

Matteo D'Acunto, **Il mondo del vaso Chigi. Pittura, guerra e società a Corinto alla metà del VII secolo a. C.** Image and Context, volume 12. Éditeur De Gruyter, Berlin 2013. XLII et 273 pages, 67 illustrations.

En peu de temps, deux chefs-d'œuvre de la peinture sur vases grecs de la période orientalisante et archaïque ont reçu un hommage monographique: l'olpe Chigi et sa contrepartie attique, le cratère François, tous deux exceptionnels dans leur genre. L'olpe Chigi est la première olpe du type dit «corinthien», la première à porter une représentation grecque du lion de type assyrien, des libellés pour nommer des personnages et une représentation de la phalange grecque, entre autres. La monographie de Matteo D'Acunto se veut la continuation organique de ses recherches présentées en 2010 (*L'Olpe Chigi e la dialettica tra oligarchia e tiranide a Corinto alla metà del VII sec. a. C.* In: E. Mugione [ed.], *L'Olpe Chigi. Storia di un agalma*. Atti del Convegno Internazionale Salerno 2010. Ergaste-

ria 2 [Salerno 2012] 55–69). Cette fois, il consacre un volume entier à ce vase cher à son cœur en élargissant ses investigations pour proposer une étude synthétique de tous les aspects les plus importants, depuis le décorateur du vase jusqu'à sa déposition dans une tombe étrusque et bien évidemment, au centre, sa décoration et l'interprétation de son programme iconographique.

Il commence par remonter le fil de l'histoire de l'olpe Chigi dont le parcours s'est, dans l'Antiquité, terminé dans le tumulus Chigi, à Monte Aguzzo sur le territoire de Véies, dans lequel il a été découvert en 1881. Grâce à une publication récente, les trouvailles et les données concernant les recherches menées sur ce tombeau princier monumental sont enfin disponibles (cf. L. Michetti / I. van Kampen [ed.], *Il tumulo di Monte Aguzzo a Veio e la collezione Chigi. Ricostruzione del contesto dell'olpe Chigi e note sulla formazione delle collezioni Chigi a Formello*. Mon. Ant. Lincei, Ser. Misc. 16 [Rome 2014]). L'olpe vient de la chambre principale. Un graffito sur un aryballe étrusco-corinthien provenant de cette même chambre ou de l'une des sépultures découvertes près de celle-ci, permet d'identifier le propriétaire de ce tertre parmi la famille Pepunas.

Après la présentation du contexte de découverte, l'auteur examine, dans le second chapitre, la personnalité du Peintre Chigi et présente son entourage. L'auteur semble suivre le classement du Groupe Chigi proposé par Darrell A. Amyx, dont la vision diffère de la conception de Jack L. Benson. Son positionnement a été un choix judicieux, car une comparaison de ces deux systèmes, une clarification des termes évoqués concernant le Peintre Chigi et son groupe ou atelier (groupe de, atelier de, entourage de, cercle de, succession de, etc.) ou une analyse des relations entre les divers peintres et groupes auraient détourné le lecteur de la ligne de réflexion sans apporter de réels bénéfices pour l'interprétation du programme iconographique et son contexte sociologique et historique qui sont les sujets principaux de cette monographie. L'historique des recherches sur le peintre et son entourage est présenté dans un tableau en annexe (p. 248–250). Néanmoins l'auteur n'a pas pu inclure toutes les subtilités dans cette présentation. Par exemple, l'aryballe de Bonn 1669 que Amyx sépare des œuvres attribuées au peintre et qui apparaît dans sa liste AP (peut-être par le peintre), est classé dans le tableau parmi les attributions sûres avec une marque d'interrogation qui indique une réserve moins importante que la formulation de Amyx.

Les recherches concordent sur l'attribution de trois vases à la main du Peintre Chigi: outre le vase éponyme à la Villa Giulia, deux aryballes à embouchure plastique conservés à Londres (1889.4–18.1) et à Berlin (3773), il ajoute avec quelques réserves un fragment d'Égine (2062; K 348). Dans la suite de l'ouvrage, il concentre ses investigations sur ces quatre vases et une olpe découverte à Érythrées d'après les synthèses de Benson et Amyx.

Selon ses résultats, le lieu de découverte des deux aryballes du Peintre Chigi est moins sûr qu'on ne le pensait. Pour l'aryballe du British Museum, la bibliographie donne comme provenance Thèbes, mais d'après des sources d'archives, il pourrait avoir été acquis à Corinthe. Celui de Berlin est mentionné comme une trouvaille de Camiros. Il aurait en fait été acquis chez un marchand antiquaire de Rhodes, mais son origine reste inconnue. A-t-il été trouvé à Rhodes? Si oui, peut-on penser qu'il vient de la nécropole de Camiros, largement pillée après les fouilles d'Auguste Salzman et d'Alfred Bilotti (sur leurs recherches et les fouilles clandestines qui les ont suivies, voir les articles d'Anne Coulié et Maria Chiara Monaco dans A. Coulié / M. Filimonos-Tsopotou, *Rhodes une île grecque aux portes de l'Orient XVe et Ve siècle avant J.-C.* [Paris 2014] 24–35 et 36–40)? Ces intéressantes précisions soulignent l'importance d'examiner ou réexaminer l'origine des découvertes anciennes. L'auteur exclut des œuvres du peintre le fragment d'Égine 2062. Ses arguments (déjà partiellement évoqués par Benson) sont convaincants, il vaut mieux garder ce fragment à part, mais pas comme un vase non attribué au Groupe Chigi comme l'auteur le propose, mais plutôt «proche du Peintre Chigi». Un autre aryballe conservé à Bonn (inv. 1669) est également examiné. Amyx propose comme attribution «peut-être par le Peintre Chigi» tandis que Benson le considère comme non attribué. D'Acunto place cet exemplaire plus récent que les aryballes de Londres et de Berlin dans la «succession» du Peintre Chigi. Il faut noter que des photos de détails et un nouveau dessin, peut-être plus précis, auraient été utiles pour accompagner son raisonnement. Pour l'olpé conservée à Izmir et provenant d'Érythrées, son opinion concorde avec celle d'Akurgal, mais il ne retient pas son appellation Peintre d'Érythrées.

Dans la suite, l'auteur reconstitue l'ordre relatif des œuvres du Peintre Chigi: l'aryballe de Londres puis celui de Berlin durant le Protocorinthien moyen et l'olpé de la Villa Giulia au Protocorinthien tardif. Il me semble plus juste de parler plutôt de l'œuvre ou de la réalisation la plus récente que de la phase finale de l'activité du peintre (p. 29) dans un cas comme celui-ci où, notre liste d'attributions ne comprend que trois entrées. L'auteur confirme la datation absolue vers 650–640 de l'olpé Chigi (déjà retenue comme la plus vraisemblable, cf. J. M. Hurwit, *Hesperia* 71, 2002, 1–22, esp. 3 et note 12). Il faut noter qu'il utilise les dates d'Amyx qui sont différentes de celles de Cornelius Neef, comme D'Acunto le note aussi (note 103); mais ces dates ne peuvent pas être acceptées sans réserve (cf. C. W. Neef, *Protocorinthian Subgeometric Aryballoi*. Allard Pierson Ser. 7 [Amsterdam 1987] 363–380; id., *Absolute chronology and Corinthian Pottery*. In: R. Panvini / E. Sole (ed.), *La Sicilia in età arcaica. Dalle apokiai al 480 a. C.*, *Atti del Convegno Caltanissetta 2008* [sous presse]; Ch. Dehl - von Kaenel, *Die archaische Keramik aus dem Malophoros-Heiligtum in Selinunt* [Berlin 1995] 32–42). Comme la

datation absolue de l'olpé joue un rôle primordial dans son raisonnement, une comparaison des dates possibles et de leur implication, au moins sous la forme d'une note élargie, aurait été utile.

Cette partie se termine par une réflexion sur la relation de l'olpé avec la peinture à grande échelle (sur cette question, voir aussi A. G. Bukina, *Ant. Kunst* 53, 2010, 3–11), tout particulièrement les peintures pariétales récemment découvertes à Kalapodi en Phocide réalisées par un artisan corinthien itinérant. Il prend (avec raison) une position prudente quant à l'identification de ce peintre avec le décorateur de l'olpé Chigi (Jeffrey M. Hurwit est plus favorable à cette identification).

D'Acunto fait des observations importantes (accompagnées d'une excellente documentation photographique) sur les dessins préliminaires réalisés par le peintre de l'olpé. Un certain nombre avaient déjà été identifiés (voir avec bibliographie P. E. Corbett, *Preliminary Sketch in Greek Vase-Painting*. *Journal Hellenic Stud.* 85, 1965, 16–28, esp. 20) auxquels il ajoute des traces observées près de la tête de Pâris. Néanmoins il ne mentionne pas celles visibles près de la sphinge et le chasseur devant le lion. Les dessins préliminaires sont rares sur les vases corinthiens. Il cite l'olpé d'Érythrées. Des dessins préliminaires sont également connus sur un autre vase, le cratère d'Amphiaros, autrefois conservé à Berlin (Corbett op. cit. 21). Ce n'est peut-être pas un hasard si les peintres qui semblent avoir bénéficié d'une inspiration plus importante de la peinture libre à grande échelle ont utilisé des croquis préliminaires.

La présentation du Peintre Chigi est accompagnée d'une liste des œuvres, classées par formes et attribuées à un moment ou un autre au Peintre Chigi et son cercle (p. 245–247). Les attributions ne sont pas marquées, ce qui peut conduire à des confusions. Par exemple l'aryballe de Berlin 2686 (no. I.5) est attribué par Benson au Groupe de la Centaureomachie de Berlin avec deux autres exemplaires du Louvre (CA 931 et CA 1831; nos. I.7 et I.12; cf. J. L. Benson, *Earlier Corinthian Workshops*. Allard Pierson Ser. *Scripta Minora I* [Amsterdam 1989] 51 f.) Pour le premier, ni la publication de Benson, ni la monographie d'Amyx ne sont citées; pour les deux derniers, il manque les références sur Benson. L'aryballe no. I.9 appartient au «Race Group», cf. Benson op. cit. 54 (non cité pour ce vase dans le catalogue de D'Acunto et ce livre a également été oublié pour d'autres entrées (e. g. no. II.14, du Groupe d'Égine 296 et no. IV.1), qui n'appartient au «Groupe Chigi» ni dans l'interprétation d'Amyx ni dans la classification de Benson. Plusieurs autres restent à inclure ou exclure de la liste des œuvres du Groupe du Peintre Chigi (e. g. Malibu, Getty Museum 89.AE.36; Christie's, London, *Fine Antiquities*, 11 December 1987, lot 28). Dans sa présentation actuelle, je vois peu d'intérêt à ce listing. En revanche il aurait été plus intéressant de voir la bibliographie la plus complète possible de l'olpé Chigi à la place de la bibliographie sélective donnée en note 2 (p. 183).

La partie principale, la plus importante de cette monographie, est consacrée à la présentation, à la lecture et à l'interprétation – parfois réinterprétation – de la décoration de l'olpé. La plupart des chercheurs tentent d'évaluer et de commenter séparément des sections plus ou moins grandes de la décoration. D'Acunto suit la direction tracée par Jeffrey M. Hurwit et Mario Torelli (Hurwit op. cit.; M. Torelli, *Le strategie di Kleitias. Composizione e programma figurativo del vaso François* [Milan 2007] 64–70 et récemment in: H. A. Shapiro / M. Iozzo / A. Lezzi-Hafter [éd.], *The François Vase. New Perspectives. Papers of the International Symposium, Florence, 2003* [Kilchberg et Zurich 2013] 83–103 [cfr. le compte-rendu dans le présent volume]). Il est très inspirant de lire parallèlement l'article de Tom Rasmussen (Paris on the Chigi Vase. *Cedrus* 1, 2013, 55–64), qui suit la même ligne, mais arrive sur divers aspects à des conclusions différentes, qui ont montré qu'il est tout à fait possible et juste de les considérer comme un programme iconographique cohérent reflétant les divers moments et activités importantes de la vie de l'aristocratie (l'olpé Chigi ayant sans doute été destinée à l'usage de l'élite). Le passage d'un âge à l'autre est observable seulement entre la chasse au lièvre et la chasse au lion, mais certains éléments visuels permettent de relier les registres et les scènes. Les visages en vue frontale de la sphinge dans le registre du milieu et de l'episema en forme de Gorgonéion juste au-dessus dans la frise supérieure, font bien le lien entre les deux. En revanche, il me semble un peu forcé de rapprocher la posture du joueur d'aulos avec l'éphèbe du registre inférieur appelant son compagnon. Néanmoins les scènes représentées ne se limitent pas à une lecture du milieu aristocratique mais elles peuvent très bien prendre leur place dans un contexte général citoyen. Il faut se rapporter ici au compte-rendu d'Alain Duplouy dans lequel il démontre que l'expression de *καλοὶ καὶ ἀγαθοὶ* par laquelle D'Acunto désigne souvent l'aristocratie ne peut pas être appliquée ici (cf. A. Duplouy, *Göttinger Forum Altertumswiss.* 17, 2014, 1124).

Ce programme s'ouvre par la représentation de la chasse au lièvre dans les «eschatie» de la cité, une activité qui permet aux jeunes hommes (éphèbes) de se préparer à leur futur rôle de guerriers. Dans le registre du milieu, en position centrale (ce que soulignent également les phalanges affrontées dans la frise supérieure) se trouve un char conduit par un aurige, précédant quatre cavaliers tenant chacun par la bride un second cheval. Les cavaliers manquants et le passager du char sont vraisemblablement engagés dans une chasse au lion apparaissant sur la face latérale de l'olpé, séparée de la scène précédente par une sphinge à double corps (représentation de Ker ou bien une «simple» sphinge?) assurant parfaitement la transition. Un chasseur se distingue par sa nudité et par la ceinture autour de sa taille. Dans cette figure, on pourrait reconnaître le personnage principal de la scène, car il s'agit selon l'iconographie géométrique et proto-archaïque d'un guer-

rier héroïsé. La seule scène mythologique du vase est le jugement de Pâris (pourquoi les figures sont-elles libellées?), sous l'anse, un peu à l'écart selon certains ou bien dans une position centrale, soulignée justement par l'axe de l'anse, selon d'autres interprétations (cf. Rasmussen op. cit. 58). La frise supérieure débute avec deux guerriers enfilant leur armure, mais l'essentiel de la place est occupée par l'affrontement de deux armées en formation de phalanges.

L'auteur interprète d'une façon originale et très stimulante les cavaliers comme des «hippeis» et les considère avec les hoplites ainsi que les propriétaires de char comme les symboles d'une société divisée en trois classes. Nous pouvons être d'accord avec sa lecture voyant dans l'homme à côté de la sphinge à double corps le personnage principal de la chasse au lion, mais moins avec l'interprétation générale de cette scène. Pour lui, le contexte aristocratique est indiscutable (p. 59), néanmoins Alain Schnapp a démontré dans son ouvrage (*Le chasseur et la cité. Chasse et érotique en Grèce ancienne* [Paris 1997], cité également par l'auteur, p. 60, mais sans faire référence à cette différence dans leurs interprétations) que la chasse au lion en Grèce archaïque et classique n'est pas présentée comme une exclusivité aristocratique, mais un moyen d'apprentissage plus périlleux (en comparaison avec la chasse aux lapins des éphèbes).

Dans son commentaire de la scène du jugement de Pâris, il s'appuie sur l'étude de Luca Cerchiai, Mauro Menichetti et Eliana Mugione (in: Mugione op. cit. 111–122) et souligne le caractère juvénile (éphèbe) et pastoral du jeune Pâris. Tom Rasmussen (op. cit.) a récemment proposé une autre lecture de cette scène, en soulignant l'importance du choix d'insérer et de mettre en évidence cette scène mythologique. Si l'on accepte que les affrontements des guerriers sont une référence «actualisée» à la guerre de Troie, la figure de Pâris peut retrouver sa place dans toutes les scènes (sans exclure bien sûr un possible avertissement de la nécessité de faire les bons choix dans tout ce qui concerne l'amour et le gamos).

La frise du combat des hoplites est ensuite commentée en détails, tactique, armements, en comparaison des trouvailles actuelles et des représentations. Il démontre que le fait que certains guerriers portent deux lances, l'une à jeter, l'autre pour percer, reflète la tradition de l'armement «homérique», mais déjà avec des modifications représentant une phase transitionnelle vers l'armement canonique d'un hoplite.

La reconstruction du programme iconographique est suivie par le quatrième chapitre dédié à la question de l'origine du peintre qui peut être perçue dans l'alphabet non corinthien utilisé sur le vase. Cette partie est à mon avis placée trop loin par rapport à la discussion sur le peintre et son atelier au second chapitre. Il est vraisemblable, si l'on ne suppose pas la contribution d'une autre main, que l'alphabet non corinthien utilisé reflète le lieu d'éducation (la ville natale?) du peintre travaillant dans un style corinthien pur, peut-

être quelque part dans la partie nord-orientale du Péloponnèse.

Dans le cinquième chapitre (qui profite le plus de son article de 2012), l'auteur tente de rattacher au contexte historique le programme iconographique reconstitué. Celui-ci reflète-t-il plutôt un programme oligarchique des Bacchiades ou bien entre-t-il mieux dans l'idéologie de la tyrannie de Cypsélos? Après de longues réflexions, l'auteur s'oriente plutôt vers une reconnaissance du programme socio-politique des Bacchiades. Le plus important dans cette partie est d'avoir tenté cette contextualisation. D'Acunto admet que beaucoup de précautions devaient être prises; il s'agit d'une tâche très difficile. Non seulement la synchronisation de la chronologie de la céramique et des événements historiques (dont les dates elles-mêmes font aussi l'objet d'une discussion, cf. A. M. Snodgrass in: Mugione op. cit. 11–18, esp. 11 et 13) est très délicate, mais est-ce que quelques années après la prise du pouvoir par Cypsélos, son idéologie pourrait avoir suffisamment influencé l'aristocratie corinthienne pour qu'elle soit représentée sur une œuvre commandée, probablement sans commission de l'état? S'il s'agit d'une représentation de l'idéologie des Bacchiades, on peut aussi se demander à quoi ressemblerait l'olpe s'il s'agissait d'une réalisation de l'aire cypselide? Est-ce que la position centrale des cavaliers et des possesseurs de chars permet de trancher en faveur d'une interprétation bacchiade, reflétant une société oligarchique retournant vers les modèles homériques? Est-ce que les faits nous permettent de reconnaître ici une commande spéciale probablement par le lignage de la famille elle-même? Ici l'interprétation monte peut-être un peu trop haut par rapport à ce que la base permet.

Cette interprétation évoque des multitudes de questions. Comment peut-on reconnaître une commande spéciale? Si l'olpe était une telle œuvre, qui a élaboré son iconographie? Le peintre, l'auteur de la commande ou les deux? Est-ce que ce vase était destiné à être utilisé à Corinthe ou bien était-il voué à être directement transporté en Étrurie? Dans ce dernier cas, y a-t-il une raison de rechercher une connotation politique propre à Corinthe?

Ces questions nous amènent au dernier chapitre dans lequel D'Acunto cherche à comprendre comment l'olpe Chigi est arrivée en Étrurie. Il met ici en avant le paradigme démaratéen (lui-même un Bacchiade) qui s'appuie parfaitement sur les conclusions du chapitre précédent. Il propose, à mon avis avec raison, que l'olpe a été offerte par un aristocrate ayant des liens commerciaux du type *prexis* en Étrurie, selon la terminologie d'Alphonso Mele. Le vase serait dans ce cas l'agalma d'un aristocrate, selon la lecture de l'auteur, un Bacchiade qui l'aurait offert à un aristocrate étrusque, issu directement de la famille Pepunas possédant le tumulus Chigi ou bien par l'intermédiaire d'un membre d'une autre famille qui l'aurait à son tour offert aux Pepunas. Il reste à examiner la lecture «étrusque» de la décoration, déjà brièvement évoquée

par Rasmussen (op. cit. 62): pour un jeune grec, et dans ce cas un corinthien, le processus pour devenir un homme ou plutôt une lecture centrée autour du personnage de Pâris?

Bien sûr Matteo D'Acunto n'a pas pu lister toutes les interprétations et observations faites sur les divers aspects de ce vase dans son abondante bibliographie ni réagir à toutes. Mais ce n'était pas non plus le but. Le travail de l'auteur a une grande valeur. Les réserves exprimées ici ne diminuent pas son importance. Il propose une présentation détaillée et richement documentée de tous les aspects du vase, une lecture complète du programme iconographique et de ses aspects sociaux et historiques. Comme l'auteur le souligne, pour celui qui a regardé ce vase dans l'Antiquité plus d'une interprétation des scènes était possible, mais le symbolisme caché dans la décoration a permis diverses lectures, des allusions et des interprétations variées selon la culture et la sensibilité des observateurs. Les chercheurs essaient seulement de délimiter les interprétations possibles propres aux milieux socio-économiques des différents protagonistes: le commanditaire du vase, ceux qui pouvaient l'avoir utilisé lors des symposia de l'élite corinthienne ou étrusque. Le texte en italien est complété par un long résumé en anglais. Son travail sera certainement un point de référence pour les recherches à venir. La série de haute qualité «Image and Contexte» de l'édition De Gruyter offre un cadre parfait pour ce travail exemplaire.

Brest et Paris

Andras Marton