

DENOYELLE Martine, IOZZO Mario, *La céramique grecque d'Italie méridionale et de Sicile : productions coloniales et apparentées du VIII^e siècle au III^e siècle av. J.-C.*, Paris, Picard, 2009, 1 vol. 22,5 x 28, 244 p., 304 fig. ds t.

Ce livre, un très beau livre, s'ouvre avec des images : trente illustrations en couleurs qui montrent, sans commentaire aucun, les styles qu'ont revêtus, du VIII^e au III^e s. av. J.-C., les vases d'Italie méridionale et de Sicile. Premier texte, un chapitre bienvenu sur l'histoire des vases italiotes, de la fin du XVI^e s. à nos jours. Ce survol apporte des révélations nouvelles qui enchanteront l'amateur d'antiquités, pages importantes aussi pour le spécialiste, car les classifications des époques passées conditionnent encore, inéluctablement, les recherches en cours. C'est donc réellement « une formation du savoir » (p. 23) que nous livrent d'entrée de jeu les auteurs.

Suivent trois chapitres consacrés aux productions qui ont précédé la céramique à figures rouges. Les archéologues peuvent se réjouir de voir ainsi comblé le vide qui hypothéquait la connaissance de la Grande-Grèce géométrique, orientalisante et archaïque. L'idée de présenter comme une unité indissociable toutes les productions de céramiques réalisées sur sol italien et sicilien marque un véritable tournant dans la science archéologique. Les premiers paragraphes (p. 33) donnent le ton de l'étude en insistant sur le caractère éclectique de la céramique italiote, qui se démarque ainsi des productions attiques contemporaines sous le joug desquelles les commentateurs ont trop souvent été tentés de la contraindre.

M. Iozzo s'est fait un nom par ses publications remarquables sur les ateliers chalcidiens. Ce qu'il livre ici est d'une valeur non moindre. Surtout, sont arrachés à leur isolement quelques morceaux d'anthologie qu'on voit figurer dans tous les livres de céramique, mais qui n'avaient pas encore de papiers d'identité valables. Ainsi, au chap. II, la « scène du naufrage » (fig. 13 et tableau-cadre p. 38) et la « coupe de Nestor » (tableau-cadre p. 37) : notice exemplaire où convergent des questions essentielles telles que la diffusion de l'alphabet en Occident, la polarité oral-écrit aux origines de la littérature grecque, la datation de l'*Iliade* et la signification de l'inscription que comporte ce cotyle rhodien des environs de 725.

Le cratère d'Aristonothos (p. 56-58) permet à lui seul de saisir la complexité de l'approche de la céramique coloniale figurée du VIII^e s. Découvert dans une tombe de Cerveteri, son origine reste toujours discutée (Cumes, Syracuse ou Étrurie), de tradition stylistique cycladique, mais certainement influencée par les productions chalcidiennes de Sicile orientale. On y devine l'itinérance de certains ateliers et l'intensité du commerce entre les peuples méditerranéens. Tout aussi difficile est l'interprétation des scènes figurées qui ornent sa panse, d'une part l'aveuglement de Polyphème, d'autre part un combat maritime, derrière lesquelles les exégètes ont cherché à déceler des rapports d'opposition entre Grecs et non-Grecs, entre Grecs et Étrusques. Parmi les expériences italiotes les plus originales et les plus réussies, outre la céramique polychrome sicéliote (p. 58-65), la « céramique chalcidienne » (p. 80-91) mérite une mention spéciale. Ce matériel n'a plus de secret pour M. I. qui présente ici de manière exemplaire ses origines, ses particularités et ses développements. Et nous soulignerons encore la pertinence du rapport établi (tableau-cadre p. 85), au sein de ce groupe de vases, entre Stésichore de Métauros, sa poésie épique et sa poésie lyrique, et le choix de certaines scènes mythologiques ou de certains éléments iconographiques.

Nous avons été surpris de constater que M. I. a presque systématiquement choisi l'article masculin pour désigner « la » Sphinx, dont les attributs féminins semblent pourtant évidents (notamment p. 37, 50, 54, 61-62, 70, 73, 77 — la légende de la fig. 86 mentionne des « sphinges affrontées », alors qu'il est question de « sphinges affrontés » dans le corps du texte). À la suite de la découverte du monstre égyptien, les dictionnaires n'ont gardé, pour le mot sphinx, que le genre masculin. Mais jadis, en raison du sexe de l'animal en Grèce ancienne, il était du genre féminin (cf. Littré, *s.v.*). Compte tenu de l'importance primordiale de la féminité de la Sphinx, dans la religion et l'art grecs, c'est faire preuve d'un purisme contestable que de parler ici d'un Sphinx. Même barbue (p. 64), telles quelques

sirènes de la céramique corinthienne, nous restons convaincus qu'il s'agit bien, dans la sphère culturelle grecque, d'un personnage monstrueux féminin. Le mot « sfinge » étant féminin en italien, ce sont les traducteurs qui ont « trahi » M. I.

M. Denoyelle est sans doute la personnalité la plus marquante de l'« après-Trendall ». Elle l'a montré dans le *CVA* du Louvre (fasc. 15 = France 38) consacré au protolucanien. Sans remettre en cause une œuvre colossale, elle a proposé de nombreuses corrections de détail, dont la pertinence est incontestable. Un seul exemple : le cratère à volutes de Tarente, avec le rapt du Palladion (*CVA*, p. 58 ; *RVAp* I, p. 169/29), qu'elle attribue au P. des Longs Rabats. On ne comprend pas comment cette évidence a pu échapper à Trendall. Dans le nouveau manuel, elle en reste au *statu quo* : les chapitres s'articulent au gré des écoles et des ateliers que Trendall avait identifiés. Ici et là sont proposées des modifications mineures ou sont suggérées de nouvelles pistes de recherches, mais l'édifice n'est pas ébranlé dans ses fondements. Option de prudence et de sagesse. Ce qui n'empêche pas M. D. de brosser, pour les débuts de l'école lucanienne, un tableau neuf (chap. v, notamment p. 100-107), qui tient compte de tout ce qu'ont révélé les fouilles du Céramique de Métaponte et de sa *chôra*. La genèse de l'école apulienne (chap. vi, notamment p. 119-129) est plus délicate à cerner, mais il n'y a pas à douter que Tarente a été le principal centre de production. À la différence de ce qu'on observe à Métaponte, il semble qu'on ait affaire ici à des ateliers éclatés. Mais dans les deux cas, l'interpénétration des productions attique et italiote, durant la phase d'expérimentation, constitue un véritable casse-tête et nous partageons l'impression de M. D. : certains vases ont été décorés simultanément par des artistes formés en métropole et dans les colonies (cf. p. 120 et 122). Notons au passage que M. D. n'a pas osé affronter le vrai problème du « réajustement » des classifications de Trendall : la distinction entre « style simple » et « style orné ». Au terme de sa carrière, Trendall avait réalisé que cette dichotomie était tout à fait artificielle et arbitraire, parce qu'elle contredisait les regroupements par peintres et ateliers. Mais qui aura l'envergure de se lancer dans cette tâche cyclopéenne ?

On attendait plus du chap. vii, qui présente l'apogée de l'apulien, incluant les grandes personnalités, P. de l'Ilioupersis, P. de Lycurgue,

P. de Darius et P. des Enfers. Le petit cadre de la p. 139 ne fait pas justice au motif du *naïskos*, le plus typique sans doute de l'imagerie italiote. Et pourquoi ne pas en avoir profité pour reproduire la pl. 30 de Raoul-Rochette (= *RVAp* I, p. 201/80), où l'édicule est l'un des plus originaux parmi les différents types ? Des 302 illustrations du livre, combien sont déjà illustrées dans toutes les publications concernant les vases apuliens ! Comme référence, pour le P. de Lycurgue, l'une des plus importantes personnalités du iv^e s., n'eût-il pas été judicieux de choisir (p. 141, n. 19) autre chose que Sena Chiesa, *Acme*, 1968, où, des quatre vases présentés comme étant du P. de Lycurgue, un seul est de sa main, les trois autres comptant parmi les œuvres les plus caractéristiques du P. de l'Ilioupersis ? C'est à propos de celui-ci que Trendall, de façon pertinente, a cité cet article (*RVAp* I, p. 185). L'option de se limiter à des renvois succincts est des plus louable, mais, précisément, il est essentiel de choisir de façon adéquate.

Dans les chap. viii et ix (« La perspective tyrhénienne »), les chassés-croisés entre décorateurs insulaires et continentaux sont présentés de façon claire, malgré la complexité des transferts et des délocations : c'est ce qui explique les métissages stylistiques entre les trois écoles, sicéliote, campagnienne et paestane. L'influence apulienne sur toute la production italiote, dans les dernières décennies du iv^e s., incite à ne pas extraire de leur cadre naturel des peintures qu'on était tenté naguère de considérer comme des immigrées.

À propos des inscriptions, M. D. déduit de celles qu'on lit sur les vases du P. de Caivano qu'il savait le grec (p. 197). De même, p. 122, elle conclut de l'alphabet dorien utilisé par le P. de la Danseuse de Berlin (α et non η) qu'il était un décorateur colonial. Le problème nous paraît plus complexe, car il n'est pas impossible que certains ateliers aient confié à des scribes le soin des inscriptions. Sur les vases du P. de Darius (ceux qui sont sans contestation possible de sa main), on distingue au moins deux graphies différentes, les lettres ayant des formes bien distinctes dans chacune des séries. À supposer que le P. de Darius soit l'auteur d'une des écritures, il avait au moins un collaborateur à ses côtés qui l'assistait dans cette besogne.

Cet ouvrage serait un instrument de travail pleinement satisfaisant, si M. D. avait proposé, pour le message convoyé par les scènes de vases, une vision aussi nuancée et pénétrante que ses analyses stylistiques. Nous en nourrissons l'espoir, quand le livre était annoncé dans les catalogues. Et nous nous réjouissons de voir offert aux étudiants en Antiquité le manuel qui leur aurait révélé ce qu'il est indispensable aujourd'hui de savoir sur la religion de la Grande-Grèce et, surtout, sur le fonctionnement du langage iconographique. Depuis plusieurs décennies, en effet, les vases italiotes ont servi de prétexte aux principales enquêtes sur les procédés de composition de la mythologie figurée. Disons-le d'emblée : sur ce point, la déception est grande. C'est dans le tableau-cadre de la p. 147, intitulé « La langage figuratif de l'apu-lien récent », que M. D. nous dit comment elle lit les messages convoyés par ces vases : ces scènes, « pétries de références au théâtre [...] sont des recompositions dominées par les traditions narratives de la céramique visant à restituer l'essence profonde du mythe représenté ». Comment a-t-elle pu croire qu'une telle explication satisferait la curiosité de ceux qui s'interrogent sur les mécanismes de l'iconographie ?

Raccourci regrettable, certes, mais il y a aussi des courts-circuits. La n. 48, qui renvoie à *L'Ilioupersis dans la céramique italiote* (1975), se rattache à une phrase (p. 147) qui n'a pas la moindre pertinence avec la vision de l'imagerie qui était proposée dans cet ouvrage de pionnier. Plus déconcertante encore l'autre référence (p. 138, n. 8), où on lit, à propos du cratère du British Museum F 160, le vase éponyme : « son identification comme scène de l'Ilioupersis est contestée par Moret 1975, p. 64-67 ». Vraiment ? Limitons-nous aux derniers mots des quatre pages impliquées (*L'Ilioupersis*, p. 67) : « D'un point de vue analytique, force est de reconnaître que bien peu des motifs traditionnels de la chute de Troie y sont représentés. Rappelons qu'une scène aussi célèbre et aussi essentielle que la mort de Priam a été écartée par le décorateur. Et pourtant c'est bien la dernière nuit d'Ilion qui s'offre [au spectateur] dans le désordre des personnages qui paraissent plus nombreux qu'ils ne sont en réalité [...] La vision d'ensemble l'emporte sur l'analyse de détail. Le peintre de l'Ilioupersis, qui est un artiste d'envergure, n'ignorait pas la tradition figurée [...] Elle survit, même à son insu,

et éveille automatiquement des réminiscences dans l'esprit du spectateur, produisant des associations d'idées et d'images dont il est difficile de se défaire ». Trendall, anglophone, ne s'est pas mépris, lui (*RVAp* I, p. 185) : « The theme of the painter's name vase is dealt with exhaustively by J.-M. Moret ». Nous ajouterons seulement que les lignes citées contenaient en germe toute la problématique du langage iconographique, qui repose sur des choix et des exclusions de personnages, des échanges de figures entre scènes mythologiques différentes, des renvois, parfois camouflés ou détournés, à des œuvres d'art célèbres.

Certes, l'interprétation iconographique n'était pas directement incluse dans la visée du livre (p. 28), mais se contenter, page après page, de sanctionner, fût-ce par simple redite, le lien avec les tragédies ne répond pas à la volonté initialement exprimée « d'échapper à la dépendance de l'iconographie par rapport au théâtre » (*ibid.*). Pour tenter de comprendre les arcanes de la création d'une image — le défi auquel est confronté tout historien de l'art —, une occasion opportune était offerte par la fig. 239, la Dolonie du P. de Dircé : « la torsion élaborée du corps de Dolon fait penser à un groupe statuaire ou pictural », écrit M. D. (p. 169). Dans *Les pierres gravées représentant le rapt du Palladion* (1997), ce vase a fait l'objet d'une enquête iconographique approfondie (p. 238, pl. 118, fig. 261). C'est du corps contorsionné d'Ulysse (non de Dolon !) qu'il s'agit, car la pâte de verre de Berlin FG 622 le représente dans une typologie identique (*ibid.*, pl. 118, fig. 260 : fin III^e-début II^e s. av. J.-C.). Or une telle gesticulation n'a pas raison d'être dans l'épisode concerné. Néanmoins, Furtwängler et Beazley avaient identifié la scène de façon pertinente (= Dolonie), en dépit des contaminations qu'elle présente avec l'épisode du rapt du Palladion. Cette intaille et le vase campanien s'inscrivent dans un contexte iconographique complexe, mais dont plusieurs composantes sont concrètement saisissables. La pâte de Berlin prouve aussi que le P. de Dircé, un décorateur campanien du IV^e s., connaissait une œuvre d'art (et une tradition iconographique) dont les graveurs italiotes, un siècle et demi plus tard, devaient encore s'inspirer.

Il faut beaucoup de patience et de recherche pour démêler l'écheveau dans de tels jeux d'interférences (on parlerait aujourd'hui d'intertextualité et

d'intericonicité). Mais c'est par ce biais et par nul autre qu'il sera possible de comprendre à quoi se référaient les peintres de vases italiotes et de mettre ainsi en évidence leur statut social et aussi leur bagage culturel et artistique. De tels recoupements prouvent qu'il n'y avait pas d'étanchéité, comme le laissent supposer implicitement les commentateurs modernes, entre la tradition figurée de la glyptique (et des autres branches de l'art) et celle de la peinture de vases. Le malheur veut qu'aujourd'hui les iconographes soient devenus des spécialistes d'une discipline et qu'ils ignorent tout des autres. Une des carences de la synthèse de M. D. est de présenter en champ clos l'imagerie de Grande-Grèce, la référence au théâtre étant l'unique ouverture proposée au lecteur. C'est le reflet de l'herméneutique à la mode : dans chaque *sodalitas*, les membres se citent réciproquement, en évitant soigneusement de renvoyer aux publications de ceux qui ne pensent pas comme eux. Nous abandonnons au lecteur le soin d'examiner lui-même sous quels noms, dans la bibliographie (p. 219-233), figurent des listes exhaustives de monographies, et d'articles, et sous quels noms les mentions sont d'une discrétion exemplaire. Une des graves lacunes de la bibliographie : D. GRAEPLER, *Tonfiguren im Grab* (1997), ouvrage essentiel aussi pour la chronologie des vases apuliens.

Dernières remarques : cet ouvrage souffre malheureusement de différents problèmes de forme. Outre quelques coquilles inévitables, nous ne pouvons que regretter les trop nombreuses fautes d'orthographe qui parsèment l'ensemble du texte. Et l'affaire concerne même le titre du chap. VI : « Les débuts du style à figures rouge (*sic*) à Tarente ». Autres négligences : les légendes relatives aux fig. 64 et 65 ne désignent pas les illustrations proposées ; le vase de la fig. 68 ne correspond pas à celui qui est décrit dans le texte ; la fig. 77 ne montre, curieusement, que le côté de l'amphore ; la légende de la fig. 80 mentionne à juste titre la présence

d'un cygne, alors que le texte relatif parle d'« une sirène ou d'un sphinx ». Les références bibliographiques n'échappent pas à cette critique (variations injustifiées de l'usage des petites majuscules et de l'italique, utilisation non systématique du « in : » dans les notices). Et pour ne citer que deux exemples particuliers, la référence à MORARD 2002 (p. 161, n. 99) n'est pas intégrée à la bibliographie générale, alors que l'ouvrage *Horizontalité et verticalité. Le bandeau humain et le bandeau divin chez le Peintre de Darius* y est documenté (p. 227) sous le vocable MORAD (*sic*) 2009 ! Et que penser du paragraphe mutilé à la fin du chap. III ? Tout se passe comme si les corrections apportées sur les dernières épreuves n'avaient pas été intégrées dans le texte livré aux presses. La responsabilité de ces déficiences incombe, pensons-nous, aux éditeurs, non aux auteurs.

En dépit de ces défaillances et des lacunes, le manuel de M. D. et M. I., augmenté par une série de précieux documents livrés en annexe (cartes, bibliographie, glossaire, synthèse ateliers, chronologie, formes et index), constituera un utile instrument de travail, surtout pour les chapitres consacrés aux styles et aux ateliers. Il permettra au public français de se familiariser avec une branche de l'art antique dont les travaux de Trendall ont révélé l'intérêt pour la connaissance de l'histoire, histoire sociale et histoire politique, des populations anciennes du Sud de l'Italie.

Jean-Marc MORET,

Émérite de l'Université de Lyon II,
MOM, 7, rue Raulin,
F-69007 Lyon.
jeanmarc.moret@gmail.com

et Thomas MORARD,

Professeur à l'Université de Liège,
Place du 20-août, 7,
B-4000 Liège.
thomas.morard@ulg.ac.be