ce contexte qu'il peut se livrer à différentes déductions. Le plus intéressant ici est de nous rappeler tout l'aspect conventionnel lié à la technique de la f.r. et au style des peintres qui fait la spécificité de ces images à un moment donné et nous éloigne du style d'autres périodes plus proches de nous. Suit l'étude fine des corps vêtus, la façon dont le peintre traite les différentes étoffes, leur densité, leur rapport au corps qui n'est pas systématiquement dessiné en amont, comme le révèle l'ordre de superposition des traits des plis et des jambes. Pour qui a étudié la sculpture grecque des VI<sup>e</sup> et V<sup>e</sup> s. cela n'est pas une découverte, mais il n'est pas inutile de démontrer comment le peintre conçoit la figure vêtue comme un tout. Le rendu des étoffes renvoie au toucher, tandis qu'en fonction de la manipulation de la coupe, on voit mieux certaines lignes, le tissu s'anime et les jambes sous le vêtement deviennent plus visibles. Dans son bilan, l'A. insiste sur la valeur heuristique du fragment lui permettant de traiter des détails qu'il n'aurait pas évoqués dans le cas d'un vase complet, les priorités étant différentes. Le fragment contraint notre regard, nous oblige dans sa fonction focus à voir les détails autrement, et à formuler de nouvelles questions spécifiques liées aux pratiques des peintres ou plus générales sur la nature des images.

L'ouvrage se termine par une rapide conclusion écrite par Elise Lehoux et Vasiliki Zachari (p. 291-293) qui retiennent trois fils conducteurs : l'image comme un « entre-deux » pour différents personnages entre deux identités, deux statuts ou dans un moment de passage ; « l'ambivalence et la polyvalence » des objets et des motifs ; puis « l'image et son dess(e)in » rassemblant

les essais historiographiques et les derniers essais. Suivent les résumés des articles et les éléments de bibliographies des auteurs qui ont participé à l'ouvrage (p. 295-304). Au-delà de quelques faiblesses ponctuelles, signalées ici ou là, ou d'une impression parfois de redites par rapport aux travaux de FL s'agissant du statut des femmes ou des objets (mais l'exercice ne pouvait éviter sans doute cet effet), ce volume démontre la vitalité des études iconographiques dans son sillage où la céramique italienne occupe une part grandissante au côté des productions attiques. CJ

113. Claude BÉRARD [*Embarquement pour l'image. Une école du regard*, édition et préface Anne-Françoise Jaccottet, *Antike Kunst Beiheft 20*, Bâle, *Association des Amis de l'Art antique*, 2018, 1 vol. 287 p. et 80 p. de pl. : couv. ill. en coul., ill. en noir et en coul., 29 cm, ISBN 9783909064205] rassemble dans cet ouvrage 24 de ses articles parus entre 1976 et 2007, organisés en 8 sections reflétant les différents thèmes iconographiques abordés par l'A., professeur d'archéologie classique à l'université de Lausanne de 1974 à 2005. Cette entreprise présentée et éditée par A.-F. Jaccottet qui a été l'élève de CB mérite d'être saluée, car elle permet de faire connaître ou redécouvrir les travaux et réflexions d'un des acteurs francophones majeurs des études de l'iconographie grecque dans les 40 dernières années. CB a participé à la célèbre aventure de la *Cité des images* au côté des chercheurs du Centre Louis Gernet de Paris, mais la voie qu'il a tracée reste bien individualisée. Il a persévéré dans une approche sémiotique de l'image, l'image étudiée comme un langage, ce qui d'une certaine façon revient à affaiblir son caractère spécifique (voir à ce sujet la position différente de F. Lissarrague dans l'introduction de *La cité des regards*, notice n° 112). Dans la plupart de ses articles, CB insiste sur la méthode employée, leçon salvatrice de l'apprentissage de l'image qu'il faut prendre le temps de regarder et de décrire de façon neutre avant de se lancer dans toute identification ou interprétation. Enfonçons le clou, beaucoup de spécialistes actuels qui méconnaissent la bibliographie française devraient revenir à ces fondamentaux. Comme le précise l'éditrice dans sa préface (p. 5-7), le style de CB peut surprendre dans sa franchise, n'hésitant pas à épingle les erreurs méthodologiques de grands spécialistes, réfutant la parole d'autorité, insistant sur ses doutes et revenant sur ses propres interprétations pour mettre à l'épreuve ses théories. Sans forcément reprendre à notre compte le terme de « falsifiabilité » emprunté à K. Popper, une telle démarche semble salutaire, de même que la présence de l'humour face à ce qui nous dérouté ou ce que nous ne comprenons pas. S'agissant d'articles ayant déjà quelques années, il ne s'agit pas ici dans faire le compte-rendu exhaustif mais de donner un aperçu de l'originalité de la démarche de cet A. habité par des questions spirituelles qui dépassent l'interrogation habituelle des images grecques. Dans l'introduction (p. 9-11), CB annonce la couleur insistant sur la méthode sémiotique qu'il a faite sienne et qui se distingue de celle de Peirce, très utilisée actuellement par les spécialistes d'images contemporaines. Autre spécificité, il considère que les imageries constituent un ensemble homogène, à partir de la définition sémiotique, lui permettant également d'englober les images chrétiennes, là où nous voyons pourtant plusieurs ruptures fondamentales (dans leur être et leur fonctionnement), liées à l'importance des textes et du dogme. Les articles qui suivent n'ont pas fait l'objet d'une mise à jour, mais sont suivis d'une brève « mise en perspective » qui revient parfois sur l'actualité du sujet traité ou sur certaines discussions, ou ouvre vers d'autres périodes ou

considérations d'ordre spirituel. La sélection de quelques titres récents faisant la part belle aux chercheurs proches de l'A. ne saurait remplacer une vraie bibliographie actualisée. La « quête de sens » des images, mais aussi de la vie est le maître mot de ces travaux. La section I « méthode » rassemble deux articles. À l'heure où le terme attribut fait question (cf. notice n° 114), on peut relire les lignes de CB qui propose une définition dans son article à la fois théorique et pratique de 1983 (chap. 1. iconographie – iconologie – iconologique, p. 15-27) : « Les attributs sont des signes. Mais... un signe est déjà le résultat d'une opération combinatoire qui transforme une relation de référence en relation de signification... un attribut est toujours le résultat d'une combinaison d'unités formelles minimales (p. 17) », c'est-à-dire « des éléments stables et constants ». Plus loin, dans un autre article [chap. 8. Modes de transformation et modes de lecture des images divines : Aphrodite et Isis à la voile (1985), p. 86-92], l'A. complète en insistant sur « la position grammaticale » et la « fonction syntaxique », et par conséquent sur la place de ces unités dans la composition de l'image (p. 87). On se reportera à ce premier chapitre théorique et aux autres essais concernant Héraclès (dans la section IV sur les héros : chap. 13. Héros de tout poil. D'Héraclès imberbe à Tarzan poilu, p. 133-139 et chap. 14. Étrangler un lion à mains nues. Nouvelles variations héracléennes, p. 140-146) pour comprendre pourquoi tout homme qui tient une massue face à un lion n'est pas nécessairement Héraclès. De même le chapitre 2 (« On n'y voit rien ». Du bon usage des erreurs, p. 28-35), paru en 2007, reste une excellente introduction à l'apprentissage du regard. La section II intitulée « l'espace » regroupe 4 essais (chap. 3-6). L'étude du cratère corinthien de la collection Astarita paru en 1977 (chap. 3. Architecture et politique : réception d'une ambassade en Grèce ancienne, p. 39-51) est tout à fait exemplaire de la démarche de CB. Il livre dans un style direct l'état des connaissances et du débat, soulignant les acquis et les faiblesses des différentes théories (dont celle de Beazley qui n'échappe pas à son acribie) et faisant appel aux données archéologiques disponibles. Au-delà du sujet traité, il jalonne sa réflexion de remarques méthodologiques, comme sur la « lance » mal nommée ainsi, car elle est aussi un sceptre, ou sur les images qui réunissent plusieurs temps du récit, dites aujourd'hui polychroniques (cf. REG 129.1, 2016, n° 198) et pour lesquelles Bérard parle de méthode « simultanée ». On restera plus réservé sur la conclusion, qualifiée d'ailleurs de « conjecture séduisante », reliant la représentation des gradins, où est disposée l'ambassade des Grecs, à la construction d'une sorte de *bouleutérion* à Corinthe qui aurait été réalisé par le tout nouveau régime d'« oligarchie isonomique » au milieu du VI<sup>e</sup> s. Cette inscription des images dans le temps historique fait partie intégrante de la démarche de ce spécialiste également archéologue. Dans cette même section la question de l'identité des lieux (de la maison, du sanctuaire, de la palestine...) et des figures sert de fil conducteur (chap. 4. Espace de la cité grecque, espace des imagiers, p. 52-59 ; chap. 5. Athéna mélancolique « und keine Ende », p. 60-67 ; chap. 6. Bacchos au cœur de la cité. Le thiase dionysiaque dans l'espace politique, p. 68-77). À chaque fois la réponse méthodologique insiste sur le repérage des combinaisons nécessaires pour parvenir à faire d'un élément un attribut, quand bien souvent les signes isolés ne sont pas suffisants pour permettre des identifications (cf. p. 63 à propos d'Athéna avec le renvoi n. 29 aux différents articles réunis ici sur la question). On peut toutefois ne pas toujours comprendre pourquoi telle figure portant égide et casque ne serait pas Athéna, mais sa prêtresse

déguisée (voir par exemple le couple en quadriges sur le cratère du Louvre CP 12260 fig. 47 = fig. 197). Si dans la réalité du rituel, l'apparition de la divinité passe éventuellement par le truchement d'un déguisement, il en va autrement dans l'image où les dieux sont régulièrement représentés assistant aux activités humaines (cf. les remarques ci-dessous pour le chap. 20). Dans la section III sur « les dieux », il est à nouveau question des lectures erronées et de la mise en place du répertoire iconographique où l'image d'Artémis croise celles d'Héraclès (chap. 7. Le manteau de lion, p. 81-85 suivi du chap. 8. déjà cité). Dans les années 80, outre la sémiotique, CB utilise volontiers la comparaison avec l'ordinateur pour expliquer le fonctionnement des images, soulignant l'existence de ces « unités minimales », susceptibles une fois encodées (à l'aide de termes neutres et systématiques) de donner l'identité de tel ou tel (p. 82 et p. 133-134). On sait aujourd'hui que cette entreprise n'a jamais abouti, sans doute parce qu'au final si les unités minimales sont réduites en nombre (p. 86), leurs combinaisons empêchent l'interprétation mécanique. Au chap. 9 (AΞIE TAYPE, p. 93-102), l'A. traite d'un ensemble d'images à f.n. tardives liées à l'univers dionysiaque et où Dionysos apparaît sous la forme d'un taureau à proximité d'autres, signalés par des rochers, aux marges de la cité. Ce dieu est également le sujet du chap. 10. (Dionysos, le masque impossible, p. 103-113) qui est la fusion de deux articles parus en 1990 et 1991 sur les représentations du *prosôpon* de Dionysos pour lequel il réfute la traduction par masque, quand il s'agit, en fait, d'un visage. Sans revenir sur ces scènes de séquences rituelles autour de la face de Dionysos régulièrement traitées, on note que CB considère, dans ce contexte culturel, les satyres comme des hommes déguisés (p. 111), ce qui ne va absolument pas de soi, tandis qu'aucun postiche n'est visible (voir également le chap. 22 sur cette question). La section IV est dédiée à «Éleusis», au déroulement de certains temps du rituel et à aux divinités plus nombreuses au cours du temps à être associées aux mystères (chap. 11. La lumière et le faisceau : images du rituel éleusinien, p. 117-123 et chap. 12. Polythéisme éleusinien, p. 124-129). La section V sur les héros est la plus fournie avec 5 articles. Deux, évoqués plus haut, sont dédiés à Héraclès et aux questions d'identification et d'attributs où la sémiotique est présentée comme l'instrument idoine, tout comme la création d'un code descriptif (chap. 13. Héros de tout poil. D'Héraclès imberbe à Tarzan poilu, p. 133-13 et chap. 14. Étrangler un lion à main nues. Nouvelles variations héracléennes, p. 140-146). Le chap. 15 (Image de l'autre et le héros étranger, p. 147-154) est paru en anglais en 2000 dans *Not the Classical Ideal* publié par B. Cohen. Il traite de l'iconographie du héros Memnon et d'Andromède qui ne sont pas représentés sous des traits négroïdes sur les vases grecs, à la différence de leur entourage, ce que l'A. interprète comme l'expression d'un racisme culturel. Cette affirmation est à nuancer, en particulier pour Memnon, et il est nécessaire ici d'actualiser ce dossier en prenant en compte ce qui a été fait ces dernières années sur les stéréotypes antiques. Dans le chap. 16 (L'impossible femme athlète, p. 155-160), l'A. étudie les femmes à la toilette à côté d'un bassin (*loutérion*) avec parfois le paquetage de l'athlète représenté dans le champ de l'image, corpus déjà croisé dans les chap. 4 et 5. CB prend à témoin les images, considérant les scènes de baignades et de toilettes collectives comme le reflet d'une réalité, tout en soulignant tous les écarts avec l'iconographie masculine. Au chap. 17 (Achéloos ou Nessos ? (Archiloque, 273-277 LB, p. 161-166), il compare des fragments d'un poème d'Archiloque avec des images

des VII<sup>e</sup> et VI<sup>e</sup> s. qu'il utilise pour revoir l'organisation des vers du poème. La section VI « Les hommes » s'intéresse à leurs relations avec les dieux et l'invisible, avec trois articles : le premier sur les viandes du sacrifice (chap. 18. La boucherie sans os. Du gigot mou à l'escalope, p. 169-174, la fig. 174 est inversée); le second sur les scènes funéraires des vases à fond blanc comparées aux peintures de périodes plus récentes (chap. 19. Le cadavre impossible, p. 175-179); suivi du chap. 20 (Hommes, prêtres et dieux. L'ordre antropomorphique dans l'imagerie grecque, p. 180-186). Ici, l'on retrouve la remise en cause de l'identification d'Athéna sur la stèle de l'Athéna mélancolique (chap. 5), comme sur le lécythe du Louvre CA 681 (fig. 195 et non 196, comme signalé dans le texte), où il faudrait voir la prêtresse d'Athéna qui soulève un enfant, intégré par ce rituel dans la société athénienne, et non la déesse avec Érichthonios. L'interprétation de l'A. repose notamment sur l'identification de ce qui serait une borne palestrique « terme de la vie mais aussi entrée en socialité » (p. 183), contre laquelle serait appuyé le bouclier, identification et interprétation discutables. Le fait que l'enfant soit représenté habillé n'est pas un élément qui permet de réfuter l'identification de l'ancêtre des Athéniens, car c'est le cas ailleurs. Pour l'ensemble des exemples cités dans cet article, on peut se poser la question de la pertinence pour les peintres de représenter la prêtresse déguisée en Athéna plutôt que la divinité elle-même. Sur la représentation de l'invisible dans les rituels, on se reportera désormais à l'ouvrage d'Hélène Collard, *Montrer l'invisible. Rituel et présentification du divin dans l'imagerie attique*, Liège, 2016. La section VII est consacrée aux « satyres » avec trois articles (chap. 21 à 23). En 1990 (Le satyre casseur, p.189-196), l'A. est revenu sur son interprétation d'une péliké de Lausanne, représentant un satyre attaquant un pilier hermaïque à la hache, publiée une première fois en 1966. L'intérêt réside ici dans l'insistance avec laquelle CB explique la faiblesse de ses premiers arguments, repartant (comme il le dit) de zéro pour mieux replacer l'image dans son contexte à la fois par rapport au P. de Géras et au tandem constitué par le pilier et le satyre. Au chap. 22 (Le corps bestial. Les métamorphoses de l'homme idéal au siècle de Périclès, p. 197-203), après un détour par les bronzes de Riace et le Doryphore de Polyclète, il s'intéresse au corps des satyres loin des canons de la beauté idéale. Il montre comment les peintres passent du registre des hommes, dans leurs activités liées à Dionysos (le théâtre, la fabrication du vin) ou à la palestre, à celui des satyres. Pour les images d'homme ou même de femme déguisés avec des sexes postiches, interprétées par l'A. comme la représentation du thiasse dionysiaque « véritable » dans le cadre de l'expérience du rite (p. 201), on se reportera désormais à l'ouvrage d'Alexander Heinemann, *Der Gott des Gelages*, paru en 2016 (REG 131.1, 2018, n° 138), pour qui ces images s'inscrivent dans une logique performatrice liée au banquet. Même constat pour le chap. 23 (Phantasmagie érotique dans l'orgiasme dionysiaque, p. 204-208), où l'A. insiste sur la sacralité des rares images de relations sexuelles entre satyres et ménades dans le cadre de la possession dionysiaque ritualisée. La section VIII « Tradition classique », avec un article sur Icare, ne concerne pas les représentations vasculaires. Comme après chaque article, CB conclut cet ouvrage en insistant sur les phénomènes de ruptures, mais aussi de continuité avec la religion chrétienne, moins sur le plan des représentations que celui de la langue ou même de la théologie au coeur de ses préoccupations.

Il faut saluer le travail d'édition qui accompagne ces articles, avec une mise aux normes de la bibliographie réunie en fin d'ouvrage (p. 233-270) et une nouvelle publication des images, sur les planches en fin d'ouvrage, qui ont gagné en qualité à chaque fois que cela était possible (cf. l'avertissement p. 279). Quelques images reviennent plusieurs fois, chaque chapitre conservant ainsi son autonomie, mais ces répétitions soulignent à quel point certains documents sont nodaux et participent à différentes séries qui fonctionnent en réseaux (cf. également l'index des figures p. 271-272 qui ne signale pas systématiquement ces reprises, par exemple fig. 38 = fig. 50 = fig. 165). Il est suivi d'un index « schématique », p. 273 où sont listés divers objets, animaux, signes qui participent à la constitution des « unités minimales » et d'un index thématique p. 275-277. En revanche, la plupart des vases cités en note sont référencés uniquement à l'aide de l'ABV ou l'ARV<sup>2</sup>, sans même parfois le lieu de conservation et le numéro d'inventaire du vase évoqué, ce qui ne facilite pas la recherche à l'aide des outils actuels, comme la base de données des Archives Beazley. Faire cette actualisation systématique pour l'ensemble des articles aurait demandé il est vrai un travail des plus fastidieux. Les lecteurs doivent également rester vigilants sur la date originale de la publication de ces articles : ils correspondent à un instant T de la recherche et à l'évolution personnelle de CB qu'il faut désormais confronter aux publications plus récentes, autres que celles signalées ici ou là dans l'ouvrage. CJ

114. Nikolaus DIETRICH [*Das Attribut als Problem: eine bildwissenschaftliche Untersuchung zur griechischen Kunst*, Image & Context 17, Berlin, München, Boston, De Gruyter, 2018, 1 vol. (384 p.) : ill., couv. ill. ; 25 cm, ISBN 9783110491005]. Cette monographie consacrée à l'attribut dans l'art grec circonscrit l'enquête à l'analyse des œuvres (vases, sculptures et peinture) sans aborder l'aspect littéraire du dossier (attributs onomastiques, épithètes et leurs éventuels équivalents dans l'image), comme le feront peut-être des recherches en cours sur le nom des dieux. Par ailleurs, la réflexion gagnerait sans doute à intégrer les propositions très stimulantes de Jonas Grethlein sur l'ornement (notice n° 75) qui pourraient être étendues à l'attribut : ce dernier serait dans l'image un équivalent du vers formulaire dans la poésie épique. L'étude, organisée en trois chapitres (I. Qu'est-ce qu'un attribut ? II. Les attributs dans le temps des images. III. Les attributs et la reconnaissance des figures) oscille entre les mises au point conceptuelles et les études de cas. Après avoir évoqué la préhistoire du concept dans les traités d'iconologie de la Renaissance, l'A. mentionne la première occurrence du terme utilisé pour désigner une classe spécifique d'objets dans un dictionnaire français du début du XVIII<sup>e</sup> s. et les débats qu'il suscita dans la seconde moitié du même siècle chez les théoriciens de l'art (Winckelmann, Lessing, Herder...). Depuis, tout en restant très utilisé, le terme n'aurait cessé d'être marginalisé. L'objectif clairement affirmé de l'A. est moins de clarifier que de problématiser le concept, comme l'illustre la première partie qui présente plusieurs définitions (qu'il est difficile de restituer simplement) qui se recoupent en partie et qu'il questionne tout au long du livre. La première partie se clôt sur une étude des relations entre l'attribut et le corps « Attribut und Körper », qui critique notamment les positions de Herder pour qui l'attribut est un ajout à la figure (*ad-tribuo*) et non une extension, une partie constitutive du corps.

La deuxième partie « Attribute in der Zeit der Bilder » articule l'étude de l'attribut à deux temporalités différentes : celle du mythe mis en image, celle de

la réception de l'image, notamment dans le cadre antique du *symposion*. Par ailleurs, l'attribut, selon l'A., est utilisé de façon différente dans les scènes polychroniques et synchroniques. Ces deux derniers termes sous-tendent une étude diachronique qui distingue les représentations archaïques et classiques. Les premières réunissent plusieurs moments dans une même image, comme dans l'épisode de l'aveuglement de Polyphème, bien développé par L. Giuliani (*REG* 129.1, 2016, n° 198), dans lequel les jambes humaines dévorées par le cyclope cannibale sur la coupe très exceptionnelle du Cabinet des Médailles, la coupe qui l'enivre et le pieu qui l'aveugle renvoient à trois moments du récit. Notons toutefois que les trois objets mentionnés ne sont pas, selon nous, des attributs, mais des éléments essentiels du récit, qui effectivement peuvent caractériser la sauvagerie du Cyclope (les jambes) ou la *mêtis* d'Ulysse (le pieu et le canthare). L'époque classique favoriserait une plus grande unité de temps : les attributs sont mis en situation (seuls la baguette et le vase à boire sont retenus au v<sup>e</sup> s. dans la scène de rencontre entre Ulysse et Circé) ou rejetés dans le champ de la représentation (ce serait déjà le cas des armes d'Héraclès dans les scènes de la fin de l'archaïsme ou le héros combat le lion à mains nues). À propos de cette séquence, le travail de Claude Bérard (qui, par ailleurs, depuis les années 1980, a multiplié les mises en garde contre l'identification trop rapide des figures à partir d'un signe iconique) aurait pu être cité. L'A. revient ensuite de façon critique sur la notion d'attributs intemporels : l'attribut n'est pas intemporel, il participe à l'action, il a une efficacité dans l'image (p. 266), même s'il n'est pas directement impliqué dans la narration : l'A. cite l'exemple des serpents de l'égide d'Athéna, pourtant spectatrice, sur l'amphore du P. d'Andokidès de Berlin (F 2159), ou encore les ailes déployées, qui indiquent le mouvement des Gorgones, d'Hermès et de Niké, alors que leur position repliée indique la mort de Méduse décapitée sur l'amphore de Nessos, conservée au musée national d'Athènes. Cette analyse, largement juste, peut toutefois être discutée dans la mesure où elle aplanit trop les choses en reniant la spécificité de certaines images, très descriptives, qui insistent sur une figure isolée, largement représentée pour elle-même, dans son essence.

La troisième partie « Attribute und das Erkennen der Figuren » revient sur la fonction de l'attribut dans la reconnaissance des images : les attributs caractérisent les figures mais ne permettent pas systématiquement leur identification. Ces développements prolongent les conclusions très claires d'Hélène Collard, *Montrer l'invisible. Rituel et présentification du divin dans l'imagerie attique*, Kernos Suppl. 30, Liège, 2016, p. 37, selon qui les attributs divins sont bien plus que de simples signes d'identification ; ils renvoient à des domaines de compétence et à des champs d'action : « C'est pourquoi une même divinité peut être représentée avec divers attributs, et un même attribut peut être attribué à différentes divinités ». ND aborde la question de l'identité générique et individuelle, toutes deux pouvant être mentionnées par des attributs (les ailes, communes à Hermès, Niké, les Gorgones, ou le foudre et le trident, plus spécifiques de Zeus et de Poséïdon) ou par des inscriptions renvoyant à des noms individuels ou, plus rarement, collectifs, comme celui des Muses sur le vase François. La représentation du Jugement de Pâris permet d'aborder ces questions d'identités singulières ou collectives. Le caractère interchangeable des déesses sur les premières images attiques (par exemple sur la pyxide tripode du Louvre attribuée au Peintre C et datée vers 570/560) illustre, comme le mentionne l'A., le choix impossible



que doit faire Pâris. Ce n'est que dans le dernier tiers du VI<sup>e</sup> s., par exemple chez le P. d'Antiménès, qu'Athéna en armes est individualisée (en fait la déesse à la lance apparaît déjà vers 560, par exemple sur la pyxide du musée des Beaux-Arts de Lille, Ant 763, attribuée au Peintre C), alors que l'identification d'Aphrodite et d'Héra est laissée au choix du spectateur. Cette stratégie de la suggestion, en sortant grâce aux attributs bien identifiables d'Athéna, les deux autres déesses de l'anonymat, fonctionnerait comme les inscriptions simulées sur les amphores tyrrhéniennes (p. 192), qui incitent à la nomination. La coupe de Makron conservée à Berlin, datée vers 490, introduit derrière une Athéna en armes, Héra au sceptre et Aphrodite, pour la première fois, entourée d'Érotès.

Le mérite de cet ouvrage est d'insister, grâce à la constitution de séries intéressantes, bien connues par ailleurs, sur la plasticité des attributs qui répondent à un système beaucoup moins figé qu'il n'y paraît. On peut se demander toutefois si le lourd appareil conceptuel mis en œuvre pour faire de l'attribut une catégorie inopérante n'est pas en partie forcé : car le terme attribut est utilisé dans un sens si large que son sens finit par se diluer au fil du texte au point d'englober non seulement tous les signes, mais même tous les objets associés aux figures. Or rien ne nous oblige à suivre l'A. dans cette démarche. Il me paraît fort contestable de faire de la lance ou de l'épée des attributs d'Héraclès, dans la mesure où ces armes, qu'il manie rarement, n'ont rien de discriminant pour identifier le héros. Si son identification, notamment grâce à la peau de lion, ne fait aucun doute sur un cratère d'Euphronios (fig.1.1), la lance qu'il tient introduit une donnée nouvelle par rapport aux attributs traditionnels. Les armes d'Héraclès (la lance et le bouclier rond) en font, selon l'A., un hoplite anonyme. Surtout, elles dialoguent avec le reste de l'image : la lance d'Athéna, sa bienfaitrice et celle d'Arès, le guerrier par excellence, qu'Héraclès affronte indirectement dans son combat contre Kyknos. L'importance de cet épisode, le premier des travaux qui voit Héraclès se mesurer à un dieu, pourrait expliquer le glissement dans le choix des armes hoplitiques que le héros revêt rarement et uniquement lorsqu'il affronte des hoplites : Kyknos, une donnée essentielle, que l'A. mentionne discrètement en note (p. 277, n.7), mais aussi Géryon et les Amazones. Par ailleurs, on s'étonne de certaines omissions dans le commentaire. Ainsi pas un mot n'est dit de la présence de la biche au côté d'Athéna dans la scène du jugement de Pâris peinte sur les hydries du P. d'Antiménès (fig. 3.20 et 3.27), alors qu'Athéna est la seule des trois déesses à être identifiable par ses attributs (ses armes), parmi lesquels ne figure pas d'ordinaire la biche, l'attribut d'Artémis. Ce montage surprenant et qui appelle un commentaire illustre parfaitement la plasticité des attributs, puisque Athéna, la seule déesse vierge du Jugement, un mythe qui parle de mariage, relève en tant que *parthénos* du domaine d'Artémis. Les partis pris de la démonstration font que le commentaire ne rend pas toujours justice à ce qui fait la force de certains attributs dans certaines scènes. Ainsi, dans l'exemple déjà cité de la rencontre d'Ulysse et Circé, sur le lécythe attique à f.r. d'Erlangen (fig. 2.7), il est intéressant de souligner qu'au-delà de la simplification du récit, effectivement dépouillé de toute allusion à la métamorphose des compagnons d'Ulysse, l'image tire sa force de l'adoption du schéma de la poursuite amoureuse (voir l'article de Nina Strawczynski dans les hommages Lissarrague, notice n° 112). Dans ce contexte, les attributs de Circé qui sont ses armes (la baguette et le skyphos) ont été jetés et disent la capitulation de la magicienne devant Ulysse qui la menace de son épée. Même remarque concernant le traitement minimaliste

du combat d'Héraclès et du lion sur l'amphore de Hannovre (fig. 2.10), une série dont l'A. reprend l'étude dans son chapitre 2 pour illustrer l'évolution du combat d'Héraclès et du lion, à l'épée sur certaines images du milieu du VI<sup>e</sup> s., puis à mains nues sur d'autres, à la fin de l'archaïsme. Contrairement au parallèle fourni par l'amphore d'Exékias (Berlin, F 1720, fig. 2.11) où la scène est clairement identifiée par des inscriptions (*IOLAOS* et *HERAKLES*) et où Athéna est représentée en armes, à droite de l'image, l'absence d'attributs sur le vase de Hannovre rend problématique l'identification de la scène : rien ne permet d'assimiler la figure féminine à Athéna. La question que pose cette image est celle de savoir si ce schéma bien connu de l'homme combattant un lion est suffisant pour identifier le premier des travaux d'Héraclès, d'autant que l'épée semble ici s'enfoncer dans la peau, pourtant invulnérable, du lion et non se tordre, comme parfois sur d'autres images. L'identification d'Héraclès et du lion, qui a été discutée, découle de la mise en série des images et de la reprise d'un schéma codifié. L'argument du schéma est également déterminant pour identifier dans une image parienne de la fin du VII<sup>e</sup> s. un jugement de Pâris, en dépit de l'incongruité du lion en laisse (fig. 3.45, p. 240). Ces observations confirment que pour identifier une image, l'attribut n'est qu'un indice parmi d'autres (inscriptions, contexte, reprise d'un schéma...). En l'absence du foudre et de l'aigle sur le lécythe à f.r. de Boston (95.39, fig. 2.9), la présence d'Hermès (qui dénote une image mythologique) et la particularité de la naissance de Dionysos permettent d'identifier, immédiatement et sans l'aide d'inscriptions, Zeus dans le personnage assis qui presse de ses mains sa cuisse d'où sort la tête d'un enfant. Pour conclure, s'il convient de dénoncer avec l'A. une approche rigide et simpliste de l'attribut, il me semble dommage d'éliminer un terme, qui certes est issu du latin et a le défaut de ne pas être grec, mais dont l'absence crée un manque : car si l'attribut est bien un signe, c'est un signe spécifique qui gagnerait à faire l'objet d'une classification plus nette en fonction de son statut : attribut traditionnel ou surprenant, individuel ou collectif, narratif ou descriptif. Le caractère descriptif de certaines images très statiques, mettant en scène une divinité isolée, représentée avant tout pour elle-même, dans son essence, mérite, en effet, d'être souligné comme une singularité, même si la présence d'attributs fait que l'image peut toujours devenir le support d'une histoire et basculer du registre descriptif au registre narratif. Enfin, la question du degré d'efficacité de l'attribut se pose : quand est-ce qu'un attribut est nécessaire ou suffisant pour permettre d'identifier une figure ou une scène ? Rares sont effectivement les attributs exclusifs, comme le foudre de Zeus (Joannis Mylonopoulos, *Odysseus with a trident ? The use of attributes in ancient Greek imagery*, in J. Mylonopoulos éd., *Divine Images and Human Imaginations in Ancient Greece and Rome*, Leiden/Boston, 2010, p. 171-203). Même la peau de lion d'Héraclès ou l'égide d'Athéna sont des attributs partagés. Les attributs permettent la circulation du sens en étant associés à d'autres, dans une logique cumulative attendue (la peau de lion, le carquois et la massue, pour Héraclès) ou surprenante (les armes et la biche pour Athéna), voire équivoques. Ils s'enrichissent de la présence d'autres indices (inscriptions, contexte et schémas) qui, mis en réseau, offrent des pistes de lecture pour entrer dans l'univers visuel de la mythologie grecque. AC

115. Nikolaus DIETRICH, Michael SQUIRE édés [*Ornament and Figure in Graeco-Roman Art. Rethinking Visual Ontologies in Classical Antiquity*, Berlin – Boston, Mass., Walter de Gruyter, 2018, 1 vol. (xi-422 p.) : ill en noir et en coul.,

25 cm, ISBN 9783110460155]. Ce livre collectif qui s'intéresse à la façon dont l'image était envisagée dans l'Antiquité chez ceux qui la construisent et la consomment se concentre sur la question des relations entre l'ornement et la figure. Les auteurs des contributions sur la céramique adoptent une approche néoformaliste, au plus près des objets. L'ouvrage commence en beauté avec deux chefs-d'œuvre de l'art orientalisant : le plat d'Euphorbe (notice n° 76), mis en exergue sur la couverture et parfaitement choisi pour lancer la réflexion sur les collusions entre les figures et les ornements, pléthoriques et surprenants, et l'ampore d'Éleusis (notice n° 75), un monument du style protoattique. L'enquête s'étend à la période géométrique, avec l'article d'Annette Haug (Ornament und design: Attisch geometrische Figuralgefässe und Gefässe mit plastischem Dekor, p. 97-127), un article difficile, truffé de notions théoriques relevant de la sémiotique, de la sémantique et de l'esthétique, qui explore la dimension plastique plus que graphique de l'ornement sur une série de vases attiques géométriques « en forme de figures » : vases zoomorphes ou vases en forme d'objets, alors que les vases plastiques anthropomorphes ou ceux qui prennent la forme d'une partie du corps humain n'apparaissent à Athènes qu'au VII<sup>e</sup> s. Ainsi, les skyphoi empilés jettent le trouble sur l'usage concret et la fonction du vase au profit d'un jeu illusionniste fondé sur la reproduction d'une forme. Quant aux vases qui, à partir de la fin du IX<sup>e</sup> s., se réfèrent à une réalité extérieure, comme ceux en forme de calathos ajouré ou de grenade, leur fonction n'est plus celle d'un récipient. Les vases zoomorphes peuvent prendre l'allure d'askoi en forme d'oiseau munis d'un col. L'ambiguïté introduite entre la forme plastique (parfois redoublée, deux askoi en forme d'oiseaux pouvant être réunis sur un même pied) et le caractère fonctionnel du vase (muni d'un col et d'une anse) est encore soulignée par le décor peint dans la tradition géométrique de la peinture sur vase et qui n'évoque en rien le plumage d'un oiseau. Enfin, les pommeaux de couvercles en forme de vases miniatures qui apparaissent dès les environs de 900, mais datent surtout du Géométrique récent, introduisent ou non un jeu de variation typologique : un skyphos peut servir de bouton de préhension au couvercle d'une cruche ; quand la forme est dupliquée, l'A. insiste sur l'effet de décalage induit par la mise en abyme du motif : ainsi, le décor peint sur la cruche miniature couronnant le couvercle d'une cruche attique du Géométrique récent diffère de celui du vase principal, soulignant ainsi la différence de leurs fonctions : celle du vase miniature, détourné de sa fonction première, est celle d'un bouton de préhension et non plus d'un vase à verser.

François Lissarrague (Armure et ornement dans l'imagerie attique, p. 129-141) revisite, à partir d'un questionnement sur l'ornement, un corpus qu'il maîtrise pleinement. L'A. commence par rappeler que le rapport entre corps et armes est fondamental dans la culture archaïque, comme l'illustrent des exemples célèbres : le rôle de la panoplie dans la construction du héros, les armes d'Achille passant à Patrocle, puis à Hector, le bouclier forgé par Héphaïstos décoré d'un monde, longuement décrit par Homère qui rivalise ainsi avec Héphaïstos. Les armes sont à la fois l'ornement, la parure du guerrier (une forme de *kosmêsis*) et l'objet d'un traitement ornemental élaboré attesté sur les armes connues par l'archéologie et dans les représentations. Les scènes étudiées sont notamment les duels de héros, pas toujours identifiables en l'absence d'inscriptions, les scènes de préparation au combat avec la construction du corps armé, selon le paradigme donné par l'épisode où Thétis remet ses armes à son fils Achille. Parmi les différents

éléments qui forment la panoplie hoplitique (casque, cuirasse, jambière, bouclier), l'armure est une seconde peau dans laquelle s'insinue (*dunô*) le guerrier, désigné comme nu (*gymnos*, lorsqu'il est dépouillé d'elle). Les armes et notamment l'armure donnent lieu à un traitement de la texture et de leur ornementation : les écailles chez les Pionniers et déjà sur les vases protocorinthiens qui lui donnent un aspect chatoyant (voir aussi l'amphore à f.r. de Myson, Louvre G197), un éclat chromatique ; l'utilisation virtuose de l'incision par Exékias sur le vêtement et les armes d'Achille et d'Ajax sur l'amphore du Vatican (voir notice n° 78) ; la ligne en relief qui accroche la lumière chez les Pionniers. Le jeu des lignes qui rendent la structure anatomique du corps guerrier fait écho aux volutes que l'on observe sur les armes réelles, tout en faisant l'objet d'une surenchère chez les peintres : volutes et spirales, embellies de palmettes s'inspirent du répertoire floral peint sous les anses des vases. Les peintres ajoutent prestige et éclat à la splendeur des armes, attirant ainsi l'œil du spectateur, tout en montrant leur virtuosité et en jouant de l'effet de surprise. L'A. annonce que l'étude du bestiaire animalier associé au traitement graphique des armes sera envisagée ailleurs.

Nikolina Kéi (Beneath the handle of Attic vases, p. 143-166) revient, dans un article clair et bien argumenté et à partir d'un corpus d'images intelligemment renouvelé, sur la relation dialectique qu'entretiennent les motifs peints sous les anses et les scènes peintes sur les deux faces des vases dans la céramique attique des VI<sup>e</sup> et V<sup>e</sup> s. L'A. dresse la liste de tout ce que l'on trouve sous les anses : animaux, insectes, hybrides, plantes (arbres, vignes, palmettes), rochers, grottes ou montagnes, éléments d'architecture (portes, colonnes, autels, remparts), objets de prestige (trépieds, sièges élaborés, cratères, armes), ainsi que des hommes, des dieux, des héros et souvent des satyres. La zone des anses, espace liminal qui suggère un état de transition, accueille fréquemment des divinités ailées, Dionysos et Hermès, dont les affinités avec les passages ont été soulignées. Elle est aussi un lieu de transgression propice aux scènes obscènes et aux effets de surprise : un élément floral peut se changer en un visage humain. En dépit de leur diversité, les motifs rencontrés dans la zone de l'anse permettent à l'A. d'énoncer plusieurs remarques d'ordre général : l'apport supplémentaire de sens donné par les motifs des anses qui investissent la scène principale ; leur rôle dans le déplacement du regard du spectateur d'une scène à l'autre ; leur interaction avec les ornements stylisés et abstraits qui servent de cadre, interaction qui brouille la frontière entre les registres figuratifs et ornementaux ; le fait qu'ils attirent l'attention en surprenant. L'article se structure ensuite en deux grandes parties, en fonction de la forme, verticale ou horizontale, des anses. Dans chaque cas, l'extrême inventivité des peintres ne laisse pas de nous surprendre.

Richard Neer (Ornament, incipience and narrative: Geometric to Classical, p. 203-223) souligne à travers une étude diachronique, attentive aux évolutions entre l'époque géométrique et l'époque classique, les relations dialectiques qu'entretiennent la figure et l'ornement et le caractère parfois contingent de leurs frontières. L'article commence avec la définition du terme « figure » qui dans la représentation picturale se saisit, selon les termes de Wolleim, dans une relation spatiale avec un fond, devant ou derrière quelque chose d'autre et qui suppose une conscience simultanée du contenu représenté et du support de la représentation. La distinction entre *Bildraum* et *Bildwelt* utilisée par N. Dietrich dans son étude de la céramique attique est, selon l'A., heuristique mais non absolue, car la représentation picturale consiste dans la fusion des deux. Selon

Wolleim, il n'y a pas de figures sans espace, sans préjuger de l'apparence que prendra cet espace. Les ornements pourraient se définir, à l'opposé, comme des éléments paratactiques, plats qui ne sont pas perçus simultanément du point de vue de leur contenu pictural et de leur support. Définition inadéquate, selon l'A., car beaucoup d'ornements ont une épaisseur spatiale et induisent une forme de trompe-l'œil. Par ailleurs, des figures peuvent être ornementales. Plus qu'une définition précise de l'ornement qui n'est pas une catégorie culturelle substantielle, l'A. propose de l'étudier précisément, en focalisant l'attention sur lui, tout en l'intégrant à un système de relations et de références plus larges et en insistant sur son évolution dans le temps. Bref, en évitant de le mettre entre parenthèses et d'en faire une catégorie figée, car on ne sait pas toujours d'avance où l'ornement peut finir. Pour l'époque géométrique, connue pour l'absence de figures, l'A. insiste sur la dimension iconique des vases : les amphores à col et à anses horizontales, souvent associées à des sépultures féminines pouvant évoquer une silhouette féminine au long cou, les anses renvoyant aux bras et les cercles concentriques souvent enfermés dans deux métopes de la panse, dans la zone des anses, à des seins. Le contraste entre le clair et le sombre favorise d'ailleurs la vision de différents plans. Les compositions et les associations d'éléments (les poissons près du motif central des chevaux) répondent à un principe de combinaison conceptuel, voire linguistique. À l'époque géométrique, la distinction entre figure et ornement serait plus sociale que picturale. À l'époque archaïque c'est la narration qui requiert une distinction entre la figure et l'ornement. Le cratère signé par Aristono[th?]os induit, selon l'A., un dialogue entre les deux faces : l'assaut donné par Ulysse et ses compagnons qui aveugle Polyphème à droite, d'une part, et un bateau grec (avec éperon), pourvu d'un œil, contre un bateau étrusque (aveuglé), d'autre part. Dans le cadre du *symposion* qu'évoque la forme du cratère, Polyphème fait figure de mauvais hôte. La vision, un thème important du vase, incite, dans ce contexte, à revenir sur un ornement, mis en vedette dans la scène de bataille navale : la rosette centrale n'a rien à voir avec le récit et fragilise, en raison de sa place prééminente, la distinction entre figure et ornement. Le voisinage des pétales, blancs et noirs, induit un effet visuel, une oscillation entre ce qui vient au premier plan (le blanc ou le noir, conformément à ses expériences déstabilisantes provoquées par la boisson) et entre l'ornement et la figure : la rosette (à laquelle l'A. accorde trop d'importance, selon nous) provoquant une suspension du regard à l'endroit où va avoir lieu le choc entre Grecs et Étrusques, comme il a eu lieu entre les Grecs et le monstre sur l'autre face. Cette lecture s'inspire de l'effet visuel induit par le style *black and white* sur l'amphore d'Éleusis qui questionne la lecture en positif ou en négatif des motifs, comme c'est aussi le cas des anses ajourées, avec le contraste entre les pleins et les vides. L'A. invoque à la fin de son article ce jeu des figures et du fond pour expliquer la naissance de la f.r. (p. 221). L'inversion des valeurs est bien illustrée par les amphores bilingues, décorées souvent des mêmes thèmes, avec pour résultat le fait que le rendu de l'espace devient un problème à la fin du VI<sup>e</sup> s. AC

### Iconographie, vases de Grande Grèce. *Iconographie italiote* —

116. Luigi TODISCO [Sulle conoscenze mitologiche ed epiche dei ceramografi italiani, in *Mitomania* (notice n° 5), p. 135-146]. Reprenant les perspectives ouvertes par Margot Schmidt sur l'érudition et le bagage culturel des peintres de

vases, lors du colloque de Naples en 2000 sur la céramique apulienne (« Livello culturale di singoli pittori : dalla erudizione individuale all'automatismo artigianale ? », in Denoyelle, Lippolis, Mazzei, Pouzadoux éd., *La céramique apulienne : bilan et perspectives*, Naples, 2005, p. 201-206. REG 119.1, 2006, n° 761], l'A. élabore une brillante synthèse des récents travaux sur l'iconologie et l'iconographie, souvent complexe et articulée, de mythes fortement liés aux sources poétiques et théâtrales contemporaines des productions figurées italiotes. Pour LT, ces images nourries d'une profonde connaissance des versions poétiques de la mythologie ne doivent pas être lues comme une volonté d'exclusivité littéraire et culturelle de la part d'une élite qui cultiverait l'entre-soi intellectuel. Elles font plutôt partie d'un fond culturel commun – dont le degré de connaissance varie en effet selon les individus. Cela permet d'appréhender de manière plus nuancée la formation des artisans et le niveau socioculturel varié des peintres de vases au sein d'ateliers à la hiérarchie complexe et sans doute évolutive (voir à ce propos Martin Bentz, *Il ruolo della produzione ceramica nella città della Grecia classica*, in V. Cammineci, M.C. Parello, M.S. Rizzo éd., *La città che produce, Archeologia della produzione degli spazi urbani, Atti delle Giornate Gregoriane*, Bari, 2018, p. 169-177). Plus largement, LT envisage les modes de transmissions des mythes, de l'oralité familiale à l'influence des programmes historiés des grands monuments publics et lance l'hypothèse – pour les cités coloniales de Grande-Grèce – d'un système d'instruction primaire dispensée au plus grand nombre. Les représentations mythologiques complexes de la céramique italiote, qui aujourd'hui nous semble le reflet d'une iconologie savante, sont peut-être plus simplement l'écho d'une culture populaire largement diffusée, dont les codes intertextuels sont connus et compris – à différents degrés – par une grande partie des sociétés de Grande-Grèce de l'époque classique et hellénistique. FLBT

117. Monica BAGGIO [Oggetti ed identità femminili dalla Magna Grecia al Veneto, in *Mitomania* (notice n° 5), p. 87-99]. Participant au programme MemO de l'université de Padoue (cf. Monica SALVADORI, in Eva DEGL'INNOCENTI *et alii* éd., *MitoMania*, notice n° 3, p. 54-65), MB propose une relecture iconographique et iconologique des œuvres grecques des collections de Vénétie liées à la sphère féminine. Centrant l'attention sur les objets porteurs d'images, l'A. tente de retrouver les liens entre la forme des vases, les mythes qu'ils portent et les cultes ou rites de passage pour lesquels ils étaient employés. L'A. appuie sa démonstration sur des vases et fragments peu connus de la collection Chini, conservés à Bassano del Grappa. FLBT

118. Ludovico REBAUDO [Medea sul carro: prototipo vs genotipo. Il problema della trasmissione a distanza delle iconografie, in *Mitomania* (notice n° 5), p. 100-119]. Prenant l'exemple de la représentation de Médée, abondamment illustrée dans la céramique apulienne, l'A. propose de mettre au jour les mécanismes de transmission « à distance » (chronologique, géographique, culturelle) des schémas iconographiques dans le monde antique. Si le mythe apparaît dès l'époque archaïque dans les arts visuels, les représentations deviennent plus nombreuses et plus variées à partir de la diffusion de la tragédie d'Euripide. Le schéma de Médée sur le char connaît un engouement particulier en Lucanie et en Apulie de la fin du v<sup>e</sup> s. à la fin du iv<sup>e</sup> s., période à laquelle, le schéma de Médée infanticide prend le pas sur les représentations du char. L'A. identifie un premier cas de transmission « à distance » du génotype euripidéen de la fuite de Médée sur son char dans la céramique falisque,

contemporaine des scènes de l'Apulien Récent. Cette transmission s'explique aisément par les rapports commerciaux entre la Grande-Grèce et le Latium. De manière audacieuse, l'A. interprète la réapparition du schéma dans la sculpture funéraire d'époque romaine, après une longue disparition du thème, comme un héritage presque « génétique » de la culture visuelle des ateliers du Latium, qui devraient ainsi autant à la céramique apulienne et falisque qu'aux grands modèles de la sculpture hellénistique. FLBT

*Apulie* —

119. Katia MANNINO [Fra agguati, inseguimenti e duelli: Achille, Troilo e altri eroi, *Mitomania* (notice n° 5), p. 67-77]. Le cratère en cloche attribué au P. de Hoppin, conservé avant 2006 au Museum of Fine Arts de Boston (inv. 1988.532) a été restitué à l'Italie (Tarente MArTa inv. 19.M325-1.1), après l'enquête de la Gendarmerie Italienne qui a pu prouver l'origine frauduleuse de la découverte et la complicité de la galerie d'Ursula Becchina. À l'occasion de la présentation du cratère dans l'exposition *MitoMania* (cat. expo. *MitoMania*, 2019, p. 85-86, notice n° 27), l'A. propose une analyse iconographique et stylistique qui permet de replacer la scène d'Achille et Troïlos, dans le répertoire des schémas d'ateliers apuliens et de mieux percevoir le contexte de réception de telles scènes auprès des sociétés indigènes de Grande-Grèce. FLBT

120. Federica GIACOBELLO [Dioniso, Lyssa e i Centauri: culto e mito nel cratere del Pittore della Nascita di Dioniso inv. 82922 al Museo Archeologico Nazionale di Napoli, in *Mitomania* (notice n° 5), p. 78-86]. L'A. présente une analyse stylistique et iconographique du cratère à volutes fragmentaire conservé au Musée archéologique de Naples (inv. 82922) et attribué au P. de la Naissance de Dionysos. L'A. retrace tout d'abord le parcours moderne de l'œuvre afin d'en établir le contexte culturel antique de réception. Découvert à Ruvo en 1838 lors des fouilles de Carlo Lamberti, le cratère fait partie d'un lot de six vases achetés en 1841 par le Musée Royal Bourbon. Les traces de restaurations anciennes, destinées à masquer les nombreuses lacunes, ont disparu aujourd'hui mais restent visibles sur la documentation photographique antérieure au nettoyage. Elles témoignent à la fois de l'histoire moderne du vase, du savoir-faire des artistes-restaurateurs napolitains et des pratiques mercantiles du XIX<sup>e</sup> s. L'une des faces montre une centaureomachie suivant un schéma de composition novateur ; l'autre face figure une scène complexe et rare de culte dionysiaque. L'A. en propose une relecture, en interprétant la Furie au visage maussade, tournée de trois quarts, comme Lyssa, chassée par le rite de purification accompli par une prêtresse, pour un Dionysos désormais apaisé. Les références au théâtre et au sacrifice du *tragos*, achèvent de conférer à la scène une atmosphère de sacralité dionysiaque. Sur le col, l'*agôn* des *apobates* qui rivalisent d'adresse pour monter et descendre de leur quadriges en course, renvoie à la valeur héroïsante des grands cratères à volutes italiotes, destinés à orner les tombeaux des élites indigènes. La centaureomachie de l'autre face présente en opposition le mauvais usage du vin, qui contraste avec le défilé de symposiastes sur le col. FLBT

**Thèmes et personnages.** *Adonis* —

121. Alexandre CAMBITOGLU [Jean-Paul DESCŒUDRES éd., *ADONIS. His Representations in South Italian Vase-Painting*, Hellas et Roma XVIII, Berne, Peter Lang, 2018, 98 p., 35 pl. (32 coul., 3 n. et bl.), 1 fig. n. et bl. dans le texte,

ISBN 9783034335409], éminent archéologue australien d'origine grecque dont on déplore la disparition récente, a consacré, entre 2016 et 2018, trois études complémentaires à la figure d'Adonis dans la céramique italiote (notice n° 122), auxquelles il faut ajouter A. Cambitoglou, *Three Apulian Vases in the National Museum in Naples Representing Adonis and Persephone*, *Annuario della Scuola archeologica di Atene e delle missioni italiane in Oriente* 87.2, 2009, p. 543-555, *non vidi*. Cette monographie qui en constitue le cœur, parachevée grâce à l'appui conjugué de Jean-Paul Descœudres, Béatrice McLoughlin et Jacques Chamay, offre son premier volume en langue anglaise à la série Hellas et Roma (avertissement p. VII-VIII).

L'A. a distribué son catalogue de quatre-vingt-dix vases (principalement apuliens, mais aussi paestans, sicéliotes, lucanien et falisque) en pas moins de dix-huit thèmes, qui affichent le vif intérêt des peintres de l'apulien récent – les Peintres de Darius et de Baltimore au tout premier chef – pour la légende d'Adonis (moins nombreux et moins explicites, les précédents n'offrent souvent pas le même degré de certitude) et qui, en mettant l'épisode de sa résurrection au service du symbolisme funéraire de leurs compositions, l'attestent, en Grèce d'Occident, antérieurement aux premières sources littéraires disponibles (introduction p. 1-6 et l'éclairante postface de Jacques Chamay, p. 97). Parmi les vases figurant l'arbitrage de la querelle entre Perséphone et Aphrodite pour la possession d'Adonis (chap. 1, p. 7-26), une péliké du P. de Varrese conservée à San Simeon (cat. 1g, State Historical Monument 5609) se signale comme la première occurrence du thème, et la seule à investir Calliope comme juge (sous le pinceau des Peintres de Darius et de Baltimore, l'arrêt est rendu par Zeus, voire Hadès, cat. 1c). On doit au P. de Darius l'une des très rares représentations non romaines de la mort d'Adonis (chap. 2, p. 17-20), étendu sur une *stibas* valant lit funèbre (cat. 2a, péliké, musée archéologique de Naples, Stg 702). Au cours de ses séjours infernaux, le jeune homme apparaît en compagnie des habitants du royaume souterrain, où Aphrodite est parfois descendue le réclamer (chap. 3, p. 21-26). L'A. enrichit la liste des vases représentant le couple que forment Perséphone et Adonis aux Enfers (chap. 4, p. 27-34). Aphrodite leur est parfois associée (chap. 5, p. 35-39), quittant le monde des ombres dans un char tiré par des Érotés (cat. 4b, d, 5e, f, g), statique sur un plan distinct (cat. 4f ?, 5b, c, d), ou encore présente au même niveau (cat. 5e). Signalons à cet égard que Gina Salapata (*A Love Triangle in South Italian Vase-Painting*, *Mediterranean Archaeology* 28/29, 2015-2016, p. 91-99, bibliographie au cat. 4a) reconnaît quelques cas (apulien cat. 4a, lucanien et paestan) de réunion des trois acteurs, où se manifesterait la préférence d'Adonis pour Aphrodite, connotant le triomphe de la vie sur la mort. Le retour d'Adonis à la lumière (chap. 6, p. 41-45) s'effectue ou bien de manière solitaire (cat. 6a, voir aussi notice n° 122), ou bien en compagnie d'Aphrodite (chap. 7, p. 47-51), soit qu'elle assiste son amant dans son *anodos* (ainsi l'exceptionnel lébès gamikos du Nicholson Museum de Sydney, 83.4, cat. 6b), soit qu'elle le mène en char vers l'Olympe (cat. 7b-e), tels que nous les montre le fragment attribué au P. de Darius judicieusement retenu pour former la couverture du livre (cat. 7d, Université de Zurich, inv. 7384). Si une escorte d'Érotés combinée à une floraison miraculeuse traduisent l'*anodos* de la déesse (chap. 8, p. 53-54), quelques candidats peuvent être cités à la suite du repère que constitue le plat de Ruvo attribué au P. de la Patère (cat. 8a, Museo Archeologico Nazionale Jatta, 1613), propose l'A. avec prudence. Un cratère en



calice d'Astéas réunit Adonis aux Olympiens (chap. 9, p. 55-56, cat. 9a, Montesarchio, Museo Nazionale del Sannio Caudino, autrefois J. Paul Getty Museum). L'intimité du couple fait l'objet des quatre chapitres suivants : l'A. propose de rendre leur identité divine - avec circonspection, et dans la mesure où elle lui paraît soutenue par d'autres indices - ici à la femme assise et au jeune homme qui se tient près d'elle (chap. 10, p. 57-60), là à celle qui reçoit un lièvre ou un oiseau de son amant (chap. 11, p. 61-63), ailleurs à des musiciens (Adonis, chap. 12, p. 65-69 ; Aphrodite, chap. 13, p. 71), et enfin à des amants étroitement enlacés (chap. 14, p. 73-84). La perte d'Adonis expliquerait la douleur d'Aphrodite (chap. 15, p. 85), tandis que le deuil de Myrtè connaîtrait quelques occurrences (chap. 16, p. 87-89). La réunion d'Adonis (parfois un rameau de myrte à la main) et Dionysos au banquet (chap. 17, p. 91-93) traduit enfin l'étroitesse du lien qui les unit. L'écho que fournit une *anodos* d'Éros est traité en appendice (chap. 18, p. 95).

Cet ouvrage de référence, qui propose de nouvelles lectures iconographiques, se caractérise également par la finesse de ses descriptions, la clarté de l'exposé et son abondante illustration en couleurs, que l'on aurait cependant souhaitée plus riche encore (l'ambition de l'éditeur s'est heurtée à des difficultés : p. VII). La qualité des introductions de chapitres fait toutefois regretter que certains en soient privés.

LD

122. Alexandre CAMBITOGLU [(traduit de l'anglais et édité par Jacques Chamy), *Les plantes d'Adonis*, cahiers EGeA, Berne, 2018. 55 p., fig. n. et bl. et coul. ISBN 9783034335393], dans le cadre des travaux récents qu'il a consacrés à la figure d'Adonis dans la céramique italienne, dédiée à la flore adonisienne ce mince volume de la collection des Études genevoises sur l'Antiquité, en appendice à la monographie (notice n° 121) relative à Adonis (avant-propos, p. 7).

La première section (« La légende », p. 9-21), pour l'essentiel une excellente traduction du premier chapitre de ce dernier ouvrage, s'intéresse à l'origine orientale du mythe, l'expose tel que les sources grecques le transmettent, et brosse un panorama du culte d'Adonis.

Les quatre suivantes sont consacrées à autant de végétaux, dont deux sont liés à Adonis (le myrte et le grenadier), le troisième engage une question de représentation (le laurier) et le dernier est imposé par sa fréquence (l'olivier). L'identification des espèces botaniques représentées sur les vases italiotes ne saurait reposer uniquement sur des critères formels objectifs ou même constants, mais peut dépendre du contexte iconographique, souligne l'A. Ainsi le myrte (p. 23-27) acquiert-il couramment, en cas d'ambiguïté, son identité botanique en contexte, lié qu'il est à la fois à Aphrodite et Adonis. Sous ses multiples formes (buisson, rameau, couronne, frise ornementale), il est fréquemment mobilisé dans la céramique apulienne, notamment pour concourir à l'expression du renouveau de la végétation, de la renaissance. La convocation du laurier (p. 29-34), parfois son jumeau figuratif, confirme que le discriminant viendra du sujet : de même qu'Adonis ou Aphrodite (voire un caractère funéraire) tranchent l'alternative en faveur du myrte, Apollon milite pour le laurier. Les deux espèces peuvent cependant former une paire oppositive délibérée, en Attique et en Apulie, comme deux contextes le suggèrent. Avec pour référence son occurrence sur une péliké attribuée au P. de Varrese et conservée à San Simeon figurant l'arbitrage par Calliope de la querelle entre Aphrodite et Perséphone pour la possession d'Adonis, le grenadier (p. 35-38), sous la forme d'un arbre chargé de fruits mais

dépourvu de feuilles, paraît bien attesté dans la céramique apulienne, en lien avec Perséphone ou dans l'imagerie funèbre. Si l'olivier (p. 39-40) se présente à Paestum sous une forme spécifique, son apparence peut différer ailleurs, où une allusion à Athéna, par exemple, confirmera son identité.

Un remarquable souci d'exhaustivité bibliographique n'est pas le moindre des atouts de cet essai. L'on regrette cependant de devoir signaler que le travail d'édition aurait gagné à être poussé : la distribution du propos entre texte et notes surprend parfois ; un certain nombre de coquilles affectent les références bibliographiques ; quelques appels de figures posent problème. LD

*Ilioupersis* —

123. Georgios MALLIOS [Το «γραμματικόν ποτήριον» του Μουσείου της Βέροιας. Ένα (ακόμη) αγγείο με το θέμα της Ιλίου Πέρσεως από την Μακεδονία, in *Τῶ διδασκάλῳ* (notice n° 12), p. 251-262] publie un bol à reliefs du groupe dit homérique mis au jour dans les fouilles du sanctuaire de la Mère des Dieux à Lefkopetra au sud de Béroia. La scène, accompagnée d'inscriptions, figure l'*Ilioupersis*, avec des représentations des murailles de la ville (*ΙΑΙΟΝ*), du temple d'Athéna (*[ΑΘ]ΗΝΑC*), du cheval de Troie et de son constructeur (*ΕΠΕΙΟC*), du sacrifice de Cassandre (*ΚΑCΣΑΝ[ΑΡΑ]*) et de différents guerriers, dont à deux reprises Néoptolème (*ΝΕΟΠΤΟΛΕΜΟC*). La popularité de la prise de Troie sur les bols à reliefs macédoniens est considérée comme une expression d'opposition aux Romains après leur conquête de la Macédoine. GA

*Médée* —

124. Carmine AMPOLO [Medea in didascalìa (« Label »). Su Medea in Etruria ed a Roma, in Valentino Nizzo, Antonio Pizzo éd., *Antico e non antico. Scritti multidisciplinari offerti a Giuseppe Pucci*, Fano, Mimesis, 2018, 1 vol., 607 p., ill., 21 cm, ISBN 9788857554242, p. 23-35] revient sur quelques représentations iconographiques étrusques et romaines de Médée au caractère exceptionnel avec l'objectif de démontrer que, dès le début, il y a des variantes et différentes versions littéraires de la légende grecque, qui ont influencé aussi l'imagerie occidentale. Pour Ampolo, dans les représentations les plus anciennes de Médée, comme la fameuse olpé de Caéré en bucchero provenant de la tombe princière de San Paolo (cf. *REG* 119.1, 2006, n° 887), il y aurait néanmoins une matrice culturelle corinthienne, confirmée aussi par l'usage de signaler l'identité des personnages à l'aide de « *name-labels* ». VB

*Musique et danse* —

125. Daniele Federico MARAS [Dancing Myths: Musical Performances with Mythological Subjects from Greece to Etruria, in Agnès GARCIA-VENTURA, Claudia TAVOLIERI, Lorenzo VERDERAME éd., *The Study of Musical Performance in Antiquity*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2018, 1 vol. (XII-260 p.) : ill., couv. ill. en coul., 22 cm, ISBN 9781527506589, p. 137-153] s'intéresse au thème des performances musicales étrusques et analyse une petite série de témoignages iconographiques de différente chronologie. Parmi les documents discutés, il y a deux vases orientalisants étrusques très connus, le vase cratériforme du P. de l'Heptacorde et l'œnochoé de Tragliatella. D'après Maras, musique et danse ont été d'importants media de transmission du mythe grec en Étrurie à côté d'autres moyens plus attendus, comme la tradition orale, l'écriture et les arts visuels. VB

*Supplication* —

126. Marta PEDRINA [*La supplication sur les vases grecs. Mythes et images*, Pisa – Roma, Fabrizio Serra Editore, 2017, 1 vol. (390 p. dont [79] p. de pl.) : jaquette ill., 25 cm, ISBN 9788862271868], dans la lignée de l'étude qu'elle a consacrée à l'expression gestuelle de la douleur (*I gesti del Dolore nella ceramica attica (VI-V Secolo). Per un'analisi della comunicazione non verbale nel mondo greco*, Venise, 2001 : REG 117.1, 2004, n° 595), publie ici sa thèse de doctorat, soutenue en 2005 dans le cadre d'une cotutelle entre l'Università degli Studi de Padoue et l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, sous la double direction de Francesca Ghedini et François Lissarrague (Préface lumineuse de F. Lissarrague, p. 15-16).

L'A. donne en introduction (p. 17-27) une définition minimale de la supplication (la requête, exprimée dans un langage verbal, gestuel et rituel, par laquelle le suppliant met son salut entre les mains du supplié), qu'elle complète en variant les points de vue sur son objet pour broser l'état de la question : les modalités de l'échec de la supplication interpersonnelle dans l'épopée ; l'hypothèse d'une évolution du rite induite par celle des lieux de la prestation de la supplication ; l'exploration lexicale du rapport entre supplication et prière (deux notions au minimum sécantes) révélant la complexité, et partant la difficulté de définition de la première. D'ailleurs, en mots comme en images, une véritable poésie commande les occurrences mythologiques de l'*hiketeia* et ses relations avec d'autres rites, sur le double plan du lexique et du récit en littérature, sur ceux du code gestuel et du « montage » sur les flancs des vases.

Le premier chapitre (p. 29-49), portant essentiellement sur l'épopée et la tragédie, est sous-tendu par le fil rouge de la posture assise, qu'il envisage à la fois comme affaissement dynamique du suppliant aux pieds du supplié, et comme station prolongée dans un lieu consacré (avec les dieux pour garants ou destinataires de la supplication). L'examen du tour *hikétès hizomenos* conduit l'A. à proposer de penser l'appartenance du suppliant au supplié (au génitif) en termes de filiation, que la supplication soit agréée (reconnaissance, intégration) ou bafouée (infanticide).

Le deuxième chapitre (p. 51-88) s'intéresse au corpus de la mort de Priam à l'autel, dans lequel, analyse l'A., au couple du suppliant et de l'agresseur s'ajoutent des personnages endossant un double rôle mythique (dans le récit) et anthropologique (dans le rituel). La variété des postures qu'adopte le vieux roi (assis, tombant, acculé, effondré) suppliant (quand un tiers ne le supplée pas dans cette attitude) ou protégeant sa tête, soulignent la précarité du refuge que constitue l'autel. L'interférence d'autres pratiques rituelles perverses y renforce l'expression de l'*hybris* : la présence de Polyxène souligne, auprès de l'autel de Zeus *herkeios* où Priam accueillait les étrangers, combien la *xénia* est ici outragée ; l'évocation d'un rituel sanglant accompli à l'autel, le sacrifice, peut être recherchée ; tandis que l'accomplissement des gestes de la déploration funéraire souligne que ces honneurs lui furent refusés. Deuillantes, porteuses des instruments de la libation, voire combattantes, les femmes défendent l'*oikos* dont elles signifient la souillure ; de même la présence de vieillards accuse avec éloquence la violence du meurtre.

Un troisième chapitre (p. 89-131) envisage les occurrences de supplications féminines dans la céramique attique et italote comme dans la tragédie. Dans l'intervalle 480-420, alors que s'interrompent les représentations du meurtre de

Priam, un groupe de vases met en scène une femme, ou bien rejoignant un autel (soit qu'elle s'y réfugie, soit qu'elle y soit poussée), ou bien assise et suppliante à l'autel, sous la menace d'un homme armé d'une épée. Peut-être l'incertitude sur l'identité des protagonistes (Clytemnestre et Oreste, Ériphyle et Alcméon, Créüse et Ion ?) est-elle intentionnelle, propose l'A., afin de permettre au spectateur « d'associer librement des épisodes de matricides » ? Quoiqu'il en soit, l'argument fréquent du lien maternel, dénoté par la mise en valeur de la poitrine de sa victime, ne fléchit nullement le criminel, qui, s'il n'agit pas auprès de l'autel domestique où se nouent les conflits familiaux, pourrait avoir choisi le monument funéraire bomoïde du père à venger. Au contraire, en Italie méridionale (Apulie, Paestum, Sicile), la manipulation figurée du lieu de la supplication permet de dire le succès de la prière d'Alcmène, passible du bûcher qu'Amphitryon avait élevé pour punir son adultère. Tantôt autel (éventuellement agrémenté de branchages), bûcher ou structure mixte : Alcmène s'est-elle seulement réfugiée auprès d'un autel sur la scène, ou bien celui-ci ne vaut-il en images que comme expression figurée de sa démarche (à l'instar des propos performatifs que tiennent les suppliants dans la tragédie), de même que la réussite de cette dernière est rendue par les signes de l'intervention divine (nimbe, épiphanies, attributs, gestuelle) ? Ainsi le salut et la réintégration de l'héroïne dans l'*oikos* se scellent-ils fort à propos auprès d'un autel.

Le quatrième chapitre (p. 133-141) met en relation la diversité du traitement de l'*hikesia* de Télèphe à Argos par les peintres attiques et italiotes sur 150 ans avec l'évolution du thème dans la tragédie. À Athènes, les rapports de force, s'ils mettent en jeu différentes classes d'âge, n'en sont pas moins d'abord strictement masculins. La médiation du petit otage, bras tendus vers Agamemnon, en exaltant la filiation paternelle, peut d'ailleurs conduire le fils d'Héraclès assis à assumer symboliquement un rôle maternel, reconnu et admis qu'il sera parmi les Grecs. L'apparition d'un personnage féminin (toutefois chap. V, 8) et la montée de la violence signent sans doute l'influence de l'œuvre d'Euripide : l'adoption par le suppliant-supplé de la pose agenouillée annonce déjà celle d'Oreste à Delphes, lequel endosse pour l'heure la fonction métaphorique de rameau suppliant dans ce conflit des origines. L'intérêt pour le destin tragique du *génos* des Atrides caractérise les occurrences du thème en Grèce d'Occident : jeu dialectique sur le thème de l'infanticide à l'échelle d'un vase, privilège de la filiation maternelle exprimée ici par un échange de regards, là par l'opposition des époux, en témoignent.

Le changement de statut d'Oreste, de *prostropaios* (en fuite vers le lieu sacré) aliéné à *hikétés* (accueilli par le dieu) délivré est examiné dans le cinquième chapitre (p. 163-188) : la « cure » paradoxale de la poursuite des Érinyes et la purification apollinienne le rendent apte à son procès à Athènes, soldé par une intégration à la communauté. Un corpus attique et italiote autorise une double lecture métaphorique de la persécution des Érinyes, à la fois chasse sacrificielle (chasseur juvénile lui-même, Oreste est la proie d'inexorables chasseresses et, comme le gibier vulnérable cherche refuge dans les rochers, il s'agenouille sur un autel de pierres non jointoyées) et variation sur le mythe de Persée (l'absence de contact visuel avec ses poursuivantes confirme Oreste comme nouveau Persée fuyant les monstres au regard pétrifiant). L'épée dégainée, souillée par le meurtre, menaçant ses agresseurs mais purifiée par le sacrifice (l'égorgeement du porcelet nouveau-né), exprime donc également le salut accordé par Apollon.

La supplication de Cassandre au *palladion* est abordée au sixième chapitre (p. 189-218), à travers des occurrences essentiellement attiques mais aussi magno-grecques (cat. n° 83, métapontin plutôt qu'attique : Denoyelle et Iozzo 2009 (*REG* 125.1, 2012, n° 2), p. 106-107 et Denoyelle dans Tsingarida et Viviers 2013, p. 209 (*REG* 129.1, 2016, n° 20). D'abord enjeu du duel que le petit Ajax engage contre Athéna – un acte d'*hybris* que l'éloignement de personnages périphériques met en valeur –, la figure de Cassandre évoque un guerrier en fuite (genoux fléchis), ou déjà vaincu (un genou en terre). Victime d'un sacrifice métaphorique, elle occupe ici symboliquement la place de l'autel auprès de l'effigie de la déesse, se voit là contraindre du pied tel l'animal par son bourreau, ailleurs encore comparer à son père sacrifié. *Parthénos* qui se voue à une déesse vierge, la princesse qui subit la violence sexuelle que taisent d'abord les textes (dénudement, prise par le poignet ou la chevelure, écho avec une centauro-machie) se voit refuser à la fois *gamos* (allié d'Hélène suppliant avec succès Ménélas, Éros est ici absent ; la séparation de l'*oikos* paternel est violente ; à rebours du rite nuptial, les Troyennes éloignent les présents que constituent les coffrets) et descendance (juxtaposition d'Énée et sa lignée productive ; contrepoint des mères suppliantes).

Deux épisodes mettent en évidence, au septième chapitre (p. 219-257), la polysémie du geste de tendre les mains, et ses potentialités narratives. Dans le cas du rapt de Déjanire par Nessos, l'épouse du héros implore (la connotation de culpabilité ne paraît pas s'imposer) l'aide d'Héraclès, qu'à son tour le centaure prie de l'épargner. Mais la gestuelle de la jeune femme peut la caractériser comme victime ou revêtir une valeur amoureuse, et celle de son ravisseur dénoter la panique, désigner son vainqueur ou valoir comme une manifestation de deuil annonçant sa fin prochaine. Dans le cas du rachat d'Hector ensuite, Priam aux bras tendus assume avec expressivité ce geste archétypal du fils vers le père, qui non seulement dit en images l'efficacité des propos implorants qu'il tient à Achille, mais également s'adresse, sur le mode du deuil, au cadavre de son fils.

Un bilan bienvenu (p. 253-261) souligne enfin que l'*hiketeia*, loin de se résoudre dans une étroite étiquette rituelle, s'appréhende sur le plan iconographique dans l'interférence de rites dévoyés (sacrifice, mariage, deuil). Quoique le cadre de l'*oikos* domine l'ensemble ce vaste panorama, l'a. dégage les étapes d'une évolution du thème, en lien avec le contexte politique et littéraire athénien, du VI<sup>e</sup> au IV<sup>e</sup> s.

La matière littéraire et figurée considérable que brasse cet ouvrage foisonnant est l'un de ses grands mérites. Toutefois, si la maîtrise du français qui caractérise l'A. force l'admiration, l'on regrette de devoir ajouter que les coquilles affectent quelque peu la fluidité de la lecture. L'ouvrage compte un index utile, un précieux catalogue des vases commentés et une abondante documentation iconographique en n. et bl.