

Stine Schierup et Victoria Sabetai, **The Regional Production of Red-figure Pottery. Greece, Magna Graecia and Etruria.** Gösta Enbom Monographs, tome 4. Aarhus University Press 2014. 358 pages, nombreuses illustrations, plans et tables.

Dans la série des volumes Gösta Enbom, celui consacré à la production régionale de la céramique à figures rouges en Grèce, en Grande Grèce et en Etrurie offre les mêmes qualités que les précédents volumes, et ce précieux avantage, paraître au moment du colloque.

Comme le soulignent les deux organisatrices dans l'introduction, lors des dernières décennies du cinquième siècle des nouveaux ateliers locaux de vases à figures rouges se sont établis hors de l'Attique, aussi bien dans d'autres régions de la Grèce propre que dans la Grèce de l'Ouest, propulsés par le succès des vases attiques.

Ce volume qui réunit un certain nombre d'essais couvrant les »péninsules« à la fois grecque et italique, apporte de nouveaux éclairages sur d'importantes questions concernant les fabrications locales de la figure rouge que les éditrices récapitulent ainsi:

Pourquoi ces productions émergent-elles vers 440 avant J.-C., pour les cas les plus anciens, tels la Lucanie et la Béotie, et dans quelle mesure doit-on relier leur émergence à l'émigration d'artisans attiques consécutive à un affaiblissement du marché de la céramique attique au début de la guerre du Péloponnèse? Quelle était l'influence de la peinture des vases attiques sur les traditions céramiques déjà existantes et quels éléments furent sélectionnés, adaptés ou adoptés par les receveurs? Qui employait la technique de la figure rouge en Grèce propre et en Italie et à quelles fonctions particulières correspondait-elle dans les cultures locales?

Ces questions ne sont pas neuves, d'autres les avaient déjà posées, mais les réponses varient et leur examen est donc toujours d'actualité.

Les premiers articles concernent des ateliers bien connus déjà, qui ont fait l'objet des publications ambitieuses, tels ceux de Corinthe, d'Eubée et de Laconie et permettent de dresser le status questionis, de repérer les lacunes dans nos connaissances et de prendre en considération les approches, les méthodes et les futures directions de travail. D'autres articles publient pour la première fois un matériel nouveau provenant des ensembles clos de fouilles (en Béotie, à Ambracie, en Laconie et en Macédoine), ou présentent des pièces encore inconnues provenant de Béotie et d'Eubée.

Quelques articles, – ceux qui concernent la Béotie, Corinthe, l'Eubée et la Macédoine – se distinguent par leur perspective comparatiste qui prends en compte à la fois la production locale à figures rouges et les importations attiques. D'autres – centrés encore sur la Béotie – s'intéressent à des aspects régionaux particuliers, pour mieux mesurer l'apport de la figure rouge locale par rapport à la manufacture traditionnelle des vases à figures noires tardives.

Les quatre premiers articles traitent ainsi divers aspects de la figure rouge béotienne, en tenant compte du lieu de trouvaille des vases, de leur usage au sein de la société béotienne, de leur fabrication et du répertoire artistique.

Dans le premier article Victoria Sabetai publie trois cratères en cloche atticisants, trouvés à Akraiphia dans une tombe de femme (T 491), qui sont attribués à un imitateur béotien du peintre de la Centauremachie du Louvre. On y voit représentées sur la face principale de chaque vase une scène de sacrifice accompli par des jeunes hommes sur un autel placé devant un hermès, une scène dionysiaque et une scène athlétique. L'Auteure propose de traiter les images des trois vases – offrande groupée à la défunte – comme une suite cohérente visant à représenter les valeurs civiques essentielles de l'ère classique, aussi bien pour les hommes que pour les femmes. Son étude est centrée sur la fonction de l'imagerie de la figure rouge considérée comme un moyen de visualiser les idéaux sociopolitiques et les éléments d'identité dans des célébrations de la vie et de la mort.

En soulignant qu'en Béotie les vases à figures rouges sont peu nombreux – les imitations attiques étant aussi très rares – Sabetai conclut qu'ils doivent avoir été fabriqués pour un public d'un rang ou d'un âge particulier. Les trois cratères en cloche trouvés dans la même tombe, attribués au même peintre, confèrent ainsi à la tombe d'où ils proviennent une importance particulière, que certaines des autres trouvailles, telles les deux pyxides en marbre, le miroir et le collier – suggérant à lui seul le sexe du défunt – ne démentent pas. En incorporant dans sa liste les deux autres cratères sans provenance attribués au même peintre et décorés des scènes de départ et des scènes dionysiaques, l'Auteure esquisse les thèmes de prédilection de ce

peintre, les influences reçues et son tempérament propre. Conscient des préférences béotiennes, le peintre fonctionne ainsi comme un médiateur entre traditions et goûts attiques et leurs équivalents béotiens.

Une telle approche n'est pas neuve et a été testée déjà en-dehors de l'imagerie de la figure rouge béotienne. D'ailleurs, Sabetai fournit des éléments de comparaison tirés des importations – plus anciennes ou contemporaines – de vases attiques ou de vases béotiens tel le cothon tripode, exaleiptron, F 1727 de Berlin. C'est, du reste, à propos de ce vase que l'on fera l'unique observation critique concernant ce remarquable article. En effet, pour prouver le caractère dionysiaque de l'une de trois scènes du cothon, l'Auteure caractérise les cinq hommes qui dansent en file du même pas rythmé par la musique d'un aulète, comme un cōmos. Or, malgré une certaine imprécision qui règne autour du sens exact du mot (T. J. Smith, *Komast Dancers in Archaic Greek Art* [Oxford 2010] 1–5) dans l'iconographie archaïque, on sait que depuis Adolf Greifenhagen et conformément à la communis opinio cōmos est »eine lustige Gesellschaft von Zechern, die trunken vom Weine umhertanzen oder singend und scherzend auf der Straße wandern« (Eine attische schwarzfigurige Vasengattung und die Darstellung des Komos im VI. Jahrhundert [Königsberg 1929] 35) et que les danseurs sont accompagnés le plus souvent d'un joueur d'aulos. Ici, l'image n'a rien d'un »informal band of revelers« (S. H. Lonsdale, *Dance and Ritual Play in Greek Religion* [Baltimore 1993] 280 note 5). En revanche, les cinq danseurs semblent former un chœur d'hommes en bonne et due forme, qui exécutent avec application un pas de danse précis. Il s'agit donc de la performance d'un chœur, »chorus« (P. Wilson, *The Athenian Institution of the Khoregia* [Cambridge 2000] 11–46), semblable à beaucoup d'autres représentés sur les vases grecs. On rappellera qu'il y avait autant de chœurs différents que des genres poétiques et que ces performances devant une audience réitéraient »the basic values of the community« (E. Stehle, *Performance and Gender in Ancient Greece* [Princeton 1997] 28); sans qu'ils aient tous nécessairement un sens dionysiaque, cf. Eric Csapo, Margaret Miller, Claude Calame, Lucia Athanassaki, parmi d'autres.

Néanmoins, ce chœur précis pourrait ici avoir un caractère dionysiaque si le pas nettement dessiné ici était celui d'une danse liée à Dionysos. Ce qui me paraît être le cas, ainsi que j'ai tenté de le démontrer ailleurs à propos de ce même vase (in: Epainos Luigi Bescchi [Athènes 2011] 223–233). Il s'agirait de la sikinnis, la danse du drame satyrique, dionysiaque par excellence. Ainsi Sabetai aurait pu assurer le caractère dionysiaque de l'image sans recourir au terme ambigu de cōmos et cōmaste (Smith op. cit.), dont la difficulté d'interprétation a été soulignée par de nombreux spécialistes (F. G. Naerebout, *Attractive Performances* [Amsterdam 1997] 209–224).

En suite, Kyriaki Kalliga présente une contribution très intéressante sur un dépôt très bien documenté

provenant d'un ensemble des tombes familiales d'Ha-liartos. En reconstituant le contexte céramique, elle concentre son attention sur les offrandes funéraires associées à la pyra d'un jeune aristocrate, mort dans les années de la bataille de Déliion et les interprète très judicieusement comme représentatives de son sexe, son âge et son statut social. Parmi les coupes-skyphoi et coupes à figures noires de style haimonien ou à vernis noir, un canthare constitue la pièce-clef, seul vase à figures rouges, attribuable au Peintre d'Argos, un des plus importants peintres béotiens de la seconde moitié du cinquième siècle. Le sujet représenté – un éphèbe conduisant son cheval – unique jusqu'à présent dans le répertoire de ce peintre, reflète selon Kalliga les valeurs aristocratiques de l'époque et est lié directement à l'âge, au sexe et à la position sociale du défunt mort prématurément. En outre, les vingt-cinq vases attiques et béotiens à figures noires tardives trouvés dans la pyra offrent l'occasion de formuler certaines observations pertinentes sur le lieu de fabrication et l'identité des potiers, sujets toujours d'actualité, surtout pour une région comme la Béotie.

Alexandra Zampiti analyse les relations entre la figure rouge régionale et la figure noire de tradition locale à partir d'une forme de vase spéciale, indigène, la kalathos-pyxis, dont elle dresse la longue évolution depuis les origines (du sixième au quatrième siècle), et en exploitant les vases bilingues béotiens, phénomène notoire en Béotie, même dans les importations attiques. L'Auteure souligne – exemples à l'appui – la préférence énigmatique, mais très nette, des ateliers locaux pour la figure noire tardive – surtout celle en silhouette – qui se prolonge au-delà du milieu du cinquième siècle tout en interagissant avec la figure rouge produite parallèlement. Son étude est complétée par un matériel nouveau, inédit jusqu'à présent, provenant du «cave sanctuary» des Nymphes Leibethriennes, près de Lébadée. En conclusion, elle estime que dans ce contexte les peintres de la figure rouge travaillaient régulièrement ou collaboraient occasionnellement avec leurs confrères dans les ateliers de la figure noire, qu'ils adoptaient des formes de vases et imitaient des motifs de la figure noire traditionnelle ou combinaient les deux techniques. Sa contribution dresse donc le tableau du «Céramique» béotien pour les cinquième et quatrième siècles.

Une pyxide d'une collection privée, un hapax par la forme et le sujet représenté, attribuable à un brillant peintre béotien, le Peintre du Grand Canthare Athénien, est l'objet de la remarquable contribution de Christina Avronidaki, qui en examine avec une grande minutie la forme, l'iconographie unique et la place dans le corpus des œuvres de cet artiste. L'Auteure s'emploie d'abord à définir la forme hybride du vase qui combine des traits de la pyxide attique type A et C avec des éléments purement béotiens. Elle interprète ensuite, le sujet figuré comme une charmante scène nuptiale à plusieurs personnages, – un hapax pour l'instant. Le thème principal est présenté comme un

jeu de balle entre trois jeunes filles formant un chœur et une femme mûre. Ce tableau est entouré par deux autres tableaux représentant d'autres moments de la cérémonie nuptiale, comme le jeu de la harpe par une femme ayant l'apparence d'une Muse assise sur un rocher, deux femmes qui se regardent chacune dans un miroir et une qui se penche sur un loutéon pour les ablutions nuptiales. L'addition de cette pyxide au corpus de la céramique béotienne mais aussi à celui de la céramique grecque en général, est importante et justifie tout l'intérêt de sa publication ici. Elle relève à la fois l'influence qu'a exercée le thème nuptial attique de l'époque classique sur le milieu culturel béotien, et l'adoption par la région des schémas iconographiques et des idéaux du mariage par l'intermédiaire de la céramique à figures rouges. De surcroît, malgré l'absence de contexte archéologique, Christina Avronidaki offre une interprétation très satisfaisante de la pyxide comme offrande funéraire glorifiant le rôle des femmes dans l'oikos et, par conséquent, dans la polis. Par ailleurs, elle complète sa contribution par un appendix des vases attribués au «Great Athenian Kantharos Painter» et à son atelier.

Ian McPhee, par la suite, présente une vue d'ensemble très pointue de l'histoire de la recherche dans le domaine de la céramique corinthienne à figures rouges et discute des problèmes relatifs aux formes (cratères, pélikès et skyphoi), aux lieux de trouvaille (plutôt dans les sanctuaires que dans les tombes, contrairement à d'autres régions), à l'iconographie (sujets mythologiques limités), au style et à la fonction (comme dédicaces), ainsi qu'à la chronologie, en insistant surtout aux commencements de l'atelier, situés vers 440/430, soit une génération plus tôt qu'on ne le supposait (410/400). L'étendue de son savoir confère aux changements qu'il apporte le sérieux nécessaire pour qu'on y prenne appui désormais dans la recherche.

Autour des mêmes dates se situent les débuts de la production céramique eubéenne à figures rouges et à fond blanc, dont Kristine Gex éclaire de manière très convaincante les circonstances, grâce à une parfaite connaissance du matériel. Elle démontre qu'en Eubée, région sous l'influence directe de l'Attique voisine – comme le prouve le volume des importations et l'adoption de la forme du lécythe –, il n'y a pas de céramique locale à figures rouges détectée avant 430. C'est à cette date qu'elle est apparue tout d'abord à Erétie avec le «Torch Painter» et le Peintre de Berne – quasi contemporains et travaillant dans le même atelier – dont elle rapatrie la production à juste titre, tout en enrichissant le répertoire des nouveaux vases. La forme favorite était le lécythe à figures rouges et à fond blanc, dont la disparition vers 400 marque aussi la fin de la figure rouge locale. Le groupe de cinq vases de formes diverses, daté de 400 av. J.-C. est peut-être originaire de Chalkis. Le petit nombre d'exemplaires à figures rouges locales au quatrième siècle, généralement des vases à boire, et l'absence des cratères sont des phénomènes judicieusement expliqués par des pré-

férences nouvelles lors du symposium local. Ce qui plaide pour l'existence d'un atelier local, sans que l'on puisse distinguer de façon absolument sûre la céramique eubéenne en général de celle d'Érétie. La contribution de Kristine Gex offre, grâce à une observation méticuleuse, une excellente image de la céramique eubéenne, en décrivant les particularités de la forme de l'intérieur du col qui font du lécythe un vase »non conteneur« ou des »Huge Lekythoi« de caractère funéraire.

La région suivante, traitée magistralement par Jutta Stroszcek, est la Laconie. Quoiqu'éloignée de l'Attique, cette région a eu une longue tradition en céramique peinte. On sait que les ateliers locaux ont produit durant tout le sixième siècle des vases peints de très haute qualité, non seulement pour un emploi local mais également pour l'exportation, principalement en Étrurie. Dans son ensemble, compte tenu des lieux de trouvailles des vases et leur nombre dans la ville (dans les »hero shrines«) et dans les sanctuaires, la céramique s'avère avoir joué un rôle important dans le rituel quotidien des membres de la cité. Les formes – principalement vases à boire, cratères, hydries, mais aussi canthares et lakainai – sont étroitement liées à l'identité spartiate. Au début du cinquième siècle, la production décline en qualité et certaines formes – lakainai et coupes – disparaissent. Des nouvelles apparaissent, tel le cothon. En suite, pendant deux générations, la production de céramique peinte cesse. C'est dans la seconde moitié du cinquième siècle, probablement dès les premières années de la guerre du Péloponnèse, que les ateliers spartiates recommencent à produire des vases peints, en partie à figures rouges. C'est cette production précisément qu'analyse Stroszcek, dans une contribution qui fournit un aperçu concis, mais complet, de l'histoire de la recherche, ainsi que du développement de l'atelier. Elle souligne surtout une trouvaille exceptionnelle – malgré sa durée de vie limitée (440/430–400) – dans les niches des maisons d'un établissement fortifié sur la frontière avec la Cynourie, constituée de vases de qualité, décorés d'une iconographie mythologique intrigante. Elle discute et propose une signification des cratères ornés d'une imagerie masculine, provenant du monument funéraire des Lacédémoniens tombés en 403 contre Thrasybule, érigé au Céramique d'Athènes. Par ailleurs, Stroszcek se lance dans une discussion instructive sur l'argile et la technique employées pour la figure rouge laconienne, sur les peintres peu nombreux et les formes de vases, en majorité liées à des festivités et cérémonies publiques ou privées.

Un atelier presque totalement inconnu en Ambracie, ancienne colonie de Corinthe en Grèce du nord-ouest, fait l'objet de la très intéressante contribution d'Anthi Aggeli, qui a le mérite non seulement de publier un matériel céramique inédit, mais aussi, de le restituer dans son contexte funéraire. L'impulsion pour cette étude a été donnée par les vases à figures rouges locales trouvés dans les nécropoles de la ville. La pré-

sentation méthodique des formes de vases produites dans cet atelier (limitées aux »squat« lécythes, pélikès, lébètes gamikoi), la discussion exhaustive des thèmes iconographiques (liés aux femmes) et l'observation concise et astucieuse des influences venues d'Attique et d'Italie du Sud attestent de l'indiscutable compétence de l'Auteure.

Un autre atelier également inconnu, celui de Pella en Macédoine, fait l'objet de la contribution de Nikos Akamatis. Sur cette production locale à figures rouges qu'il connaît parfaitement, il observe des caractères similaires à ceux de l'atelier d'Ambracie, comme les formes de vases restreintes (limitées aux lékanidès, askoi, pélikès) et l'iconographie dominée par les thèmes liés au monde des femmes. En revanche, les vases, ici, ne proviennent pas des tombes mais de l'agora de Pella. Akamatis suggère de manière convaincante, qu'il y aurait là l'emplacement de l'atelier, dont la production, destinée à une clientèle féminine, devait satisfaire des besoins spécifiques locaux. Une telle production ciblée, datée entre 350 et 250 av. J. C. et fortement influencée par le répertoire attique, apporte des éclairages nouveaux quant à la signification de la céramique attique dans le contexte d'un univers aussi différent culturellement, que le royaume de Macédoine.

En ce qui concerne maintenant la péninsule italique et les centres de production régionale, on observe lors des dernières décennies un phénomène très inquiétant. La nécessaire actualisation, à la lumière des nouvelles découvertes archéologiques, des datations autant que des attributions proposées par Trendall et Cambitoglou, a fait croire qu'il y avait un champ facile à labourer. D'où la pléthore des publications remplies d'aberrations dans le pire des cas, des redites et des répétitions de ce que d'autres, plus qualifiés, ont déjà dit et publié, dans le meilleur des cas. Mais, n'est pas Trendall ou Cambitoglou qui veut. La connaissance archéologique globale de la céramique grecque dont ils bénéficiaient à l'époque, opposée à la fragmentation du savoir archéologique qui règne actuellement, exigent que les »correcteurs« fondent leurs commentaires sur un savoir suffisamment étendu et approfondi que, souvent, ils ne disposent guère à cause d'une formation incomplète. Savoir préalable indispensable, en particulier dans le domaine hautement compliqué des identifications et de la classification des ateliers et des peintres d'Italie du sud, rendues difficiles par le mouvement des artisans d'une région à l'autre, le problème de l'identification des argiles et de l'installation d'ateliers au sein des communautés indigènes en Apulie, en Lucanie ou en Sicile. Cette mise au point s'avère ici nécessaire tout d'abord pour des raisons déontologiques, autant que pour alerter les collègues de bonne foi et les jeunes chercheurs sur l'existence de ce nouveau piège. Pour expliquer également ma réticence envers certaines contributions qui s'appuient – par ignorance de cette situation – sur des publications à la mode mais non fiables scientifiquement. Dans ce volume, fort heureusement, certaines contributions ne

tombent pas dans ce piège, d'autres le font partiellement.

On commencera par celle de Stine Schierup qui se concentre sur le plus ancien atelier établi dans la région de Métaponte, colonie grecque sur la côte Ionienne. Elle offre un aperçu concis de la production à figures rouges de cet atelier, de ses trois premiers peintres (Peintres de Pisticci, du Cyclope et d'Amycos) et des divers degrés de l'héritage athénien. Grâce à une analyse méticuleuse des modèles de distribution des vases attribués aux trois peintres, dont la provenance est connue, Stine Schierup définit les principales régions auxquelles ils étaient destinés, soit Métaponte, l'Apulie -centrale et sud - et la Lucanie. La discussion des divers usages locaux de la figure rouge lui permet de proposer l'idée d'une production ciblée sur des marchés spécifiques. Seule réticence: il conviendrait, peut-être, qu'elle soit plus attentive à ses références de base en raison du piège exposé plus haut.

Ce que réussit à éviter E. G. D. Robinson dans sa brillante contribution sur la figure rouge d'Apulie, la plus importante des productions régionales, et les controverses actuelles sur la localisation exacte des plus anciens ateliers. Sa parfaite connaissance de la figure rouge attique en générale et de celle de l'Italie du sud en particulier lui permet de présenter une réévaluation instructive des premières phases de la figure rouge apulienne et de discuter les questions fondamentales la concernant, notamment telles celle de la naissance d'un nouvel atelier à Tarente – à propos de laquelle l'Auteur conseille, à juste titre, la prudence – ou celle de l'identité des premiers artisans, qu'il aborde de manière cohérente et logique, en tenant compte de l'ensemble des raisons historiques et artistiques contemporaines susceptibles de motiver une migration d'artistes, plutôt que d'adopter des hypothèses accrocheuses mais impossibles à prouver. Robinson met poliment mais fermement les points sur les i, aussi bien dans son texte que dans ses notes, avec la simplicité, la clarté et la prudence qui caractérisent la compétence. Il évite de mettre l'accent outre mesure sur le contexte funéraire des vases apuliens à figures rouges, puisque les connotations diffèrent d'une période à l'autre, et il explique le succès de la figure rouge apulienne par la variété stylistique des peintres, par la fonction des formes et le choix des thèmes iconographiques spécifiques, destinés à approvisionner une clientèle italique.

Les deux contributions suivantes concernent la figure rouge sicilienne. Leurs Auteurs s'engagent à traiter les importantes questions laissées en suspens par Trendall ou à réviser certaines attributions et datations, en s'appuyant sans discernement sur les travaux de la »recent scholarship«, souvent bien démunie pour traiter adéquatement les questions ouvertes par Trendall lui-même.

Sebastiano Barresi s'intéresse au commencement et à la fin de la figure rouge sicéliote et propose un processus bien complexe de la fondation des ateliers en soulignant le rôle des peintres de l'Italie du Sud. Alors

que Trendall considérait que la naissance de la figure rouge sicéliote était liée à l'établissement de l'atelier du »Chequer Painter« à Syracuse vers 415–413, Baressi, suivant la tendance à la mode, remonte cette date et il argumente, peut-être à juste titre, pour l'existence de plus d'un »early pioneer« et de plusieurs styles et ateliers travaillant indépendamment les uns des autres. Quant au déclin et à la fin de la production céramique sicéliote, il est probable qu'ils soient en corrélation avec le contexte sociopolitique de la Sicile entre la fin du quatrième et le début du troisième siècle.

Dans la même ligne, Marco Serino explore la relation qu'entretiennent à leurs débuts les différentes productions à figures rouges de l'Italie du sud et de la Sicile, en prenant comme cas d'étude l'atelier du Peintre d'Himera et en s'inscrivant dans une approche contextuelle des importations attiques. Par une analyse détaillée des caractères du style et du contexte archéologique des œuvres connues de cet atelier, Serino propose, lui aussi, de revoir la date du début de l'activité du Peintre d'Himera et de la situer vers 420, plutôt qu'à l'aube du quatrième siècle.

La troisième contribution concernant la Sicile, présentée par Claude Pouzadoux et Pierre Rouillard, ne livre que l'aspect préliminaire du travail à accomplir, à savoir la publication des fragments à figures rouges attiques et locales des cinquième et quatrième siècles trouvés dans le secteur résidentiel de Megara Hyblaea par François Villard. L'objectif avoué des Auteurs, est à la fois d'établir les rythmes des importations attiques et de déterminer les premières productions indigènes sicéliotes. Le fait que le fouilleur était François Villard, dont on connaît l'immense savoir en matière des vases grecs et la capacité à reconnaître un peintre même sur un petit fragment, est la garantie d'une assise solide. En outre, les carnets de fouilles de Villard remplis de ses dessins fourmillent d'informations, même si, parfois, tout est dans le joyeux désordre qui le caractérisait. Certaines données déjà se dégagent: aucune des trouvailles ne provient des contextes fermés, tels puits ou autres dépôts chronologiquement bien définis. On observe donc que les importations attiques augmentent à partir du second quart du cinquième siècle, pour atteindre un sommet lors de la seconde moitié du siècle, alors qu'elles diminuent au quatrième siècle et sont remplacées par la céramique sicéliote. Le vernis noir confirme ce ratio. Il est également possible d'affirmer qu'il n'y pas à Megara Hyblaea d'exemples attribuables aux ateliers les plus créatifs. Quant aux formes, parmi les 280 pièces au total, 183 représentent la vaisselle de table, en majorité des cratères mais également des skyphoi et des coupes. La présence de vingt-quatre vases à parfum est surprenante dans une zone résidentielle, quoique l'existence d'un sanctuaire ne puisse pas être totalement exclue.

La céramique sicéliote, au total six cent neuf fragments, appartenant principalement au quatrième siècle et indique clairement l'émergence des potiers et des peintres actifs en Italie du sud et en Sicile dont la pro-

duction était capable de satisfaire les besoins du marché local. On peut, néanmoins, s'étonner du choix des Auteurs de prendre en considération pour la typologie des cratères du seul profil de l'embouchure et d'ignorer celui du pied en affirmant que »it is not applicable« à Megara Hyblaea. S'agit-il d'une décision ad hoc ou il n'y a aucun pied parmi les fragments?

La trilogie sicilienne est suivie de l'intéressant article de Diego Elia, qui nous fait traverser le détroit et nous transporte à Locres Epizéphyriennes, en Calabre du sud. Après avoir présenté l'état de la question concernant l'atelier local, l'Auteur propose une synthèse instructive de son travail à partir du matériel à figures rouges provenant des nécropoles de la région de Locres. Les éléments qui résultent de l'analyse du contexte des trouvailles associés aux considérations du dessin, de la composition, du style et de l'iconographie conduisent à la conclusion que la distribution des vases attribués au groupe de Locres en Sicile et en Calabre correspond probablement à deux phases différentes: une phase sicilienne plus ancienne, à l'origine de l'atelier, et une autre, celle de Locres, qui résulte du transfert de l'atelier (avec un ou plusieurs artisans), autour des années 390/380. Elia démontre qu'un lien très étroit existe à Locres entre la production locale et la demande de la clientèle, ainsi que le suggèrent les aspects rituels (funéraires) spécifiques et les thèmes iconographiques caractéristiques des fabrications locriennes. De plus, il enrichit son champ d'investigation en comparant la production locale à figures rouges avec d'autres artisanats locaux contemporains (terres cuites, bronzes), contribuant ainsi à une meilleure compréhension du contexte.

Le volume est complété par deux ultimes articles sur la figure rouge étrusque. Celui de Maurizio Harari traite du problème de la compréhension à plusieurs niveaux de l'imagerie ancienne, avec comme case-study les figures drapées représentées à l'extérieur des coupes connues comme le Tondo Group, une production des ateliers de l'Étrurie du nord, connectée avec les centres de Clusium et de Volaterrae. Ces coupes, une cinquantaine, commencent à être fabriquées juste après le milieu du quatrième siècle à Clusium. Une de leurs particularités est l'étonnante inégalité artistique entre les tondos, dans lesquels les peintres révèlent toute leur maîtrise, et les faces extérieures de la vasque généralement décorées de »scènes de conversation« standardisées: une femme enveloppée dans d'improbable chiton stylisé, tenant un kéras et une fibule, fait face à un jeune homme nu, dans un décor des palmettes hautement stylisées. Dans quelques cas rarissimes une seconde femme nue apparaît. En tentant une nouvelle approche de lecture et par une analyse astucieuse du décor de l'extérieur des coupes de Clusium et de sa relation avec le décor du tondo, il n'exclut pas que, derrière la standardisation progressive du motif, se cache sous-jacente une signification sémantique. En dépassant le niveau du simple jugement de qualité, il associe ce motif avec une iconographie eschatologique

et dionysiaque et il reconsidère, de manière élégante et spirituelle, l'interprétation de ces figures drapées comme un thème érotique bien connu dans ce groupe: le dévoilement d'une femme ivre de vin. L'article est complété à la fin par un appendix dans lequel Mariachiara Franceschini présente les conclusions de son travail en cours sur les figures drapées standardisées dans la figure rouge attique.

Le centre de la dernière contribution des Lisa C. Pieraccini et Mario A. Del Chiaro est le fameux cratère étrusque à figures rouges daté des environs de 350 av. J.-C. et attribué au Peintre d'Alceste, sur lequel sont représentés Alceste et Admette enlacés et entourés des deux démons. Les Auteurs examinent le problème des thèmes mythologiques d'origine grecque, altérés ou transformés pour plaire au public étrusque. Quelques détails du mythe apparaissent dans la version étrusque alors qu'ils sont absents de la version attique. Après une analyse approfondie de la scène représentant les deux époux sur d'autres supports étrusques et en identifiant les éléments communs entre la composition du cratère et les peintures de tombes, les Auteurs révèlent l'étroite connexion entre des peintres des fresques et peintres des vases au quatrième siècle, époque où le flot de la céramique grecque à figures rouges décline en Étrurie. De ce fait, ce cratère à volutes, grec par la forme et l'iconographie mais étrusque dans la composition et le dessin, offre un bel exemple à la fois de l'assimilation des thèmes grecs par les Étrusques et de la richesse des choix iconographiques au sein des productions à figures rouges régionales.

Pour conclure, en tenant compte des préférences locales pour certaines formes et thèmes iconographiques ainsi que de la signification politique et sociale de la céramique, cet ensemble d'essais offre un aperçu des conditions culturelles qui ont façonné les plus anciennes productions à figures rouges de l'Italie du sud.

Paris

Nassi Malagardis