

Luigi Bernabò Brea, *Menandro e il teatro greco nelle terracotte liparesi*. SAGEP S.p.A. éd., Gênes 1981. 328 pages, 475 illustrations, 43 planches couleur.

Depuis trente-cinq ans les recherches poursuivies par L. Bernabò Brea, assisté de Madeleine Cavalier, dans les Iles Eoliennes, principalement à Lipári, mais aussi à Stromboli ont mis au jour un des complexes majeurs de terres cuites relatifs au théâtre dans l'antiquité classique, des premières années du IV^e siècle av. J. C. à la destruction de Lipári par les Romains en 252 av. J. C. Régulièrement des articles, comme celui publié par L. B. B. dans *Kokalos* (4, 1958), des publications comme *Meligunis-Lipára II, La necropoli greca e romana nella Contrada Diana* (1965), *Meligunis - Lipára IV, L'acropoli di Lipari nella preistoria* (1982), avaient présenté les découvertes faites sur l'architecture, les trouvailles de l'époque mycénienne, la production des masques et des statuettes en terre cuite, les vases peints ou sans décor, les objets divers mis au jour dans les fouilles programmées sur l'Acropole, dans les nécropoles, les sanctuaires, etc.

Dans cet ouvrage, paru en 1981, magnifiquement illustré, méticuleusement préparé, L. B. B. reprend le matériel théâtral et nous présente le fruit de ses réflexions sur le théâtre classique au IV^e siècle et dans la première moitié du III^e siècle av. J. C. Aux masques et figurines recueillies dans la nécropole de la Contrada Diana, les fosses votives du sanctuaire hors les murs du Terrain Maggiore, dédié à Déméter, des fouilles sporadiques mais comportant une stratigraphie valable, il a ajouté le matériel des anciennes fouilles conservé dans les musées de Cefalù et de Glasgow. Trois thèmes constituent la trame de cet ouvrage, une étude du matériel coroplastique, une recherche approfondie sur les masques et les statuettes de la Comédie Nouvelle, et une analyse chronologique de la céramique du IV^e et du III^e siècle réalisée par Madeleine Cavalier. Avec les découvertes faites dans les fouilles américaines de l'Agora d'Athènes, le livre de M. Bieber sur l'Histoire du Théâtre grec et romain, les publications consacrées par T. B. L. Webster aux trois formes du théâtre antique, Tragédie, Drame satyrique, Comédie Ancienne, Moyenne et Nouvelle, nous disposons ainsi d'une incomparable documentation. Parfois L. B. B. et M. C. remettent en question les identi-

fications ou les chronologies établies par Webster ou Trendall (*The Redfigured Vases of Lucania, Campania and Sicily*) mais il apparaît bien qu'il faudra tenir compte désormais des conclusions de cet ouvrage pour tous les travaux qui seront effectués à l'avenir sur des collections de musées ou de fouilles.

Dans l'Introduction, divisée en quatre chapitres, L. B. B. étudie d'abord la production artisanale, qui disparaît pratiquement à partir de la destruction de 252 av. J. C. bien qu'on ait retrouvé quelques tombes ou du matériel postérieur à cette catastrophe. Puis les rapports de la coroplastie avec le costume scénique et la littérature et la difficulté de définir une distinction nette entre la Moyenne et la Nouvelle Comédie, ensuite la chronologie de la production des terres cuites de Lipári, qui est sans conteste une fabrication locale, bien que faite à l'aide d'argile provenant des côtes nord de la Sicile; des comparaisons avec les trouvailles de Tarente, de Syracuse, de Centuripe établissent l'originalité de cette production. L. B. B. évoque déjà le rôle joué par Ménandre dans la création des types de la Comédie Nouvelle, sur lequel il reviendra, et reprend une hypothèse avancée dans *Meligunis-Lipára II*, p. 297-298, selon laquelle le choix des statuettes ou des masques, dans une tombe, était déterminé par la volonté d'évoquer une Tragédie ou une Comédie données.

Webster, dans l'étude écrite pour cet ouvrage, p. 319-328, 'On the Dramatic Terracottas of Lipári', n'avait pas alors écarté cette hypothèse, fondée sur le mobilier des tombes 74, 184, 198, 288, 406, 407; mais les fouilles exécutées depuis 1965 n'ont pas, selon L. B. B., permis de la confirmer. En fait, il semble que ce problème doit être examiné cas par cas, car on a des exemples d'un choix délibéré, par exemple, à Myrina, dans le Tombeau A, avec ses onze figures de femmes de 'style tanagréen' rassemblées autour d'un groupe central, dans le tombeau B, celui du Banquet nuptial, qui semble être celui d'une initiée, dans le tombeau C où, autour d'un relief d'Aphrodite et Eros sont rassemblés cinq figures d'acteurs de la Comédie Nouvelle, un masque de la Tragédie à ongkos, et deux têtes d'acteurs de la Comédie Nouvelle. Le choix des 27 terres cuites retrouvées dans le tombeau d'une prêtresse de Déméter à la Grande Blistnizta apparaît très délibéré pour Mme Peredolskaya, et le Louvre possède le mobilier d'une tombe d'Érétie, composé de danseurs et de musiciens, comme pour reconstituer un Concert.

Dans le dernier chapitre L. B. B. étudie la signification de cette énorme production de terres cuites théâtrales, – qui lui paraît nettement symbolique, en rapport étroit avec un des caractères du culte de Dionysos dans la Grèce de l'Occident, étroitement associé aux cultes funéraires. Hypothèse hautement séduisante lorsqu'on évoque l'aspect du culte Dionysiaque en Grande-Grèce, par exemple à Tarente, avec les milliers de représentations du Banquet funéraire, dont l'exégèse est encore discutée, mais qui sont évidemment liées à un aspect du culte funéraire. D'autre part, il ne faut pas négliger le rôle de la 'mode', – selon les époques, selon les pays: la multiplicité des 'sujets familiers' en Béotie à la fin du VI^e siècle, la vogue spontanée et universelle des figures de femmes drapées du 'style de Tanagra' au IV^e siècle, celle des sujets 'réalistes' à Smyrne et à Alexandrie. A Lipári, la singularité de cette production ne réside pas tant dans leur présence dans les mobiliers funéraires, – on en a recueilli à Athènes, à Corinthe, en Russie méridionale, à Myrina, à Tarente, à Cyrène –, que dans leur exceptionnelle fréquence et dans la diffusion de modèles de masques qui précèdent parfois d'un demi-siècle leur apparition dans d'autres nécropoles de la Grèce de l'Occident.

Après cette Introduction, L. B. B. examine dans une Première Partie la coroplastie théâtrale de la première moitié du IV^e siècle, les masques de la Tragédie, A 1-A 20, qui sont d'une grande beauté et d'une expressivité remarquables, – masques d'Hécube, d'Oedipe, de Jocaste –, identifications sur lesquelles Webster, *op. cit.*, avait émis quelques réserves, la cécité d'Oedipe ne lui semblant pas évidente, et Jocaste paraissant plus jeune que son fils.

Signalons que les légendes des masques des planches VI-VIII ont été interverties. Il faut lire: Pl. VI, Héraclès, Hector, Philoctète, Pâris (ces deux derniers masques ont été mis au jour pendant l'impression de l'ouvrage). Pl. VII: Polymestor, Hippodamie, Chrysis et Laos. Pl. VIII: Acheloos, Déjanire, Oedipe, Jocaste.

Le chapitre se termine par l'étude des masques Satyriques et de la Comédie Ancienne, antérieurs à 350; Webster, d'abord réticent, avait admis que certains masques, bien que n'ayant pas la bouche ouverte, comme celui de la Nourrice noire C 8, fig. 49-50, peuvent être assimilés à des masques théâtraux.

Dans la Seconde Partie, L. B. B. étudie les statuettes contemporaines de cette première série de masques, celles de Pan et de Silène (série D) et les statuettes comiques qui apparaissent dès le second quart du IV^e siècle, mais dont quelques types ont été trouvés encore au début du troisième quart (époque de la Comédie

Moyenne) avec des vases appartenant au premier style de Gnathia. Il y a là plusieurs exemplaires sortis du même moule, d'abord quand celui-ci était neuf puis quand il était usé, ce qui constitue une documentation importante sur les techniques de fabrication; L. B. B. a trouvé souvent difficile d'introduire les statuettes de Lipári dans les classifications de Webster et de Trendall, ce qui représente un bon exemple du rôle joué par l'habileté et le caractère de l'artisan dans la création d'un type, – en l'occurrence attique; bien que, en même temps, les terres cuites de Lipári soient souvent plus proches des prototypes athéniens que dans d'autres centres siciliens. Fait que l'on constate également aussi bien en Russie du Sud qu'en Béotie, à Chypre ou en Cyrénaïque, et qui témoigne du commerce florissant des moules attiques au IV^e siècle.

Il est un peu regrettable que L. B. B. ait cru bon d'introduire dans la série E des figures de jeunes femmes drapées et de banqueteurs qui n'ont rien à voir avec le théâtre, cela peut prêter à confusion d'autant plus que certaines, comme E 104 sont de 'style tanagréen' de la première moitié du III^e siècle. De même l'Hydrophore E 72 provient d'une statuette du Ve siècle, cf. S. Mollard-Besques, *Catal.*, I, 1954, C 119–120, C 175, C 240.

La série F me rend également perplexe: joueuses de double-flûte, danseuses, danseurs, acrobates ne font pas partie des trois genres littéraires classiques, Tragédie, Drame satyrique, Comédie. Certes, danse et musique sont des activités parathéâtrales, mais certaines danses, comme celle de l'oklasma, sont étroitement liées au culte de Cybèle, tandis que les joueuses de double-flûte se trouvent fréquemment dans le mobilier des sanctuaires de Déméter. C'est le cas par exemple pour l'aulète assise pudique F 3 dont on a trouvé des exemples (tirés de moules identiques) dans le sanctuaire du Fondo Paturelli à Santa Maria Vetere di Capua. Comment classer alors les danseuses attiques et béotiennes du IV^e siècle, telle la Danseuse Titeux, les danseuses de Tarente et de Centuripe au III^e et au II^e siècle, les joueuses de cithare ?

Par contre la Troisième Partie, consacrée à la coroplastie théâtrale de Lipári dans la première moitié du III^e siècle est remarquable, et fera date, tant en raison de l'ampleur de la documentation que du parti que L. B. B. a su en tirer, de la richesse et de la finesse de ses réflexions. Dans l'Introduction (p. 133–142), L. B. B. reprend l'histoire de cette documentation, production indigène des dernières années du IV^e siècle, de la première moitié du III^e siècle, certains masques étant contemporains de ceux de Syracuse et de Tarente: or, les travaux sur la Nouvelle Comédie en Grèce et Occident ont jusqu'alors été fondés presque uniquement sur les trouvailles de Centuripe, de Morgantina, les mosaïques pompéiennes qui datent du II^e ou du I^{er} siècle. A Lipári, la Nouvelle Comédie n'était pas encore constituée dans la phase initiale des vases du style de Gnathia, mais elle est associée d'une part avec des vases de la seconde phase, d'autre part aux œuvres du Peintre de Lipári, dont la chronologie a été fixée par M. C. dans la dernière décennie du IV^e siècle et la première moitié du III^e siècle av. J. C. Ayant donc situé dans le temps cette production, l'auteur reprend le problème du rôle joué par Ménandre (342/1–291/0) dans la création des masques dont le Catalogue a été établi par Pollux, et il conclut que Ménandre a utilisé des prototypes existant déjà, mais en leur donnant une nouvelle dimension théâtrale. En fait la caractérisation précise des personnages, Vieillards, Jeunes Hommes, Esclaves, Hétaïres, etc., correspond à l'intérêt contemporain pour la science de la physiognomie, la *physiognomica*.

Après une analyse des travaux de K. Robert, d'O. Navarre, de M. Bieber, l'auteur qui reconnaît les difficultés rencontrées dans l'identification de certains masques, étudie la documentation de Lipári, en suivant l'ordre du Catalogue de Pollux; certains de ces masques, comme le Pornoboskos (masque 8, pl. 23), le Parasite (masque 17, pl. 32, 4), l'Esclave principal (masque 22, pl. 34, 3 et pl. 35), inspiré par des prototypes de l'Ancienne et de la Moyenne Comédie, la Pseudo-Coré (masque 34, pl. 37), la Belle Hétaïre (masque 38, pl. 40) sont parmi les plus beaux masques connus de la Nouvelle Comédie. Notons que beaucoup d'entre eux ont la bouche fermée.

Le Premier Appendice est consacré aux masques-portraits et aux statuettes de personnages illustres, identifiés ou non, série que l'on retrouve par exemple à Amisos ou à Smyrne et qui, à l'exception du masque de Ménandre, ne sont pas forcément en rapport avec le théâtre, telles les statuettes d'Homère et de Socrate, et la matrice d'un visage d'Alexandre. Ces masques, ces statuettes correspondent aux 'spontaneous sketches', aux 'near-portraits' de G. M. A. Richter. D'ailleurs cette série ne provient pas des tombes, mais elle a été trouvée dans des tranchées de fouilles, dans la cité: ce qui correspond au fait que les statuettes, têtes, masques équivalents provenant de Smyrne ont été recueillis dans les ruines de la cité construite par Lysimaque (286–281), en conséquence du rêve que fit Alexandre en 334.

L'Appendice II est consacré par Madeleine Cavalier à une analyse très poussée de la céramique peinte de Lipàri et de ses formes, analyse permettant de dater la documentation coroplathique. Corollairement les terres cuites, lorsqu'elles sont le reflet de mouvements littéraires et artistiques bien établis peuvent être un élément précieux pour dater plus précisément les céramiques trouvées avec elles, la chronologie du IV^e siècle et de la première moitié du III^e siècle restant parfois un peu mouvante et M. C. n'acceptant pas toujours celle de Trendall. Elle distingue une première période (380–350) avec importation de vases dûs à des maîtres de Campanie, des cratères en particulier, suivie par une importation (360–340) de vases de Paestum, ces deux productions se substituant complètement à l'importation de céramiques attiques. Vers le milieu du IV^e siècle, il y a afflux de vases siciliens, décorés de sujets de la vie féminine ou du Cycle d'Aphrodite, des lékanès en majorité, puis à partir du troisième quart du siècle apparaît une fabrication locale, dominée par l'œuvre du Peintre de Cefalù, cependant que disparaissent les grands cratères à sujets dionysiaques et qu'apparaissent les premiers vases du style de Gnathia. La période florissante de la production proprement liparienne (fabriquée à l'aide d'argile importée de Sicile mélangée de kaolin local) se situe dans les dernières années du IV^e siècle et la première moitié du III^e siècle, et elle est dominée par la personnalité du Peintre de Lipàri (fig. 460–470): elle correspond à l'époque de grande production des masques et statuettes de la Comédie Nouvelle. Cette analyse, extrêmement précise, est complétée par une étude des formes des vases et par un tableau des tombes, des fosses votives, des tranchées où l'on a trouvé vases et terres cuites associés.

Je me suis efforcée dans ce compte-rendu de donner une idée du travail considérable réalisé par L. B. B. et M. C. sur un matériel d'une grande richesse, tant par la quantité que par la qualité. Il est évident que les modèles originaux sont venus d'Athènes, – les exportations de moules et de figurines attiques au IV^e siècle et au III^e siècle sont florissantes dans tout le monde grec. Mais il est non moins évident que les coroplathes de Lipàri ont fait œuvre de création car, à côté des productions tirées des moules ou des surmoulages de statuettes importés, beaucoup de ces types théâtraux ont été retravaillés, modifiés dans le cadre de l'esprit artistique local.

Ce travail sera une base sûre, – même si certains points peuvent être repris ou discutés –, pour toute étude à venir sur le théâtre classique, et va entraîner une révision de la chronologie des terres cuites de Smyrne, par exemple. Et, à ce propos, je manifesterai un regret, – que L. B. B. n'ait pas fait suffisamment référence aux séries publiées dans les catalogues du British Museum, du musée de Leyde ou du musée du Louvre.