

JOHN BOARDMAN

Les Vases athéniens à figures rouges La période archaïque

Traduit de l'anglais par Christian-Martin Diebold

528 illustrations

THAMES & HUDSON

La première génération

LA TECHNIQUE DE LA FIGURE ROUGE

Durant près d'un siècle, tous les décors à figures de la poterie athénienne furent exécutés selon la technique dite à figure noire, c'est-à-dire en silhouettes peintes en noir et aux détails linéaires incisés, rehaussés de rouge et de blanc pour les détails de la chevelure, du vêtement ou de la peau féminine. Cette technique avait satisfait Corinthe durant une période plus longue encore mais se révélait restrictive à maints égards. Dans d'autres régions de Grèce, notamment dans les îles et dans l'Attique du VII^e siècle, on préférait des figures au trait de contour souvent mises en valeur par de larges masses de couleur. Ce fut probablement le succès commercial de la céramique corinthienne qui assura la prédominance de la figure noire, mais les styles de dessin au trait de contour ne furent jamais oubliés. Les meilleurs peintres à figure noire athéniens, qui travaillèrent durant le troisième quart du VI^e siècle, menèrent cette technique à son apogée, mais aussi à ses limites. Le progrès se révélait impossible, le déclin inéluctable, comme le montra le demi-siècle suivant de production de figures noires. Mais cela ne signifiait d'aucune manière l'extinction de la peinture vasculaire à figures puisque, vers 530 av. J.-C., une autre technique, dite à figure rouge, fut inventée à Athènes et revitalisa cet art. A la différence de la figure noire, ce fut un accomplissement essentiellement athénien – les vases à figures du monde grec des V^e et VI^e siècles sont en quasi totalité des figures rouges athéniennes, à l'exception des écoles d'inspiration athénienne d'Italie du Sud qui commencèrent à travailler durant la seconde moitié du V^e siècle.

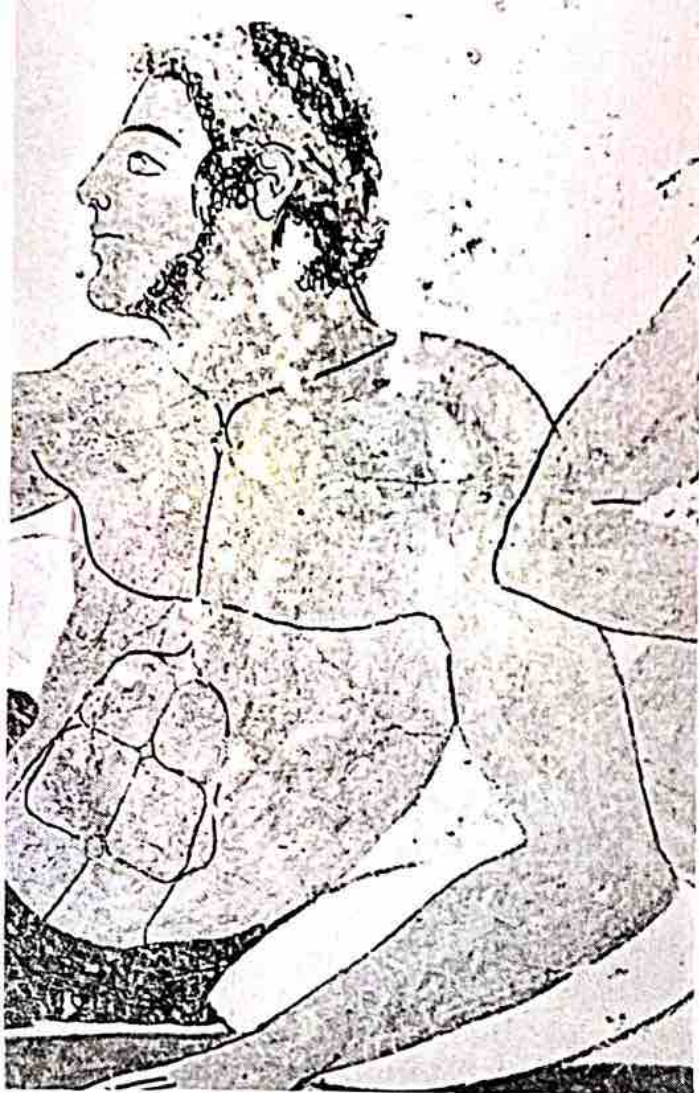
Pour l'observateur, l'effet du changement est immédiatement perceptible. La figure rouge est l'inverse de la figure noire. Figures et motifs s'inscrivent en réserve dans la couleur du fond d'argile rouge, les détails au trait de contour étant peints sur ceux-ci et le fond recouvert d'un aplat noir, là où auparavant le fond était uni, les détails incisés et les figures noires. La description de la préparation d'un vase à figures rouges permettra probablement de mieux comprendre le procédé, avant que nous n'abordions les avantages et les limites de cette technique ainsi que ses origines. Le potier remet au peintre un vase sec, dur comme du cuir, mais encore fragile car n'ayant pas subi de cuisson. Le peintre esquisse ensuite sur le vase les contours du décor envisagé à l'aide d'un instrument épointé laissant une imperceptible rainure, ou probablement avec un charbon de bois dont la trace disparaîtra au four. Le tout est ensuite recouvert de peinture ou d'apprêt ; les rainures, qui demeurent en général toujours discernables, constituent souvent autant d'indices de la modification des poses ou des

compositions lors de l'exécution de la peinture. Les contours sont ensuite dessinés par un trait ou une bande de peinture noire avant de procéder aux détails des figures, laissant pour la fin les petites retouches de couleur avant le remplissage du fond. Les motifs floraux et les bordures étant exécutés, la poterie est prête à être enfournée.

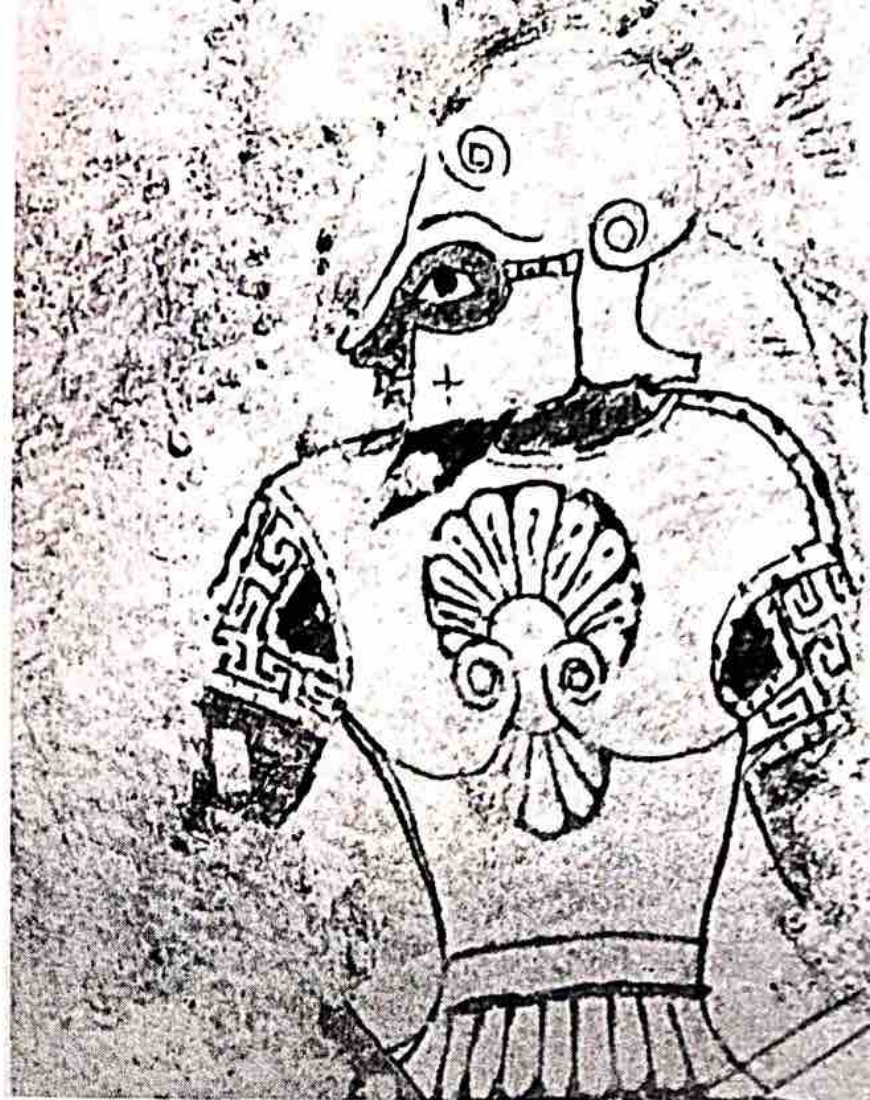
Quand il s'agissait de tracer des lignes fines, la peinture brillante noir-brun ordinaire n'était guère efficace, car elle tendait à couler et couvrait si peu le support que le trait résultant se révélait brun pâle ou miel, mais non noir. Ce problème avait également déjà préoccupé les peintres de figures noires : peu après le milieu du VI^e siècle on inventa un autre mélange de peinture ainsi que de nouvelles méthodes d'application pour produire une « ligne en relief » d'un noir intense se détachant fièrement à la surface du vase. Les peintres de figures noires s'en servirent pour diviser les languettes des frises décoratives et tracer lances et hampes. Les peintres de figures rouges l'utilisèrent également, d'abord avec hésitation, pour accentuer le contour des figures (là où maints peintres de figures noires pratiquaient l'incision), car sinon la peinture diluée ne traçait pas toujours un contour clairement défini, puis pour exécuter les détails anatomiques ou vestimentaires. Ils devaient cependant bientôt reconnaître la qualité de ce qui avait été le défaut de la peinture diluée, en l'utilisant encore pour peindre au trait les détails mineurs, rehaussant leurs figures par des lignes d'intensité variable, ainsi que pour créer des zones de lavis ou des effets pommelés sur les peaux d'animaux (voir ill. p. 10).

L'importance de la ligne en relief dans la figure rouge ancienne est telle qu'elle appelle un mot d'explication, même si les techniques céramiques dépassent le cadre de cet ouvrage. Les spécialistes se sont longtemps penchés sur la question de la réalisation de cette ligne en relief, car l'engobe, qui devait être très épais, ne s'appliquait pas aisément au pinceau. On peut observer que le commencement de la ligne est souvent massif et qu'elle s'achève en une rainure longitudinale. Cela implique très certainement l'utilisation d'un pinceau à pointe dure généreusement chargé d'un engobe soigneusement préparé. La ligne massive est produite par un pinceau plein ; le trait avançant, le bord supérieur de la pointe se décharge progressivement d'engobe, de sorte que le pinceau ne peut plus combler à l'arrière la ligne tracée par la pointe. M. Noble, à qui nous devons l'essentiel de l'élucidation et de la démonstration des techniques de la céramique grecque, estime que l'on devait utiliser pour ce faire quelque système de canule. Cependant, la technique grecque se distingue par ses difficultés, non par ses artifices. La canule, qui aurait demandé une très difficile coordination de la pression et du mouvement, ne peut expliquer de manière satisfaisante le phénomène rainure-relief. On conçoit difficilement, en outre, que les peintres de figures noires aient inventé un tel instrument simplement pour tracer des grecques et des lances, ou que celui-ci ait présenté quelque utilité pour n'importe quel autre métier.

La nouvelle technique offrait d'autres avantages évidents. Il eût été plus simple d'utiliser le gravoire de la figure noire plutôt qu'un pinceau pour exécuter les détails miniaturistes, mais à tout autre égard ce dernier offrait une plus grande liberté. Les figures, qui étaient désormais plus vivantes, ou du moins plus proches de la vraisemblance que le noir peu réaliste, se détachaient avec précision sur le fond noir du vase. D'autres arts acceptaient plus facilement la revendication à la vraisemblance du motif et de l'anatomie, mais le caractère résolument bidimensionnel de la figure noire, juxtaposant la représentation frontale et de profil des parties du corps, ne pouvait satisfaire aussi efficacement que le pinceau à ces nouveaux intérêts, plus particulièrement



1.1 Peinture funéraire à Paestum.



1.2 Peinture funéraire à Elmalı.



1.3 Stèle en pierre à Sidon.



1.4 Relief funéraire à Elmalı.

quand des traits d'intensité différentes pouvaient être utilisés. Les imitations de la nouvelle technique n'étaient cependant pas insignifiantes. L'élémentaire différenciation sexuelle du noir = masculin, blanc = féminin, avait disparu et les détails des vêtements ou des coiffures ne se révélaient pas toujours concluants alors que l'on tendait à représenter plus jeunes, et donc imberbes, les dieux et les héros. Ne pas tenir compte de l'épaisseur du trait de contour, perdu pour la figure quand le fond est rempli, constituait une difficulté initiale qui se traduisait notamment par des doigts indûment décharnés. Dépourvues de couleur et moins dessinées, les compositions de figures se chevauchant auraient semblé confuses, ce qui explique la tendance à conserver les figures séparées. Le peintre devait surmonter de diverses manières toutes ces limitations évidentes auxquelles il était confronté. Une autre, non apparente à ses yeux, était l'effet du fond noir qui le privait de toute possibilité de rendre une profondeur de champ, ce qui, dans ce métier, signifiait que l'on ne pouvait envisager même la plus élémentaire des perspectives. Les figures, comme éclairées par un projecteur, se dressent sur une scène étroite. Les fresquistes de la période classique n'étaient pas embarrassés de la sorte car, utilisant un fond blanc, leurs œuvres offraient des possibilités de progrès, mais leurs peintures n'ont pas survécu, sauf dans des descriptions anciennes ou des copies romaines. Pour autant que nous puissions en juger, les divergences d'aspect entre la figure noire et la grande peinture devaient être moins importantes au VI^e siècle. La figure rouge, qui constitue une rupture positive dans les traditions picturales, puisait, comme nous le verrons, dans des sources d'inspiration différentes.

Le dessin au trait de contour avait été pratiqué par intermittence dans la peinture vasculaire athénienne du VI^e siècle, plus récemment par le peintre d'Amasis, mais l'aspect des figures délinées sur fond noir était novateur, bien que quelques vases crétois du milieu du VII^e siècle en aient anticipé l'effet de manière primitive. Pour expliquer les nouvelles figures, il suffirait d'en appeler à la notion de vraisemblance — la peau est rouge pâle et non noire —, mais pour expliquer le fond noir nous n'aurons pas à chercher plus loin qu'une forme d'art apparentée, toujours étroitement associée au dessin au trait de contour et probablement pratiquée par les mêmes artistes — la sculpture en relief. Sur le fond des reliefs communément peint en rouge sombre ou en bleu se détachaient les figures en marbre blanc, les traits du visage ou les drapés étant rehaussés de lavis de couleur. La figure rouge moins les couleurs rajoutées crée le même effet. La sculpture en relief peu saillant était très prisée à Athènes, notamment sur les stèles funéraires, et allaient occuper une place plus importante sur les édifices. Certaines ne sont guère plus que des dessins au trait de contour soigneusement exécutés en bas-relief; sur quelques stèles aux figures uniquement peintes, le fond noir a été conservé, comme pour les reliefs. Du trésor de Siphnos à Delphes, nous avons conservé d'importants pans de quatre frises en relief (que l'on peut précisément dater d'un peu avant 525 av. J.-C.), qui nous donnent une excellente idée du travail de la figure et que l'on peut aisément assortir aux plus anciens vases à figures rouges. Il est cependant possible d'approfondir cette comparaison avec la sculpture car il serait juste de voir dans certaines des conventions de la figure rouge une imitation plus consciente du travail du relief. C'est pourquoi la majeure partie des détails linéaires de la figure rouge semble indiquer le contour plutôt que la délimitation de zones : ce que le peintre de figures noires aurait défini par des limites rectilignes entrecroisées, le peintre de figures rouges l'exécute en contours arrondis, comme le manifestent à l'évidence le traitement des muscles abdominaux ou des

petits muscles des genoux et des jambes, les motifs en crochet, décrivant les os du cou ou les chevilles, qui ici encore définissent des masses en relief et qu'utilisèrent modérément les peintres de figures noires. On aurait pu s'attendre à quelques tentatives d'ombrage pour le rendu du relief, mais elles n'apparaissent que très rarement et sous une forme rudimentaire (entre les muscles abdominaux d'Antée ou sur le pourtour d'un bouclier). En revanche, quand les feuilles de palmette commencent à présenter une nervure centrale, on cherche à les faire ressembler d'avantage aux inflorescences en relief des pierres tombales ou de l'architecture, et quand une palmette vient empiéter sur la vrille qui l'encerclé, l'effet de relief s'en trouve renforcé. L'observation plus attentive des motifs anatomiques, qui est peu à peu devenue une caractéristique de la sculpture du VI^e siècle, n'était pas moins pratiquée dans les ouvrages en relief qui s'offraient à l'exécution de poses et de compositions plus ambitieuses que ne l'autorisait la ronde-bosse. Le dessinateur de figures rouges s'appropriait et exploita ces nouvelles tendances d'une manière à laquelle se refusait le peintre de figures noires et dont, à certains égards, il semblait même être à l'origine, puisque ce sont sur des vases que nous voyons pour la première fois l'observation précise de l'effet sur un corps du déplacement du poids sur une jambe et qui allait devenir, au début du V^e siècle, l'une des marques du passage de l'archaïque à la sculpture du début du classicisme. C'est ainsi que nous pouvons observer ici l'évolution d'un métier qui devait être à l'avant-garde lors d'une importante période de transition de l'art grec. L'historien se réjouira du fait que des artistes éminents aient choisi à cette époque d'exercer leur métier dans le quartier des potiers d'Athènes.

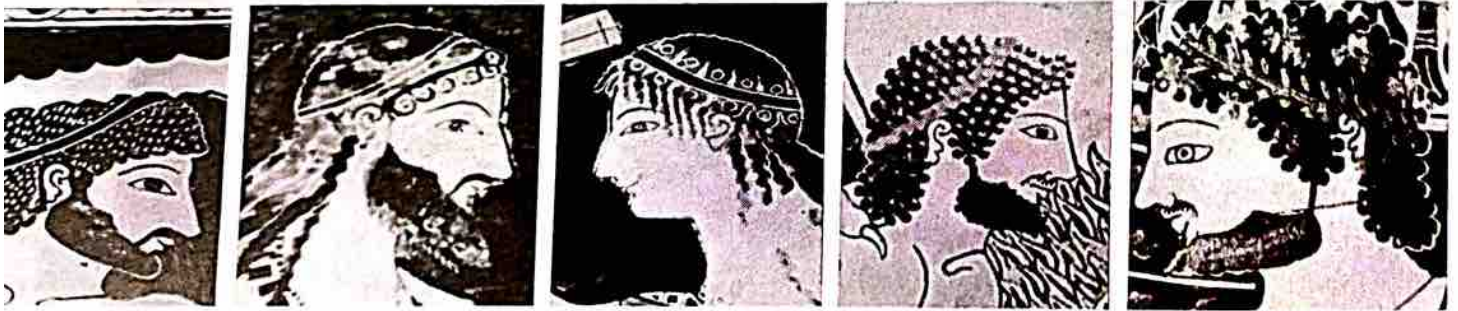
INVENTION ET EXPÉRIMENTATION

Le PEINTRE D'ANKOKIDÈS (en activité v. 530-515), désigné d'après le nom du potier pour lequel il travailla, est le premier praticien connu de la technique de la figure rouge à part entière. Nous possédons de lui au moins quatorze amphores et deux coupes, dont la moitié est également exécutée selon la technique de la figure noire – six amphores dites bilingues, un flanc décoré à figures noires, l'autre à figures rouges ; une autre avec une figure noire (sur fond blanc) sur la lèvre ; une coupe montre une technique mixte sur ses flancs, une autre n'est décorée en figure noire qu'à l'intérieur. Le travail de la figure noire se reconnaît également sur un certain nombre de vases entièrement décorés à figures noires attribués par Beazley au Peintre de Lysippidès (*VAFN* ill. 163, 165-166). Après de nombreuses hésitations, Beazley décida que deux artistes devaient être impliqués dans leur exécution, solution que de nombreux spécialistes jugèrent peu acceptable. Un argument généralement invoqué à l'encontre de cette thèse est que le premier peintre à figures rouges aurait difficilement pu commencer sa carrière avec la nouvelle technique, et que la plus ancienne figure rouge de notre peintre ressemble tant au simple négatif d'une figure noire qu'il dut être un peintre de figures noires de formation plutôt que, par exemple, un fresquiste qui aurait probablement travaillé sur un fond clair sans inciser les détails. La difficulté s'accroît quand l'on tente de comparer des scènes analogues exécutées dans les deux techniques. Trois des amphores bilingues présentent quasiment la même scène sur chaque flanc. Sur l'amphore de Boston, figurant un Héraklès et un taureau, la correspondance est étroite. Sur les autres vases, les différences sont si importantes que soit une autre main y travailla, soit

notre artiste brouilla délibérément les pistes pour manifester les différences. La figure rouge d'autres bilingues s'apparie si étroitement à la figure noire du « Peintre de Lysippidès » (*VAFN* ill. 162-163) que l'identité semble assurée ; ainsi, le Peintre d'Andokidès a effectivement peint en figure noire, mais a-t-il pour autant exécuté toutes les figures noires de ses vases bilingues ? Comme dans toutes ces questions d'attribution, la réponse réside dans l'étude des détails ainsi que dans l'examen des thèmes et des compositions. Quant à ce dernier, l'identité est presque totale – pré-occupation analogue et traitement comparable se manifestent dans certaines scènes figurant Héraklès (nouvelles attitudes avec le lion, plus particulièrement agnouillé, allongé ou le projetant ; avec Cerbère ; participant à un symposion avec Athéna : *VAFN* ill. 161-163). Quant aux détails du dessin, la réponse est moins évidente : si de nombreux motifs sont semblables – casques, arbres, animaux, ornements – les détails anatomiques mineurs, qui s'avèrent si souvent concluants dans les questions d'attribution, posent problème. Les rotules constituent à ce titre un élément privilégié. Sur les figures noires, elles sont généralement traitées en forme d'arc de Cupidon galbé ; sur les figures rouges, en deux crochets allongés. Mais dans l'ill. 8, le genou de la figure rouge ressemble à celui de la figure noire ; lorsque nous examinons la différence de technique, la divergence s'explique. En figure noire, il était aisé de gratter un unique trait court changeant quatre fois de direction de courbe, mais il était presque impossible de procéder ainsi avec un pinceau dur, d'où la fragmentation du motif en deux crochets allongés qui offraient égale-

7, 10

5, 9



ment une ressemblance plus étroite avec le traitement, dans la sculpture en relief, des muscles situés au-dessus et en dessous de la rotule. Dès lors que la solution était trouvée, les deux types pouvaient apparaître sur un même vase. Observons maintenant les oreilles. Le lobe et l'antitragus des figures noires sont deux courbes pleines. La figure rouge présente le même problème technique, c'est pourquoi, bien que la zone du lobe allongé soit la même, la division est généralement omise, ou à peine esquissée tandis que les circonvolutions internes de l'oreille sont exécutées en traits courts. Ceci ressemblerait fort à un exercice futile si l'on ne devait tout mettre en œuvre pour tenter d'établir l'identité et les réalisations de l'inventeur de la figure rouge, et ce sont précisément sur ces critères que reposent les questions d'attribution.

3 Le décor de ces vases est encore entièrement exécuté en figure noire et l'influence de la technique plus ancienne se note dans la prodigalité des motifs vestimentaires, la quantité de rouge ajouté et l'utilisation à volonté des incisions pour délinéer des zones noires des chevelures. Dès le départ, les yeux en soucoupe des visages masculins des figures noires sont remplacés par la forme en amande unisexe qui demeure

cependant toujours frontale, les pupilles étant à peine déplacées vers l'avant. Le Peintre d'Andokidès se révèle irrésolu quant à l'emploi des détails anatomiques. Il en omet beaucoup, mais sur l'amphore de New York, l'une des plus anciennes, nous découvrons le traitement complet des motifs abdominaux. Le vêtement tombe sur des ourlets en S incurvés, non avec les plis en zigzags raides de la figure rouge ultérieure, et le peintre hésite encore à laisser transparaître les contours du corps sous le vêtement. Les hommes vêtus sont encore proches du dessin d'Exékias, le maître de la figure noire en qui nous pourrions aussi reconnaître le maître du Peintre d'Andokidès. Il copie également certains de ses sujets, tel Ajax et Achille jouant aux dés. Nous pourrions nous demander quel rôle tint Exékias dans l'invention de la figure rouge. C'était un innovateur, tant en ce qui concerne les techniques que les formes, mais ses figures noires ne versent jamais aussi volontiers dans le dessin au trait de contour que celles de certains de ses contemporains et l'innovation technique ne va pas nécessairement de pair avec le grand art.

2, *VAFN* 100

Les thèmes du Peintre d'Andokidès, qui mettent plus pleinement l'accent sur les figures individuelles, montrent moins un changement de sujet que d'esprit. Ils vont du mythe traditionnel, avec des innovations comme l'Héraklès portant un faisceau de broches et menant un taureau au sacrifice, aux scènes de genre comme les baigneuses de l'ill. 4. Ces figures sont dessinées exceptionnellement sur un fond blanc préparé, non sur la seule argile rouge. Il utilisa également un fond blanc pour des figures noires sur la lèvre de l'amphore de New York, mais ici les corps ressemblent davantage à ce qu'ils auraient été en figure noire ou en technique de Six, pour réservés qu'ils soient dans la nouvelle manière.

8

6

Pour autant que soient fondées les comparaisons entre les frises du trésor de Siphnos et son œuvre, il dut commencer à peindre en figure rouge vers 530. Hormis la coupe de Budapest, plus ancienne, ses bilingues sont pour la plupart ultérieures (vers 520) et manifestent plus consciemment la rivalité des styles juxtaposés de manière spectaculaire sur la coupe de Palerme, où la technique change au milieu de la figure (*VAFN*, ill. 160), entre le corps et le bouclier.

1.4

5

Nous ne saurions oublier ici d'autres bilingues et novateurs. PSIAX signe deux alabastres tournés par Hilinos et l'on reconnaît sa main sur d'autres vases, dont des amphores façonnées par le potier Andokidès (une bilingue : ill. 14) et par Ménon. Il s'intéresse davantage aux formes de plus petites dimensions. Sa carrière commence dans les années 520, la figure rouge ayant déjà dépassé le stade expérimental et montrant le contour du corps sous le vêtement, sans insister autant sur la couleur ou le motif. Les motifs floraux de ses vases sont encore traités en figure noire, ou en figure rouge ancienne avec des palmettes en éventail et des lotus à pointes. Ses œuvres exécutées dans les deux techniques sont étroitement appariées, les lignes incisées de ses figures noires étant aussi sèches que minutieuses. Converti sur le tard à la figure rouge, il décore à figure noire une amphore à col pour Andokidès, mais les figures confinées au col et la panse noire pourraient être considérées comme le nouveau style. Son œuvre à figures noires (*VAFN* ill. 168-171) a quelque chose de l'élégance fébrile du Peintre d'Amasis, dont Beazley pensait qu'il aurait été son maître, mais l'effet est partiellement dû à son intention délibérée de traduire quelques-unes des nouvelles manières de la figure rouge dans la technique plus ancienne. En figure rouge, il exécute mieux le vêtement que l'anatomie, exagérant le contour du ventre de son guerrier tombant et échouant dans sa représentation de trois quarts bien qu'il essaye d'imprimer une torsion au pied traînant au sol pour l'orienter frontalement. Il incise à

11-15

12

15

volonté cheveux, pilosités et armes, rehausse de blanc certains détails comme les appendices ou les torques, et rajoute de l'argile en relief pour une corde d'arc. Pour son œuvre à figures noires, il utilisait un fond blanc et pratiquait la technique de Six (voir *VAFN* p. 106) : ce sont ses vases à fond blanc qui indiquent qu'il peignait toujours vers 510/500. Il n'a probablement pas pratiqué la figure rouge jusqu'à la fin de sa carrière. Son répertoire de sujets demeure peu ambitieux – dionysiaques, apolliniens, guerriers en action ou quittant leur foyer, avec une prédilection pour les archers.

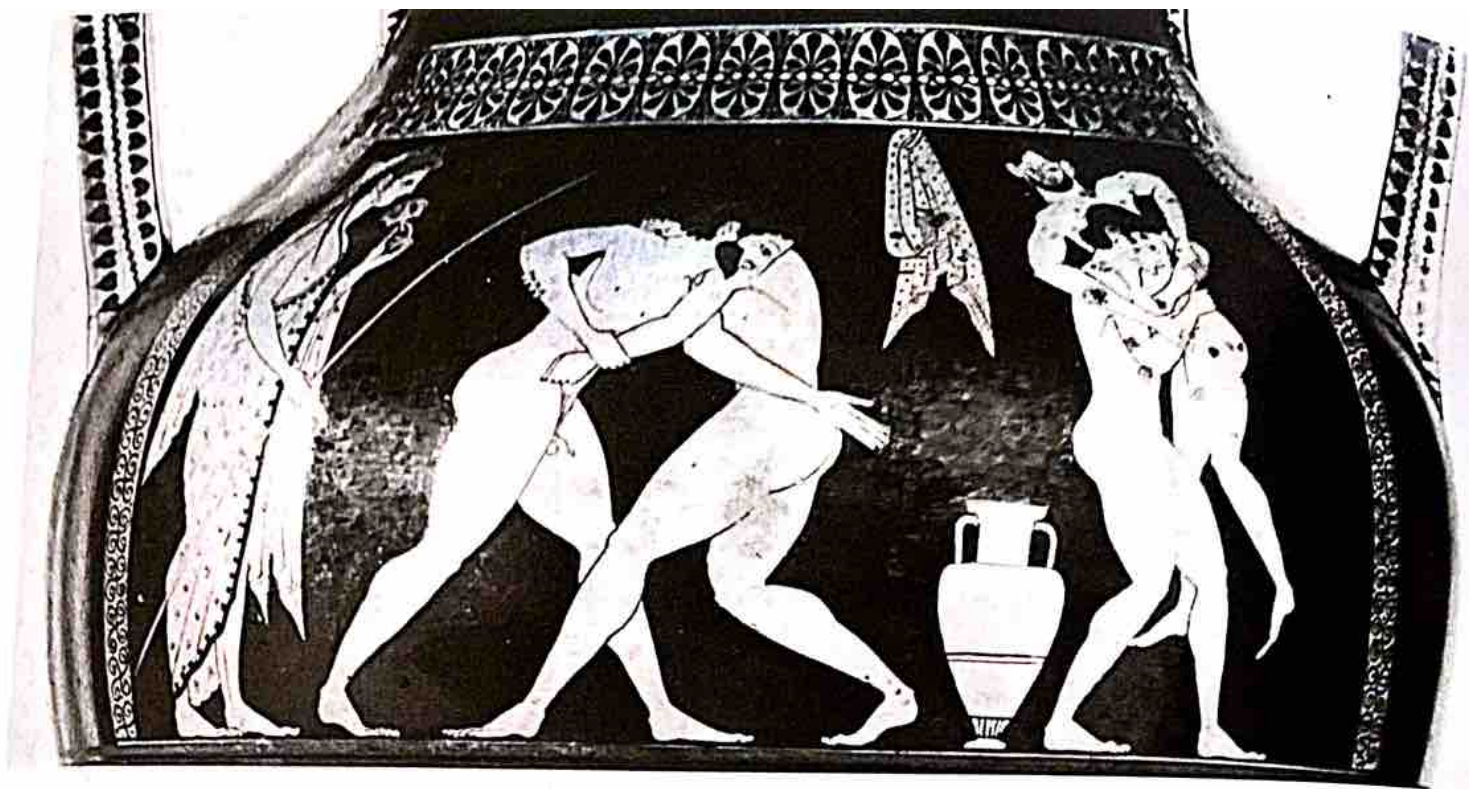
12, 13 Autre bilingue important, PASEAS (anciennement appelé Peintre du Cerbère) fut
16, 17 à l'apogée de son activité en 520-510. Son œuvre à figures rouges, principalement des coupes et des plats, est canonique pour les peintres de coupes de la période. Elle montre des figures soignées, aux têtes plutôt surdimensionnées, aux yeux souvent étroits tracés vers l'avant, et un intérêt résiduel pour la couleur et le motif. Cela se
16 voit bien sur le plat de Boston qui lui donna son sobriquet avant la découverte de son véritable nom (*VAFN* p. 106), ou sur le plat d'Oxford où il est fait l'éloge de Miltiade (l'appareil photographique n'a pu saisir l'inscription), et où les spécialistes ont
17 cherché à associer l'archer à cheval portant un vêtement septentrional avec le plus jeune Miltiade, futur vainqueur à Marathon et qui se trouvait ces années-là en Thrace. Miltiade n'est ici nommé qu'en tant que kalos, mais il n'était plus tout jeune et son vêtement ne provient pas de Thrace, bien qu'il eût pu passer pour tel à Athènes. Les figures noires de Paséas apparaissent sur des plaques à fond blanc destinées aux dédicaces sur l'Acropole (*VAFN* ill. 172) et c'est pour son travail de la couleur et ses relations avec Psiax qu'il est nommé ici. Sur une plaque à figure rouge, il utilise également un fond blanc, non pas, comme le faisait le Peintre d'Andokidès, pour toutes les figures, mais uniquement pour des femmes ayant des relations sexuelles avec des hommes vigoureux, la peau de ces derniers conservant la couleur rouge naturelle de l'argile. Si le sujet peut sembler singulier pour une plaque dédicatoire, il réapparaît
18 pourtant sur une autre plaque provenant de l'Acropole qui présente la même différenciation sexuelle blanc-rouge, mais le fond n'est pas noirci et la plaque est quelque peu postérieure. Ce réalisme extrême de la coloration n'a apparemment pas eu de suite, mais se révèle indéniablement efficace lorsque le contraste sexuel, comme dans ces scènes, est aussi significatif qu'excitant.

Nous aurions pu nous attendre à davantage d'expérimentations en termes de dessin au trait de contour, sur fond rouge ou blanc, mais cette technique ne se répandit véritablement qu'au V^e siècle. Datant des premières années de la figure rouge, une
19 coupe d'Adolphseck présente à l'extérieur de simples contours dans la plus ancienne manière de la figure rouge et, à l'intérieur, un ordinaire gorgonéion en figure noire,
51 tandis que la coupe de Gotha ultérieure est décorée à l'extérieur de figures au trait de contour sur fond blanc, à l'intérieur en figure rouge de style pionnier. Des expérimentations isolées apparaissent sur un fragment de coupe de l'Acropole à figures rouges, le fond étant rouge corail et non noir (offrant donc un parallèle avec le fond à figure noire de la célèbre coupe d'Exékias, *VAFN* ill. 104.3), ainsi que sur une plaque où le fond blanc est utilisé de manière analogue.

20 Enfin, il existe divers exemples de figures rouges primitives, certains apparaissant sur des vases bilingues dont le décor est celui, ordinaire, de la figure noire de la fin du VI^e siècle. C'est à juste titre, il me semble, que Beazley a classé dans cette catégorie le PEINTRE DE GOLUCHOW en raison de la crudité de l'anatomie de ses figures
21 sur des œnochoés et de l'utilisation de la couleur, bien que les poses semblent quelque



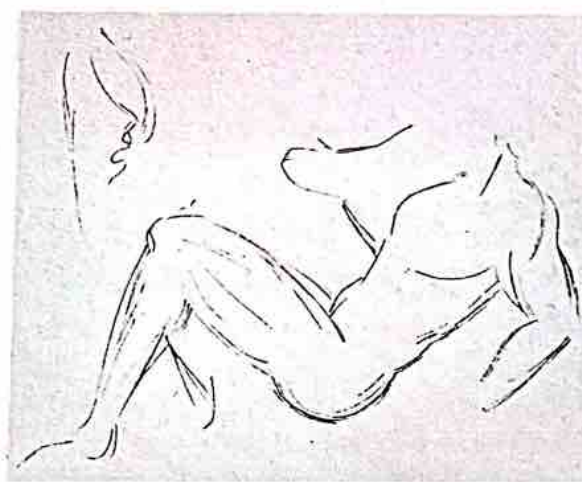
2.1, 2 Amphore à panse (type A) par le Peintre d'Andokidès. Achille et Ajax jouant aux dés.



3.1-3 Amphore à panse (type A) par le Peintre d'Andokidès.



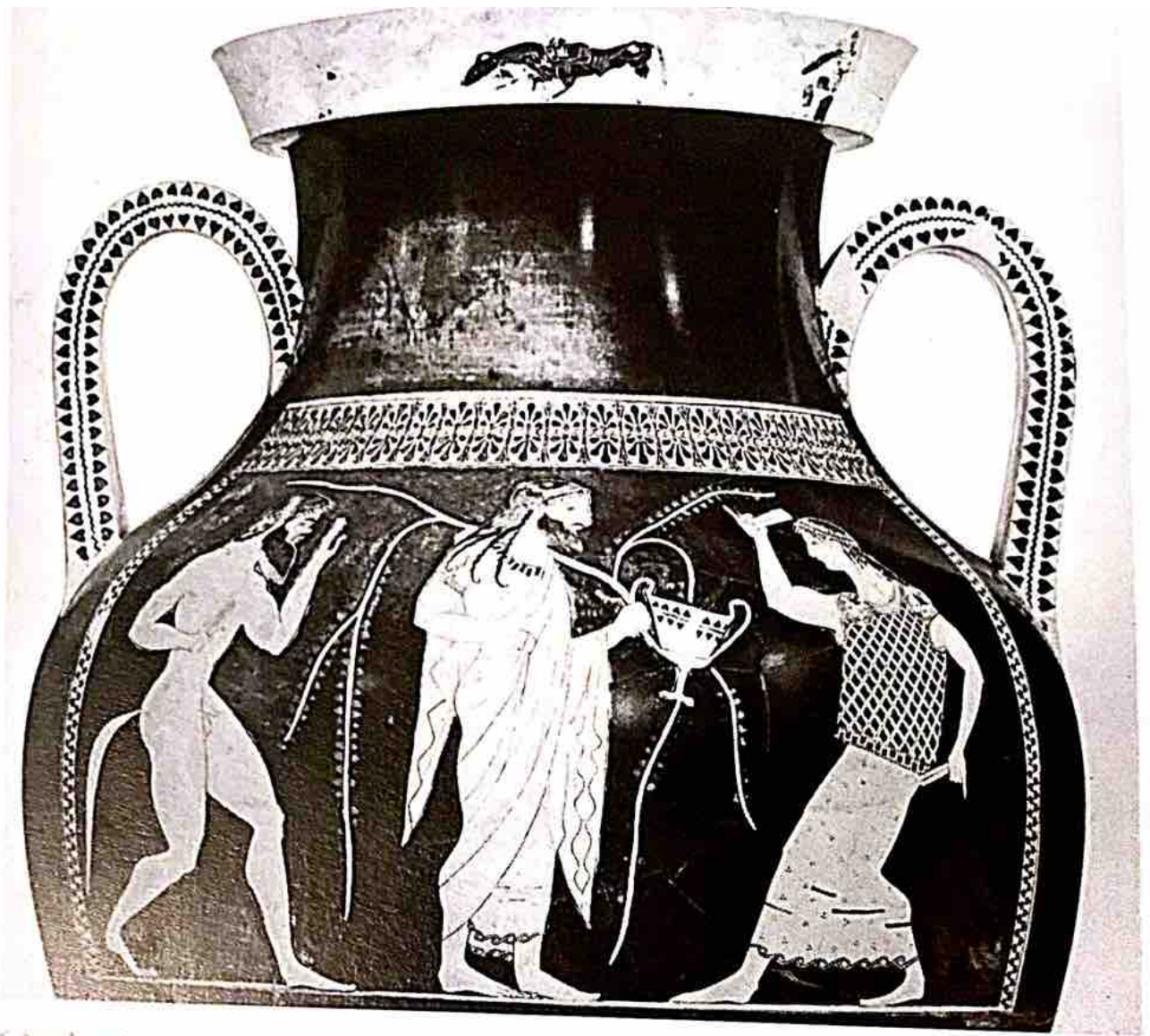
4 Amphore à panse (type A) par le Peintre d'Andokidès. Figures à fond blanc.



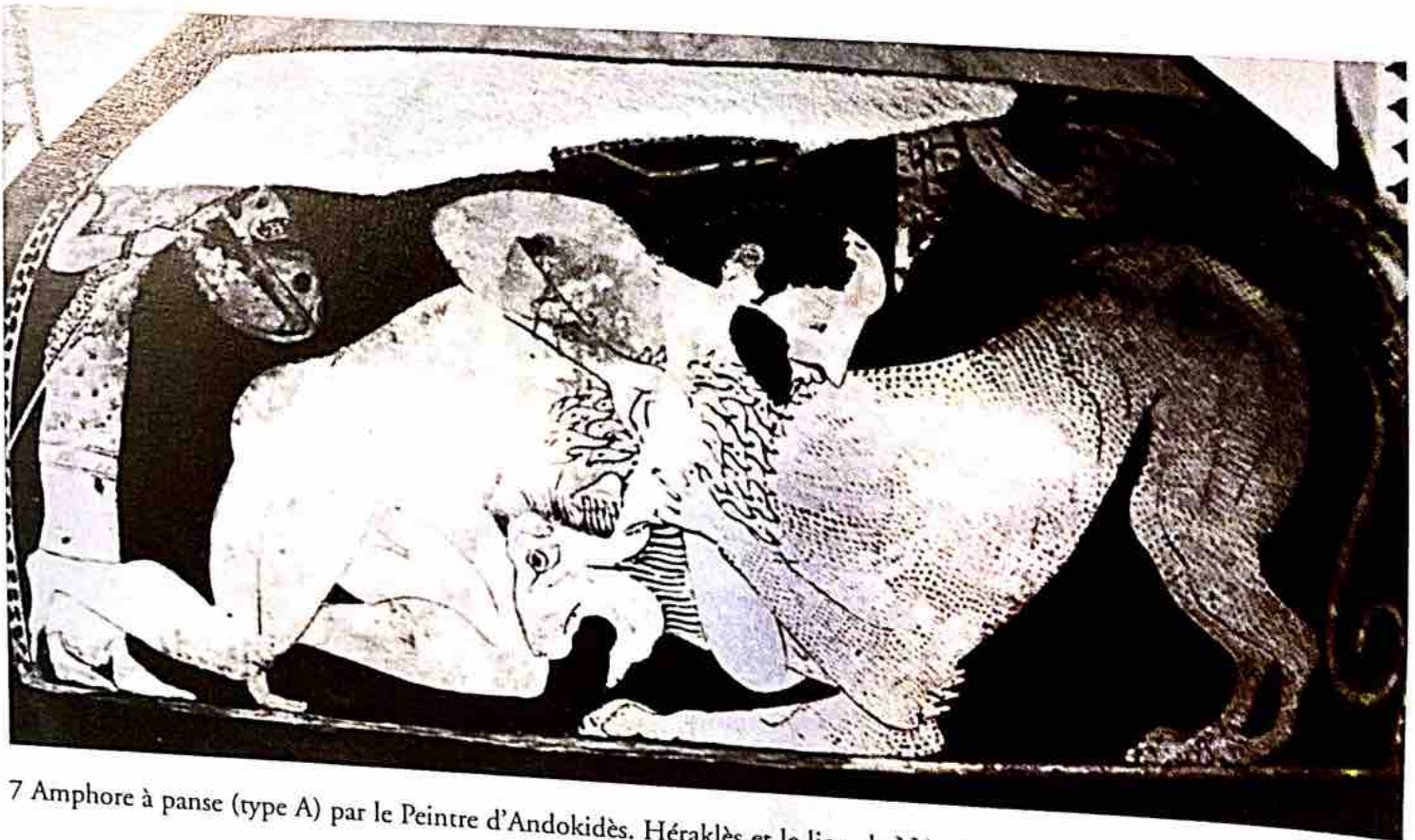
Esquisse préparatoire.



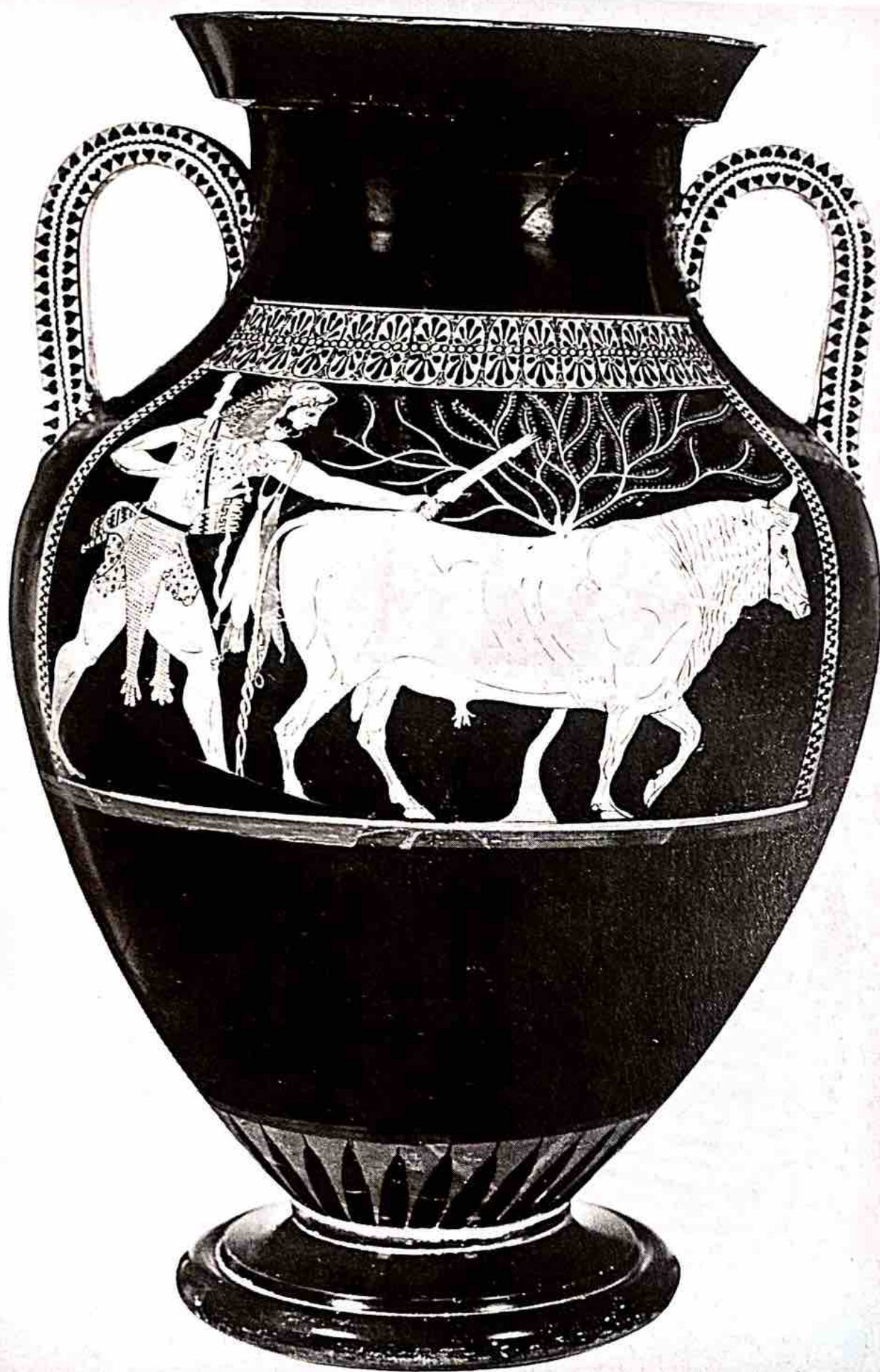
5.1-3 Coupe par le Peintre d'Andokidès.



6 Amphore à panse (type A) par le Peintre d'Andokidès. Lèvre à fond blanc.



7 Amphore à panse (type A) par le Peintre d'Andokidès. Héraklès et le lion de Némée.



8 Amphore à panse (type A) par le Peintre d'Andokidès. Héraklès conduisant un taureau au sacrifice. H. 53,3.



9.1 Amphore à panse (type A) par le Peintre d'Andokidès. Héraklès et Amazones.



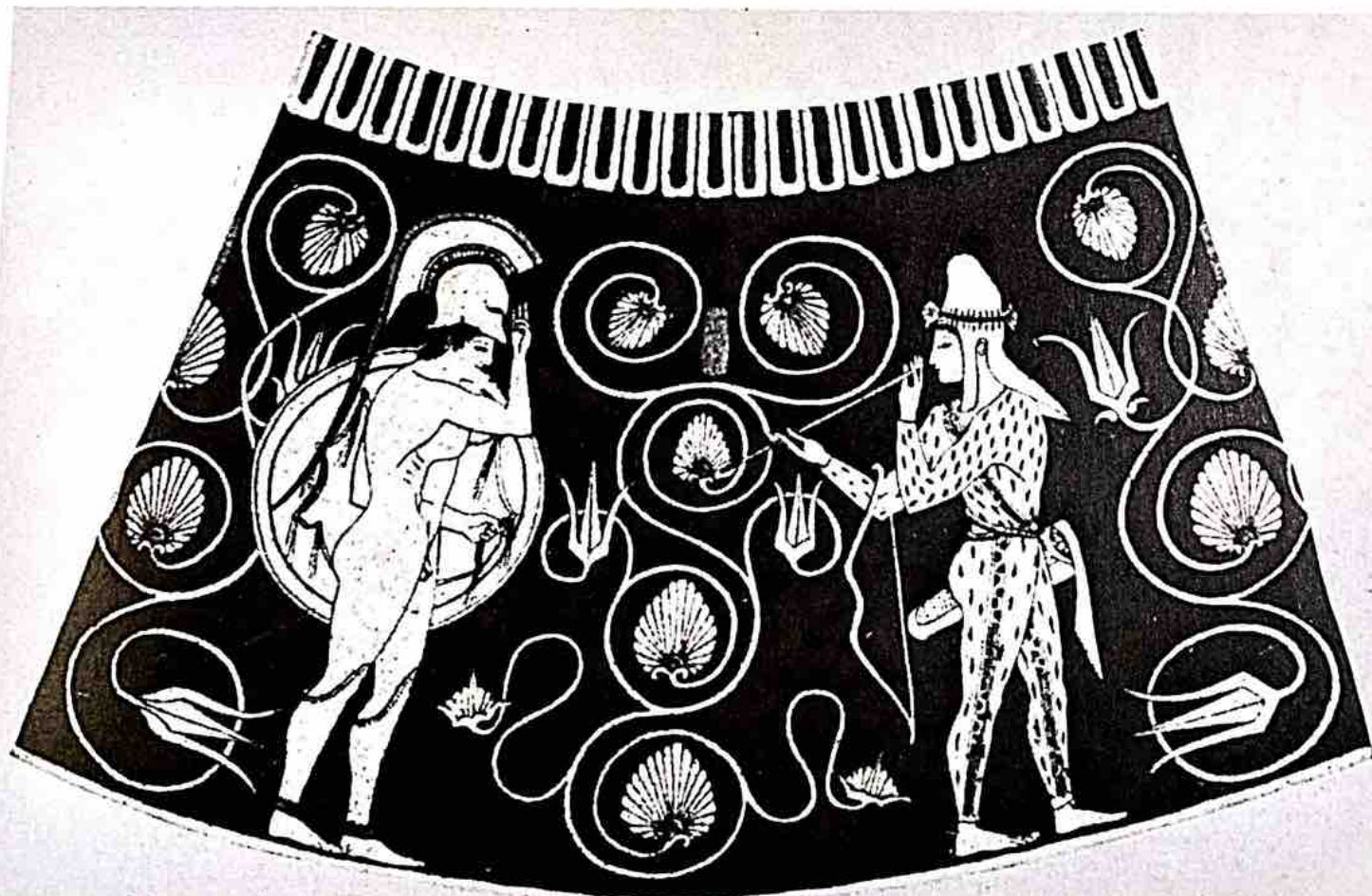
9.2 Revers de 9.1.



10 Amphore à panse (type A) par le Peintre d'Andokidès. Héraklès et le lion de Némée.



11 Amphore à panse (type A) par Psiax. Dionysos festoyant.



12 Alabastre signée par Psiax.



13 Coupe par Psiax.



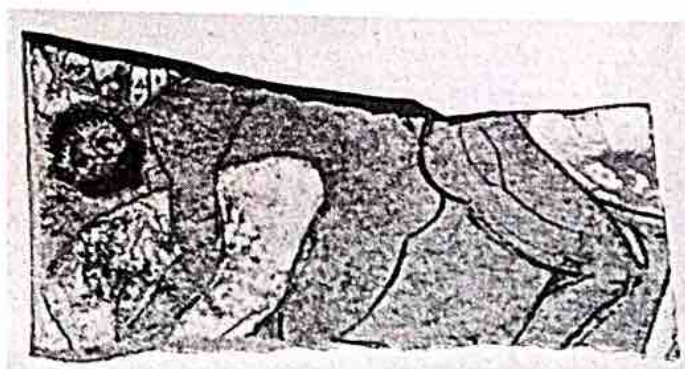
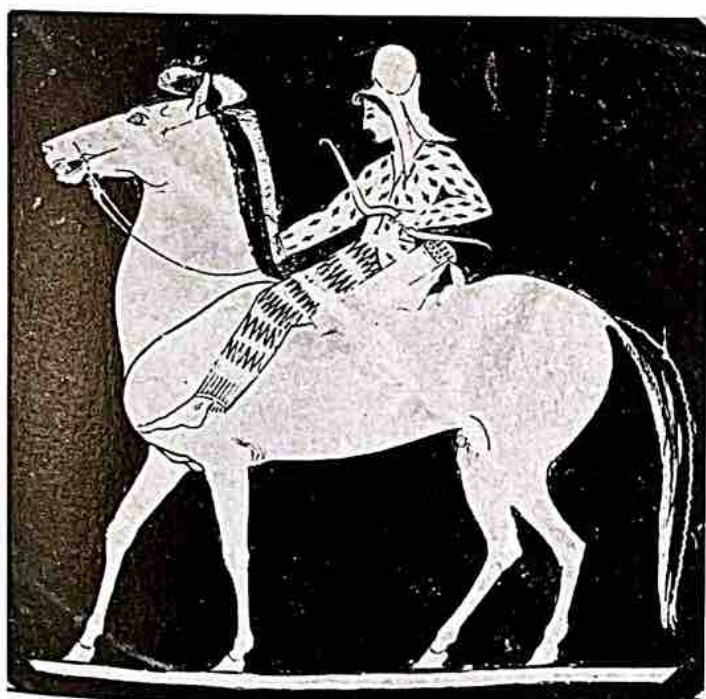
14.1, 2 Amphore à panse (type A) par Psiax.
Artémis ; Satyre et Dionysos.



15 Coupe par Psiax.



16 Plat par Paséas. Héraklès et Cerbère, L. 18,9.



18 Plaque votive. L. 7,3.

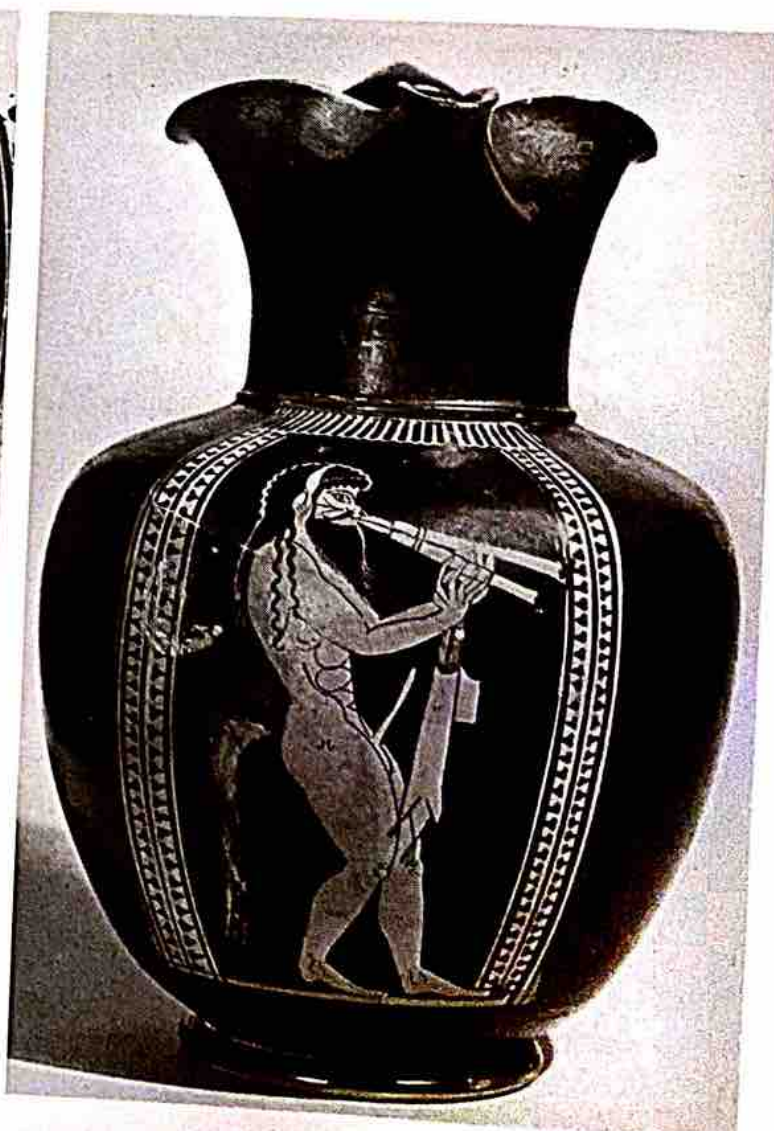
17 Plat par Paséas.



19 Coupe. Dionysos.



20 Cratère à colonnettes.



21 Cénocœ par le Peintre de Goluchow. H. 21.

peu redevables aux pionniers et que certains spécialistes préfèrent dater postérieurement son œuvre. Il utilise sur ses vases deux alphabets – l'attique et l'ionien des Cyclades – circonstance qui mérite que l'on s'y arrête quelques instants. Durant ces années, à Athènes, d'autres domaines – le relief, l'architecture – furent manifestement influencés par l'œuvre d'artistes ioniens ou insulaires, leur présence physique à Athènes étant prouvée par des inscriptions figurant sur les socles de l'Acropole ; l'on sait par ailleurs que la peinture vasculaire fut influencée par intermittence durant le VI^e siècle. La figure rouge est-elle un autre des legs orientaux ? Elle n'y fut certainement pas inventée et sa dette envers les conventions de la figure noire attique est patente. Le caractère cosmopolite du quartier des potiers d'Athènes semble avéré par des formes ou des ornements empruntés plutôt que par quelque influence positive sur le style et, à Athènes, la tradition de la peinture vasculaire était, vers 530, trop puissamment enracinée et en effet dominante dans le monde grec pour accueillir un changement trop radical d'inspiration étrangère. Si nous pouvons soupçonner, voire prouver, un métissage non-athénien chez certains artistes (voir chapitre 1), cela ne nous oblige pas à rechercher tout ce qui pourrait être significativement étranger dans leur art.

LES PIONNIERS

Les peintres du groupe des pionniers sont probablement les plus intéressants de tous ceux qui travaillèrent dans le quartier des potiers d'Athènes, non seulement pour leur mérite artistique, mais aussi pour leur personnalité et leur cohérence en tant que groupe. C'est comme si, pour la première fois dans l'histoire de l'art occidental, nous pouvions discerner ici l'existence d'un mouvement conscient de lui-même, une camaraderie d'artistes. Puisque tout ce que nous savons d'eux provient de ce que nous pouvons apprendre de leurs vases, sans pouvoir espérer la moindre aide de la part d'un auteur antique, la reconstitution de leurs carrières, de leurs objectifs communs, voire de leurs rivalités, peut être considérée comme un triomphe de la recherche archéologique, bien que maints archéologues puissent ne pas le reconnaître comme tel.

Les particularités qui les distinguent de leurs prédécesseurs, et de nombre de leurs successeurs, se définissent aisément. C'était des artistes consommés. Si Beazley dit de Smikros qu'« il n'est pas un bon dessinateur », ce n'est vrai que dans le contexte du groupe. Bien que leurs premières œuvres n'apparaissent qu'une décennie seulement après l'invention de la figure rouge, il doit être rappelé que les inventeurs et les expérimentateurs, présentés dans la section précédente, étaient toujours en activité, mais tandis que ceux-ci progressaient dans le « mécanisme » de la nouvelle technique, les pionniers avaient saisi l'essence de ce que pouvait offrir la figure rouge, l'affinant en termes de détails du dessin et de composition, pour parvenir à une qualité d'humeur et de narration qui dépassait de loin ce que pouvait concevoir un Psiax ou un Paséas, et que ne prolongèrent que par bribes divers artistes de la génération postérieure. Ils préféraient peindre de grands vases, toutes sortes de cratères, des amphores de type A, des psykters, des hydries, mais décoraient également des coupes et des plats, avec la même aisance dans la vignette que dans le grand tableau. Ils étaient aussi cultivés que volubiles. Ils signaient à volonté leurs œuvres, identifiant les symposiastes qu'ils dépeignaient, inscrivaient devises et défis, et faisaient même parler leurs figures

comme dans quelque bande dessinée moderne. « Comme jamais Euphronios » (« *hos oudepote Euphronios* ») se vante Euthymidès sur l'ill. 33.2, à côté de l'une de ses études anatomiques les plus ambitieuses d'homme en mouvement, ce qui d'emblée nous plonge dans une ambiance de rivalités Rive gauche. Euthymidès était un homme fier ; il rajoute parfois à sa signature le nom de son père, Pollias, certainement le sculpteur dont le nom figure sur les socles provenant de l'Acropole. Euthymidès est salué sur deux vases non attribués du groupe (« *chaireto Euthymides* » ; « *Euthymides chaire* »), et une buveuse sur un vase de Phintias lui porte un toast (« *soi tendi Euthymidei kaloi* »). Sur le même vase, un jeune homme tenant une lyre est désigné du nom d'Euthymidès. Dans de telles circonstances, il serait erroné de rejeter l'identification, mais nous ne devons pas nous attendre à un portrait fidèle. Smikros fut un peintre du groupe – son nom était malheureusement commun, mais comme il se désigne lui-même sous les traits d'un buveur sur l'un de ses propres vases, il devrait s'agir du même symposiaste participant au banquet dépeint par Euphronios et portant le même nom [*détails de la tête, à gauche*]. Smikros est en outre cité dans une devise peu intelligible (transcrivant apparemment un commentaire qu'il proféra) sur un vase proche d'Euphronios, et un autre le mentionne comme kalos. Le groupe partageait un même intérêt et une même admiration pour les éphèbes du temps – Philiadès, Antias, et surtout Léagros à qui l'une des buveuses d'Euphronios présente une coupe : « *tin tande latasso* [= *latageo*] *Leagre* ». Puisque la famille de Léagros, le favori du groupe, résidait dans le dème Kéraméis, le jeune homme devait vraisemblablement être un familier des banquets du quartier des potiers. Sur la base du « *Smikros kalos* », pouvons-nous tenir pour acquis que quelques-uns de nos artistes appartenaient au même cercle à la mode ? Un certain Phayllos est nommé parmi les athlètes figurant sur deux vases d'Euthymidès, sur un vase de Phintias et sur deux autres (dont un d'Euphronios ?) – certainement le célèbre Phayllos de Krotôn qui combattit à Salamine et remporta trois victoires aux Jeux Pythiques, si illustre à Athènes qu'il fut honoré d'une statue sur l'Acropole. Sôsius fut un potier du groupe : un Sôsius ou Sôsis est mentionné sur des vases de Phintias, d'Euthymidès et d'autres. Un Sôsius est en outre qualifié de pédéraste par un graffiti vasculaire découvert dans l'Agora d'Athènes, mais les hasards de l'existence nous ont heureusement épargné la nécessité de restaurer en Euphronios le nom de l'accusateur, le graffiti semblant de toute façon ultérieur.

Certains traits stylistiques communs, qui peuvent être considérés comme indicatifs de la meilleure peinture des années 520-500 environ, se prêtent fort opportunément au résumé, quelques-uns s'appliquant désormais, du reste, aux peintres de coupes contemporains examinés *infra*. Les pionniers ont perdu quasiment tout intérêt pour la couleur ; seul Euphronios montre encore une grande attention aux motifs vestimentaires dans l'esprit du Peintre d'Andokidès ou de la figure noire. Cependant, les gouttes en relief pour les frisettes des chevelures, les motifs floraux et de raisins des scènes figuratives apparaissent sur quelques-uns des plus beaux vases, les coupes d'Euphronios comme celles d'Euthymidès présentant en outre des bandeaux rouge corail. L'incision du contour des cheveux dépérit tandis que s'affermait l'utilisation de la ligne en relief pour le tracé de la plupart des contours sur les plus beaux vases ainsi que des marques anatomiques ou vestimentaires plus audacieuses. Euthymidès utilise – en abuse presque – la peinture diluée pour exécuter la plupart des effets anatomiques. Dans le vêtement, le contraste de la ligne diluée et de la ligne en relief est bien exploité : les fines lignes onduleuses et rapprochées décrivant la partie supérieure des chi-

tons sont régulières, mais Euthymidès utilise des lignes diluées également à côté des plis plus lourds des himations et des jupes. Les ourlets en zigzag sont traités en courbes en S plus réalistes, sans rien perdre de l'effet décoratif des plis froncés ou évasés. L'ourlet situé à l'arrière-plan, vu de l'intérieur, est généralement constitué d'une simple courbe festonnée ou d'une série de courbes. Les yeux se rapprochent du conduit lacrymal, en s'ouvrant parfois légèrement à cet endroit, et la pupille ronde s'inscrit au centre, ou immédiatement à l'avant du centre. Les cils sont de rigueur sur les plus belles œuvres. La variété des poses est affaire d'invention individuelle. Il suffit de faire observer que les pionniers obtenaient ce qu'ils voulaient de leurs figures, sans être entravés ni par la technique ni par les conventions qui dictaient, plus tôt dans le siècle, la rigidité de poupées aux articulations raides des figures noires. Leurs œuvres nous montrent comment la torsion d'un buste vu de face ou de dos peut être rendue de manière plausible en un simple dessin au trait, comment les motifs des muscles peuvent même faire l'objet d'un raccourci rudimentaire pour renforcer cet effet. Les membres, en revanche, qu'ils soient vus de profil, frontalement, ou dans une tentative de trois quarts, sont figurés dans toute leur longueur : il n'existe aucun raccourci linéaire véritable des membres, bien qu'en masquant complètement le tibia ou la cuisse des figures allongées, et en montrant les pieds vus du dessus ou par en dessous, l'artiste parvienne à suggérer la troisième dimension, voir par exemple les illustrations 27, 29, 51.1. Le traitement d'objets comme les boucliers se rapproche davantage du raccourci linéaire au sens propre. Dans la nouvelle convention régissant les figures debout, qui suggère une vue de trois quarts ou tournante avec une jambe de profil, l'autre frontale, nous découvrons (surtout quand la jambe de profil est détendue) une anticipation de ce que tentera seulement une génération plus tard la sculpture en ronde-bosse (avec l'« Ephèbe de Critios »). Examinons la figure d'Euphronios et voyons comment il commence à observer le déplacement des hanches et du buste qu'exige une telle pose. De nouveau, nous découvrons un lien entre le dessin au trait de contour et la sculpture, cette fois-ci avec la ronde-bosse d'une période ultérieure, ce qui nous permet de nous interroger sur les autres arts que ces hommes auraient pu pratiquer.

33.2

24.1 à gauche

Dans ces circonstances, on constate avec étonnement qu'ils perpétuèrent le dilemme relatif à la transition entre la tête de profil et le buste de face, plus particulièrement dans le cas de la vue frontale de la poitrine des jeunes femmes, question que le moindre des graffiteurs d'aujourd'hui résout avec succès par un cercle et un point. Les peintres de vases sont encore obsédés par la vue de profil : quand les deux seins sont représentés, ils pointent dans la même direction, soit vers l'extérieur, soit vers le bas, soit – comble de l'ignominie – vers l'intérieur.

27, 38.1 ; 38.1

Les motifs floraux n'offrent guère de variété. Euthymidès et Phintias utilisent encore quelques chaînes de lotus ou de palmettes de l'ancienne figure noire, les lotus étant totalement décharnés, ainsi que des frises de petits bourgeons et de fleurs. Plus communs sont les rinceaux de palmettes noires ouvertes, circonscrites ou tête-bêche. Les motifs floraux des figures rouges, disposés de la même manière (mais non tête-bêche), présentent des palmettes ouvertes. Quelques autres variétés rappellent parfois des motifs architecturaux – palmettes en cœur (Euthymidès), rinceaux en forme de lyre (Euphronios, groupe Pezzino). Les palmettes (assez tardives) du Peintre de Sôsius ont des feuilles en pointe. Les feuilles centrales n'empiètent pas sur leurs vrilles (sauf une fois chez Phintias). Euphronios nous donne le lotus de la figure rouge doté de pétales externes acérés et d'une feuille centrale en forme d'épée intercalée avec des

40.2

50

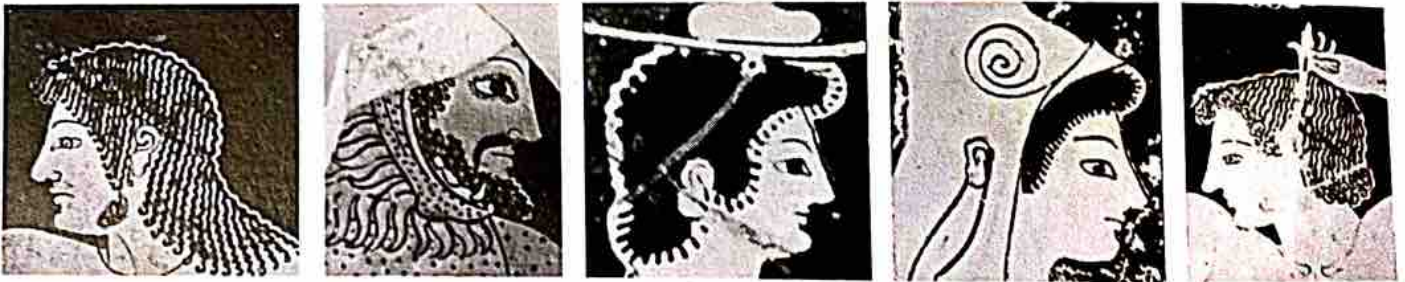
39.1

- 22 palmettes bifoliées, tandis que les lotus d'Euthymidès sont moins compacts. La qualification de lotus est désormais mal appropriée et les peintres de coupe s'éloigneront davantage encore de l'exactitude botanique.

22-30, frontispice

EUPHRONIOS (v. 520-505) signa au moins six vases en tant que peintre et dix, ultérieurement dans sa carrière et pour d'autres peintres (principalement Onésimos), en tant que potier. Aucun de ses vases subsistants ne semble faillir à la perfection – ce qui ne saurait être imputé à la mauvaise volonté des spécialistes à rechercher sa main dans des œuvres de moindre qualité. Il apprécie les grands cratères, surtout le cratère en calice, mais décore également d'autres formes, dont des coupes pour le potier Kachrylion. C'est probablement simultanément qu'il commença sa carrière de peintre et de potier, malgré l'absence de signature et le fait que deux de ses cratères en calice furent tournés par Euxithéos. On a supposé qu'il fut à l'origine d'un nouvel intérêt pour les amphores à col aux anses torsadées : le traitement des deux amphores parvenues jusqu'à nous est assurément particulier et préfigure des styles importants du début du V^e siècle – l'une à panse noire et décorée à figures uniquement sur le col ; l'autre à col noir et à figures isolées sur les deux faces, sur champ noir, et sans ligne de sol. Ce traitement sera copié par d'autres peintres et porté à sa perfection par le Peintre de Berlin.

Son style, « classique » pour la période, montre quelques singularités marquées. Ses têtes, aux traits précis et sereins, s'élargissent du front vers la nuque. Les yeux tendent à s'étrécir et, pour ceux qu'agrémentent de beaux cils, à s'ouvrir vers le conduit lacrymal. Le contour des lèvres est généreux, les oreilles au lobe lourd présentent des



circonvolutions soigneusement dessinées sur les plus grandes têtes. Le contour des chevelures est incisé ou exécuté en réserve. Le bout des doigts, aux ongles souvent représentés, est effilé, les doigts étant aussi fins que fragiles. Sur les corps, il aime délimiter des zones mêmes mineures, comme les muscles des rotules. Les astragales sont des triangles à doubles lignes frontales. Il apprécie la texture du dessin, tant pour le noir et blanc des manteaux à motifs, des vêtements d'Amazones et des meubles, que pour la peinture diluée sur les peaux de lion ou la chevelure, quand cette dernière est dessinée en boucles distinctes, ou pour la coupe sur l'ill. 25.

- 23 Ses chefs-d'œuvre, les cratères, se caractérisent par l'originalité de leurs thèmes et de leur composition. Sur le cratère de Paris, l'Héraklès luttant avec Antée constitue une création novatrice. Pour priver le géant libyen de la force qu'il recouvrait en touchant le sol de la Terre, sa mère, il fallait le soulever en l'air, mais Euphronios, qui cherche à exploiter pleinement ce type de grandes figures sur un grand vase, établit un contraste entre la barbe et la coiffure soignées d'Héraklès, aux frisettes en relief, avec le géant fruste, aux yeux roulants, montrant les dents, aux cheveux et à la barbe ébouriffés (peu conformes à d'autres représentations de Libyens). Le bras droit du

géant est déjà paralysé, ses doigts s'amollissent. Sa jambe repliée sous lui laisse apercevoir la plante de son pied, point de vue qu'Euphronios semble affectionner. Remarquez l'utilisation de la peinture diluée pour la chevelure du géant, pour les plis de ses abdominaux, sur la peau de lion. Les femmes affolées sont figurées à plus petite échelle, davantage parce qu'elles sont moins importantes et doivent être représentées debout dans la frise étroite que parce que l'artiste comprenait la perspective.

Le cratère de New York offre une autre première avec le Sommeil et la Mort ailés emportant du champ de bataille de Troie le corps de Sarpédon. Le cratère de Berlin nous donne des études d'attitude qu'Euphronios a exécutées au trait – avec succès ; mais avec moins de réussite sur un autre cratère de Paris, fragmentaire, où les symposiastes à l'équilibre instable trébuchent sur des outres à vins glissantes. Ce type de dessin peut saisir l'action intentionnelle de la danse, du combat ou du sport de manière plus plausible que le désordre improvisé.

D'autres figurent présentent un traitement majestueux du mythe – Héraklès combattant les Amazones sur un cratère à volutes, avec Géryon sur une coupe, les dieux assistant aux noces de Pélée et Thétis sur une autre. Mais la vie quotidienne n'était pas moins devenue une source d'inspiration pour les pionniers, en témoignent la punition – on peut se demander pour quel méfait – sur l'ill. 30 (dans les dessins de Beazley) et le banquet de dames sur l'ill. 27, où une jeune femme porte un toast à Léagros, dont Euphronios fait l'éloge sur une douzaine d'autres vases datant probablement de la décennie 515-505. Le symposion le plus grandiose de tous apparaît sur un cratère dont des fragments sont aujourd'hui conservés à Munich, où Smikros est nommé.

SMIKROS (v. 510-500), qui signe en tant que peintre deux stamnos et une amphore à anses torsadées, fait sur les deux premiers l'éloge de la beauté d'Antias : prédilection pour des formes de vase et un jeune homme qu'il partage parmi les pionniers avec Euphronios. Un autre stamnos, un psykter et deux pélikés lui sont attribués. Si les associations du nom sur les vases se réfèrent au même homme, celui-ci semble avoir été un artiste play-boy. Beazley le qualifiait d'« imitateur d'Euphronios ». Deux points de comparaison que nous avons déjà fait observer, et auxquels nous pourrions ajouter un intérêt pour le motif ainsi que les figures isolées s'élevant sur le champ libre des amphores. Les différences, hormis un certain manque de hardiesse dans la composition, résident dans le dessin qui, bien que précis, bâcle les oreilles, trace des mains maladroites et sans os, s'appesantit çà et là sur une tête ou un corps avant de se hâter sur le vêtement. Ses satyres constituent ses meilleures créations, aux moustaches et barbes abondantes, aux calvities naissantes et aux nez moins camus que cassés.

EUTHYMIDÈS est le rival d'Euphronios – mais aussi très probablement son ami – au sein du groupe des pionniers : son cadet de quelques années, peut-être, jamais son imitateur, mais son égal dans l'invention et le dessin, montrant une approche subtilement différente de son art. Son amical « comme jamais Euphronios » est inscrit à côté d'un tour de force d'anatomie linéaire et son utilisation libre, parfois prodigue, de la peinture diluée pour la représentation des détails anatomiques confère à ses figures un caractère incontestablement plus sculptural. Il faisait également usage à volonté des inscriptions, se nommant à sept reprises, citant trois fois son père (le sculpteur Pollios), sans compter les autres devises et légendes : c'était un extraverti (comparons leurs noms – Euthymidès « bon esprit », Euphronios « bon sens »), choisissant avec soin ses amitiés, qualifiant Mégaklès de beau, mais nommant bien d'autres contemporains sur ses vases (notamment Léagros, Phayllos, Smikythos et Sôsius).

22, frontispice ; 24

29 ; 26

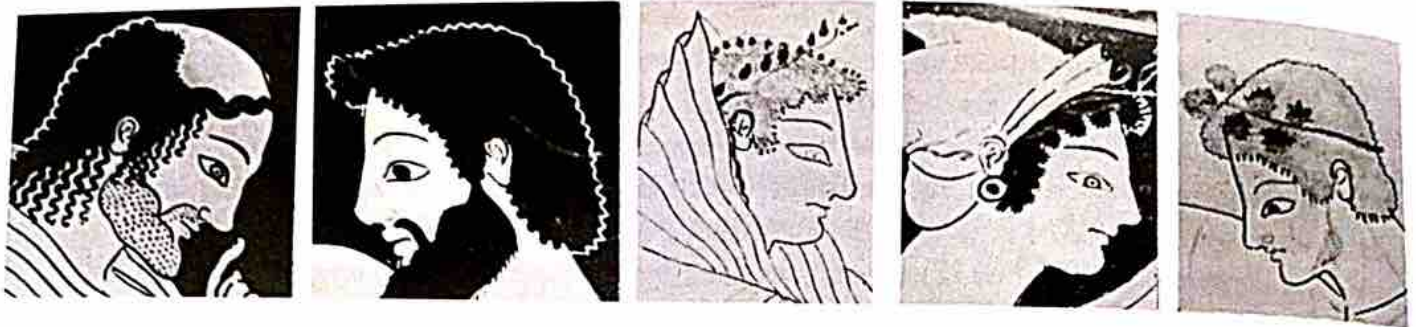
25

31, 32

33-37

33.2

Ses figures sont plus lourdes, plus charnues que celles d'Euphronios. En général, il incise le contour des chevelures, évite les frisettes en relief et se fie davantage à la ligne qu'au motif. Quelques yeux sont dotés de cils, les oreilles plus simples présentent une coche ou un crochet central, la chair flasque du scrotum est marquée, les pieds sont allongés et plats, les doigts caoutchouteux. Les manteaux se dressent en plis raides derrière le cou. Dans les motifs floraux, les lotus sont moins nombreux et leurs éléments séparés. Il semble avoir préféré les grandes amphores à tableaux ou à panse (type A) aux cratères, l'unique cratère à volutes de sa main confinant les figures vers le col et non sur la panse (comparez Euphronios). Ses chefs-d'œuvre sont



conservés à Munich. Sur l'ill. 33, Hector s'arme, observé par ses parents. Des éléments des figures empiètent souvent sur la bordure (comme sur), mais ici l'interruption de la bordure supérieure se révèle moins heureuse. Imparfaite également est la manière avec laquelle la tête de profil d'Hector se rattache au corps frontal, alors qu'au revers du vase nous découvrons la fière exposition de torsos de trois quarts, vus de dos et de face, pleinement réussis (nous aurions pu lui souhaiter un succès analogue avec la jambe gauche du danseur de droite). Le personnage de gauche, désigné « comarque », préside aux divertissements. Sur l'ill. 34, une Hélène protestant faiblement est enlevée par Thésée. Korônè tente de la retenir (l'artiste a interverti par mégarde son nom et celui d'Hélène) tandis que Pirithoos regarde vers l'autre face du vase où réagissent un vieillard et deux jeunes femmes conformément à leur âge et à leur sexe.

Les contributions d'Euthymidès au groupe des amphores à anses torsadées et figures isolées comprennent un satyre et un jeune homme. Avec les lutteurs d'un psykter, il enchérit sur une jambe de trois quarts, mais le contour frontal, le genou déplacé et le pied de profil le trahissent. Les visages frontaux, réservés jusqu'ici aux grotesques, ne sont encore réussis que lorsque des traits déformés sont justifiés, comme dans le cas de l'aulète (comparer avec le buveur d'Euphronios).

Euthymidès avait également des imitateurs (nous y reviendrons), mais il est aussi des maîtres dont l'œuvre se rapporte à la sienne. PHINTIAS (v. 525-510) pourrait bien être son aîné : nous avons déjà remarqué son inscription louangeuse à l'adresse de son cadet. Il signe sept vases en tant que peintre (irrégulièrement – Phintias, Phitias, Philtias, Phintis) et trois en tant que potier (deux sont des vases en coquille, l'autre une coupe exécutée pour un peintre de figures rouges de qualité). Artiste plus minutieux qu'Euthymidès, il apprécie les frisettes en relief ainsi que les détails des ongles, des jointures du doigt, des plantes des pieds et parfois un motif en échelle le long du sternum. A l'instar de Psiach, il incise certains muscles et plis de vêtements, sans les peindre. Comparées à celles d'Euthymidès, les figures de Phintias sont moins vraisemblables et moins vivantes, les vêtements sont également plus raides et dépourvus de drapé. Il aime dessiner des vases et nous disposons d'études d'un grand éventail de formes, dans des scènes de symposion, de fontaine et d'une figurant un magasin de poteries.

Une coupe qu'il décore pour Deiniadès montre quelque chose de l'Epiktètos première manière. Une autre coupe signée présente un beau centaure ainsi qu'un énigmatique assaut sexuel. C'est à cette échelle qu'il se révèle probablement le plus efficace. Son œuvre la plus précieuse apparaît sur les grandes amphores. Apollon et Artémis sauvent leur mère Létô des mains de Tityos. Ce géant est représenté en tant que tel dans les figures noires, mais Phintias lui confère une plus petite taille que celle des divinités qui bénéficient dès lors à la fois du caractère divin et de la stature, ce qui affaiblit la narration. En revanche, avec un athlète figurant sur l'autre flanc du vase, il réalise un bel essai de jambe de trois quarts. Le vase de Tarquinia offre l'ensemble des détails des chevelures, des favoris, des cils et des ongles. Phintias se démarque davantage dans les têtes et les vêtements.

HYPISIS (v. 510) signe une hydrie et laisse aussi son nom sur une kalpis, l'ancienne et la nouvelle version de la jarre à eau qu'il montre toutes deux sur sa kalpis où des jeunes filles puisent de l'eau à la fontaine de Dionysos (« *krene Dionysia* »). Ses figures, qui présentent une certaine massivité euthymidienne, sont bien composées mais moins détaillées. Ses Amazones s'armant sont les plus réussies – un groupe habilement composé dans le champ rectangulaire, mais il n'a pas appris à ajuster le dos de la trompettiste à son bras gauche.

Le PEINTRE DE DIKAIOS est un autre artiste à connotations euthymidiennes, mais il travaille également en figures noires, en un style compétent et pointilleux, proche de celui de Psiax. Il use souvent des motifs floraux de la figure noire sur ses vases à figures rouges, où les personnages aux lèvres serrées et dépourvus d'expression se dressent dans des compositions rappelant les figures noires plus ternes de l'époque, mais où les figures individuelles semblent directement copiées d'Euthymidès. Les scènes de symposion et de séduction d'un psykter et d'une kalpis, exécutées avec plus d'efficacité, montrent une certaine originalité de pose et constituent des formes de prédilection pour ce type d'étude de la vie quotidienne de l'époque.

D'autres pièces isolées, de qualité, relèvent de cette série. Phintias a tourné une coupe pour un autre peintre, non moins talentueux. Gorgos en a façonné une autre, dont le médaillon figure un jeune homme tenant un lièvre, au style très comparable à celui de la coupe de Phintias, et l'un des flancs une remarquable scène mythologique exprimant un sens raffiné du détail spectaculaire – Achille combat Memnon dont la lance, qui a transpercé le bouclier d'Achille, ne lui est plus d'aucun secours, et dont la mère éperdue, Eos, a déchiré de consternation sa robe et dénudé son sein. Un certain Sôsius est mentionné sur divers vases des pionniers. Le potier Sôsius a tourné une belle coupe pour le PEINTRE DE SÔSIAS, un pionnier tardif (v. 510-500). Ses flancs présentent un regroupement de figures inhabituel pour cette technique, Héraklès étant présenté à l'assemblée plénière des Olympiens, aux attributs et aux vêtements extrêmement détaillés. Sous une anse figure une tête de profil de la Lune (?). A l'intérieur, Achille panse le bras de Patrocle. Ici, le peintre s'absorbe dans la représentation des motifs – sur l'armure, le casque, les détails anatomiques les plus triviaux. Patrocle, accroupi sur son bouclier, appuyant sa jambe gauche contre la bordure, constitue une étude aussi précoce que singulière de la détresse et de la souffrance. Les deux hommes sont préoccupés, les yeux écarquillés : l'artiste anticipe sur le traitement ultérieur et plus précis des yeux en les ouvrant de manière réaliste, la pupille placée vers l'avant. Cette œuvre illustre ce qui peut advenir lorsqu'un artiste abandonne momentanément les conventions apprises pour regarder autour de lui, et confirme, en raison même de sa rareté, le rôle encore infime que jouait l'observation directe.

Le Peintre de Sôsius a rehaussé de blanc le bandage et les dents de Patrocle, et sur les flancs de la coupe a exécuté en relief les grenades que porte une déesse. Nous avons vu ailleurs que si les pionniers utilisaient le relief pour les frisettes ou, à l'occasion, pour les motifs floraux, ils évitaient en général la couleur et d'autres artifices de relief. Un vase, au style et à l'esprit proches de leurs œuvres – la COUPE DE GOTHIA – est plus qu'expérimental (v. 500). L'amant et son éphèbe en figure rouge du médaillon sont accompagnés par un chien dessiné selon la technique de Six – peinture blanche sur fond noir, les détails étant peints et incisés. Sur les flancs, les symposiastes sont dessinés au trait de contour sur fond blanc. Ces techniques ayant été développées par les peintres de figures noires, se pose maintenant la question de savoir si les pionniers ont jamais pratiqué l'ancienne technique. Le Peintre de Dikaïos pourrait presque être considéré comme un converti de l'ancienne à la nouvelle technique, non formé à l'origine à la figure rouge. Les seuls exemples de ce qui pourrait constituer la figure noire des pionniers (ou exécutée selon une technique apparentée) apparaissent là où nous l'escomptions le plus – sur des œuvres officielles où l'ancienne technique était requise ou appropriée – sur des vases panathénaïques et des plaques votives destinées à l'Acropole (voir *infra* pour les œuvres à fond blanc). Le matériel est fragmentaire, toute certitude impossible, mais deux plaques décorées de figures au trait de contour, partiellement incisées sur fond blanc, méritent un examen plus approfondi. La première, comportant une Athéna, qui fut dédiée par Pollias, sculpteur et père d'Euthymidès, présente un style compatible avec l'œuvre de son fils. La seconde, un fragment plus grand, montre un guerrier à l'assaut dont le blason de bouclier figure un satyre répété par Euthymidès, et portant l'inscription « *Megakles kalos* ». Mégaklès a été effacé et remplacé par Glaukytès, sans doute après l'ostracisme dont fut frappé Mégaklès en 486 avant J.-C. : ailleurs, Euthymidès et Phintias en font l'éloge. Hormis leurs éventuelles œuvres à figures noires, les pionniers influencèrent, tant par l'émulation que par l'exemple, une importante série de vases entièrement décorés à figures noires datant des dernières années du siècle – le groupe Léagros (VAFN p. 110sq.).

LES PEINTRES DE COUPES

Les huit dixièmes, au moins, des vases à figures rouges parvenus jusqu'à nous, et datant de la première génération de la pratique de la nouvelle technique, sont des coupes. Le Peintre d'Andokidès et les pionniers préféraient les formes plus grandes car elles privilégiaient des compositions de dimensions supérieures, ce qui devait permettre un meilleur développement des nouvelles techniques de dessin. Maintes coupes des pionniers sont des pièces aussi grandes qu'ostentatoires – des « coupes d'apparat » (*Prachtschalen*) – style qui eut une brève suite. Pour les besoins ordinaires du métier, la nouvelle figure rouge signifiait coupes. Celles-ci ne montrent pas la diversité des formes rencontrée chez les Petits Maîtres de la figure noire. Les plus anciennes coupes à figures rouges sont de type A – « coupes à yeux » en raison de leur décor caractéristique (bien que certaines soient dépourvues d'œil et que toutes les coupes à yeux ne soient pas de type A) – une forme inventée pour la figure noire peut-être par Exékias mais dont le profil continu de la panse et le programme décoratif à yeux dérivent d'une tradition antérieure de Grèce orientale. Les premières coupes à yeux à figures rouges, présentent les mêmes profils et pieds hauts que leurs contemporaines à figures noires (VAFN ill. 173, 178), ressemblant, vues d'en



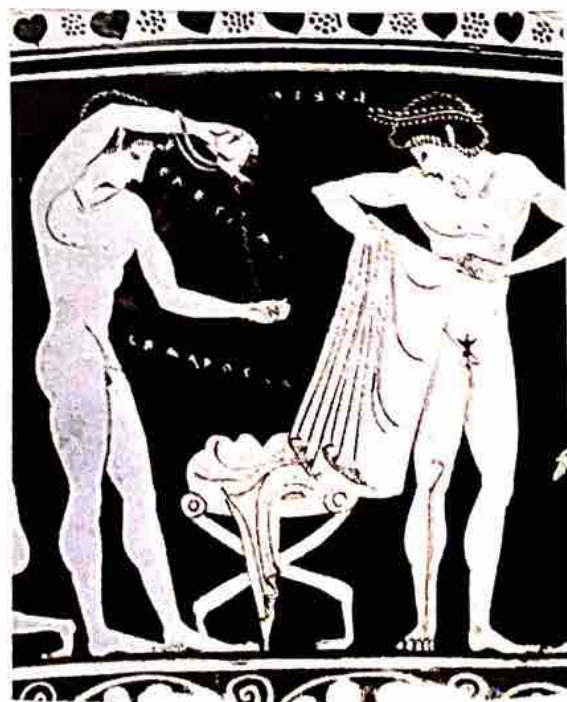
22 Cratère en calice signé par Euphronios. Le Sommeil et la Mort emportent Sarpédon.
(Voir frontispice.) H. 45,8.



23 Cratère en calice signé par Euphronios. Héraklès et Antée.



24.1-3 Cratère en calice par Euphronios.



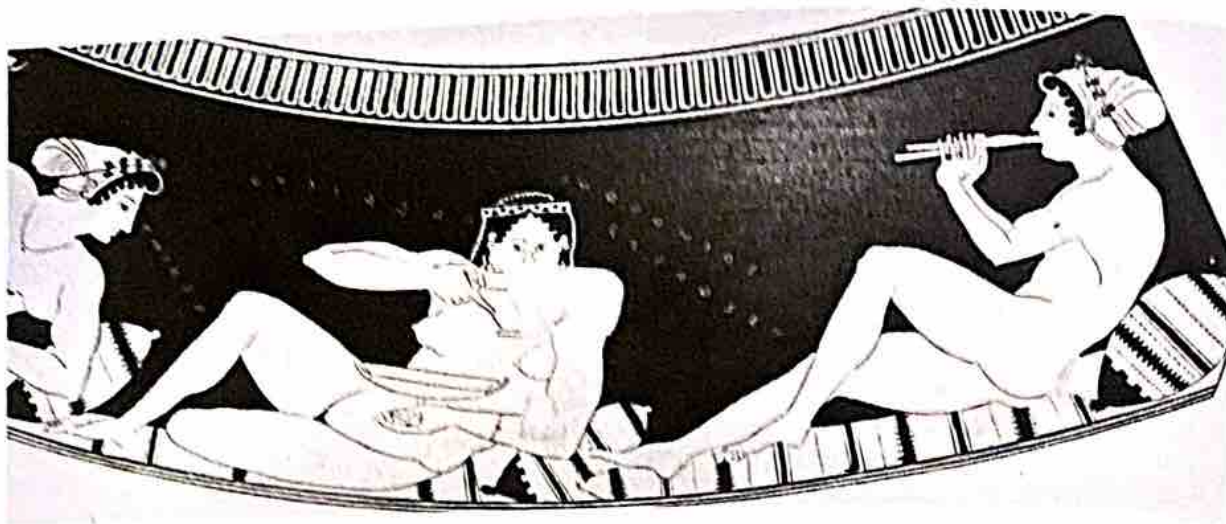


25 Cratère en calice
par Euphronios.



26.1, 2 Coupe signée par Euphronios.
Extérieur – Héraklès et Géryon.

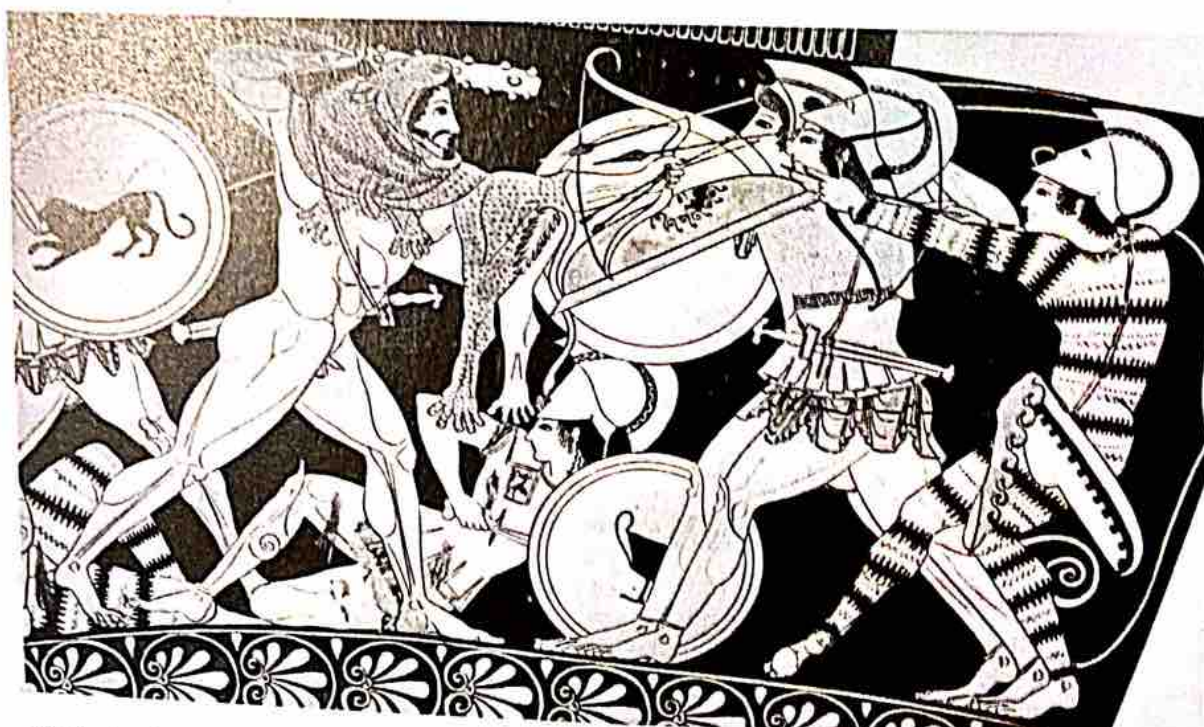




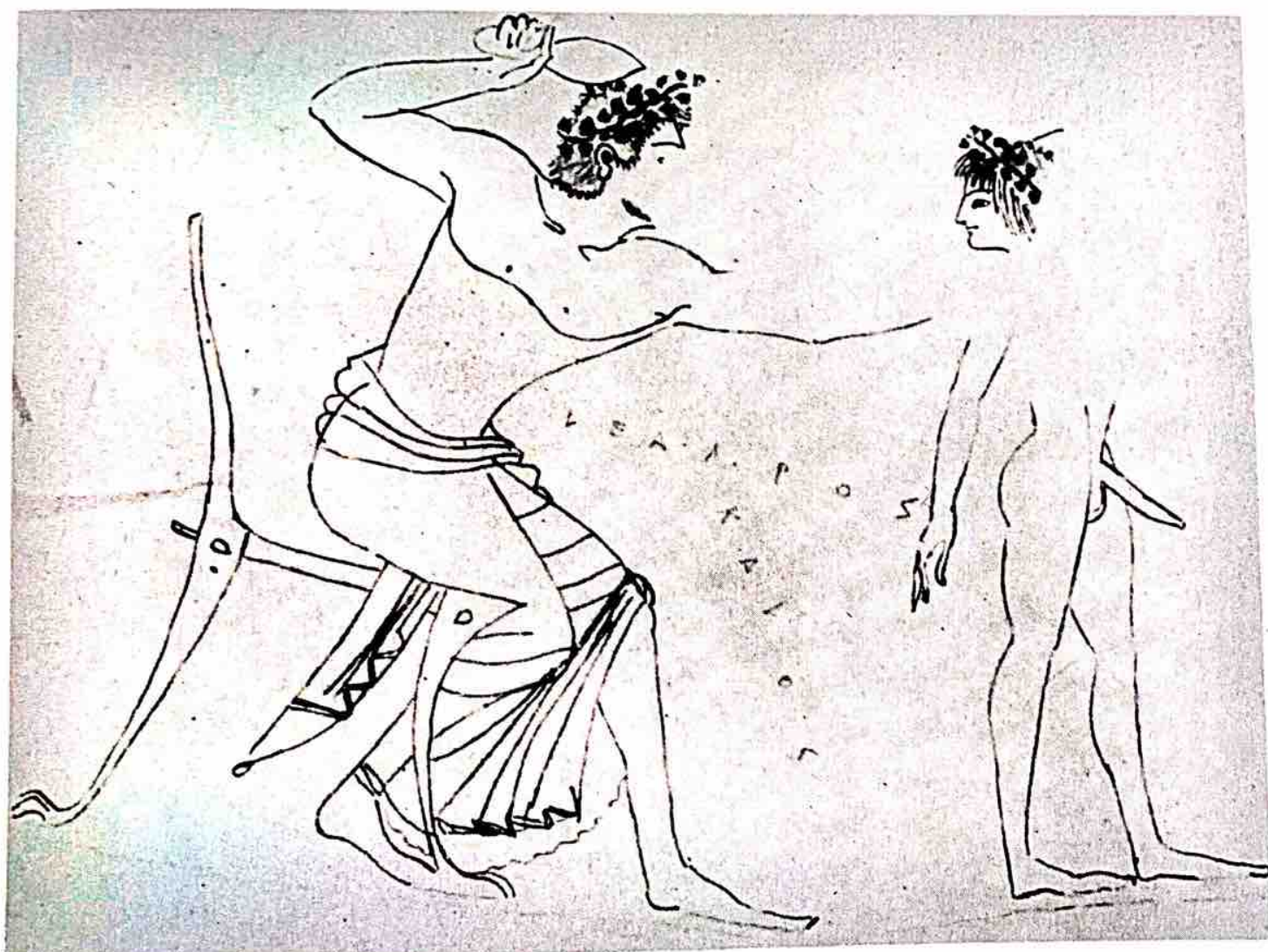
27 Psykter signé par Euphronios.



28 Psykter par Euphronios. Mort de Penthée.



29 Cratère à volutes par Euphronios. Héraklès et Amazones.

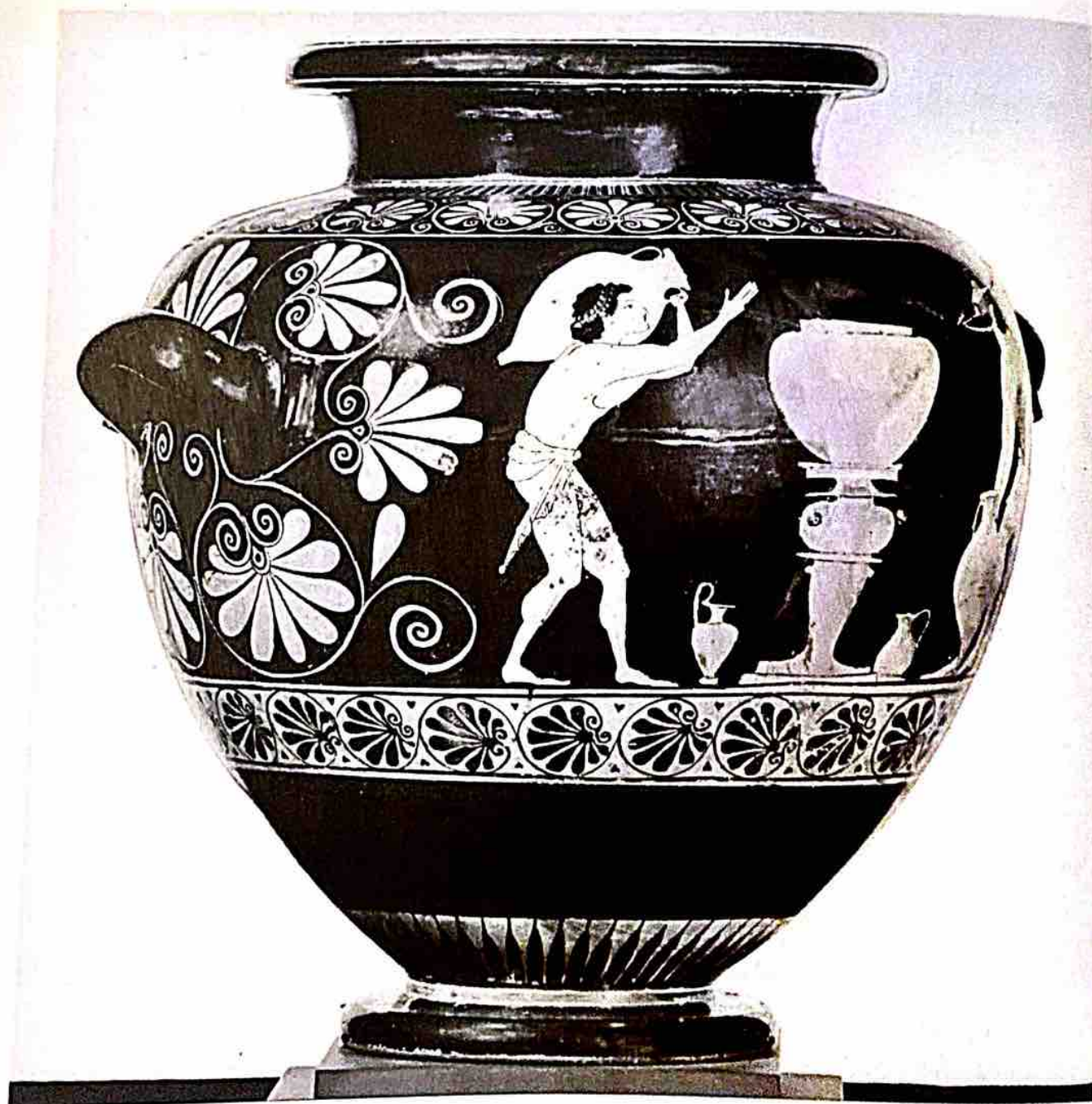


30.1, 2 Péliké à col par Euphronios.



31 Amphore à col
par Smikros.

32.1 Stamnos signé
par Smikros. H. 38,5.

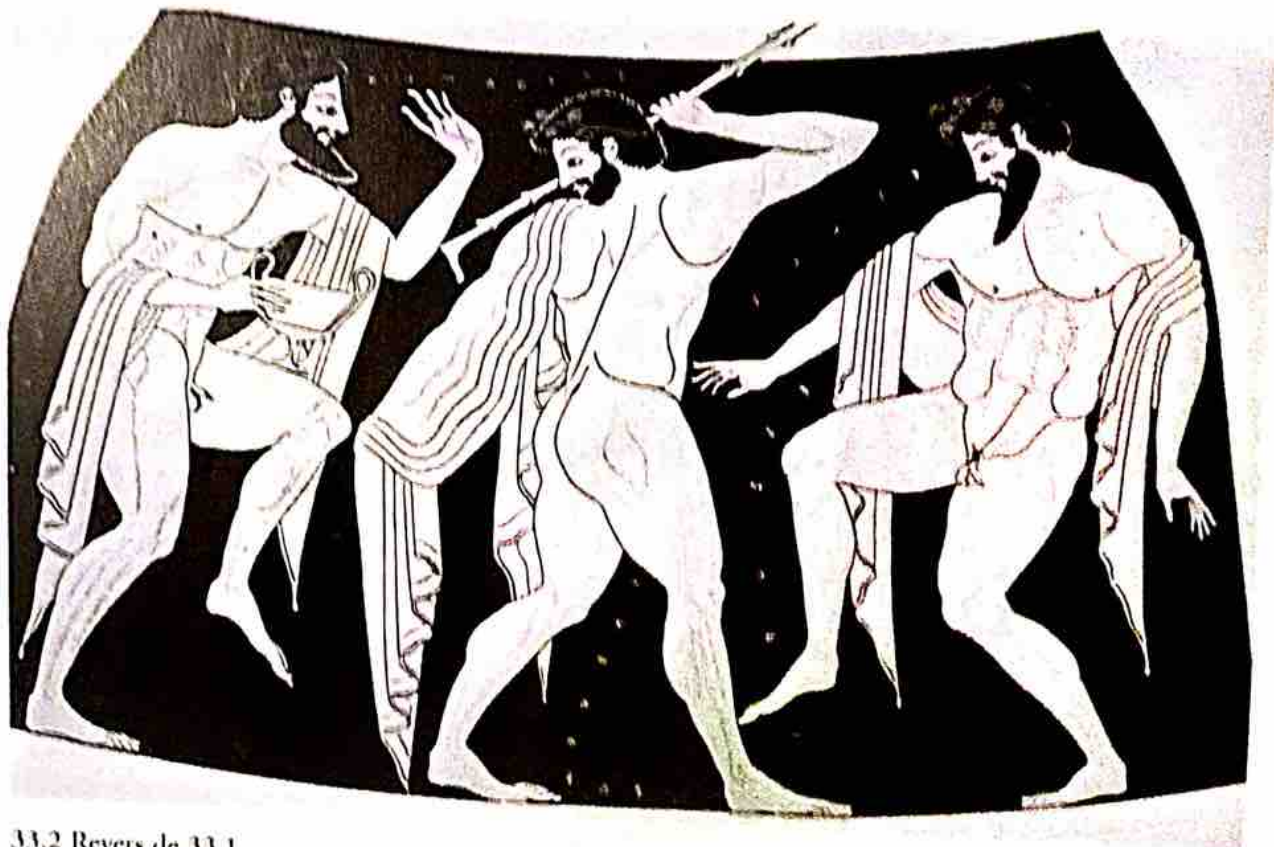




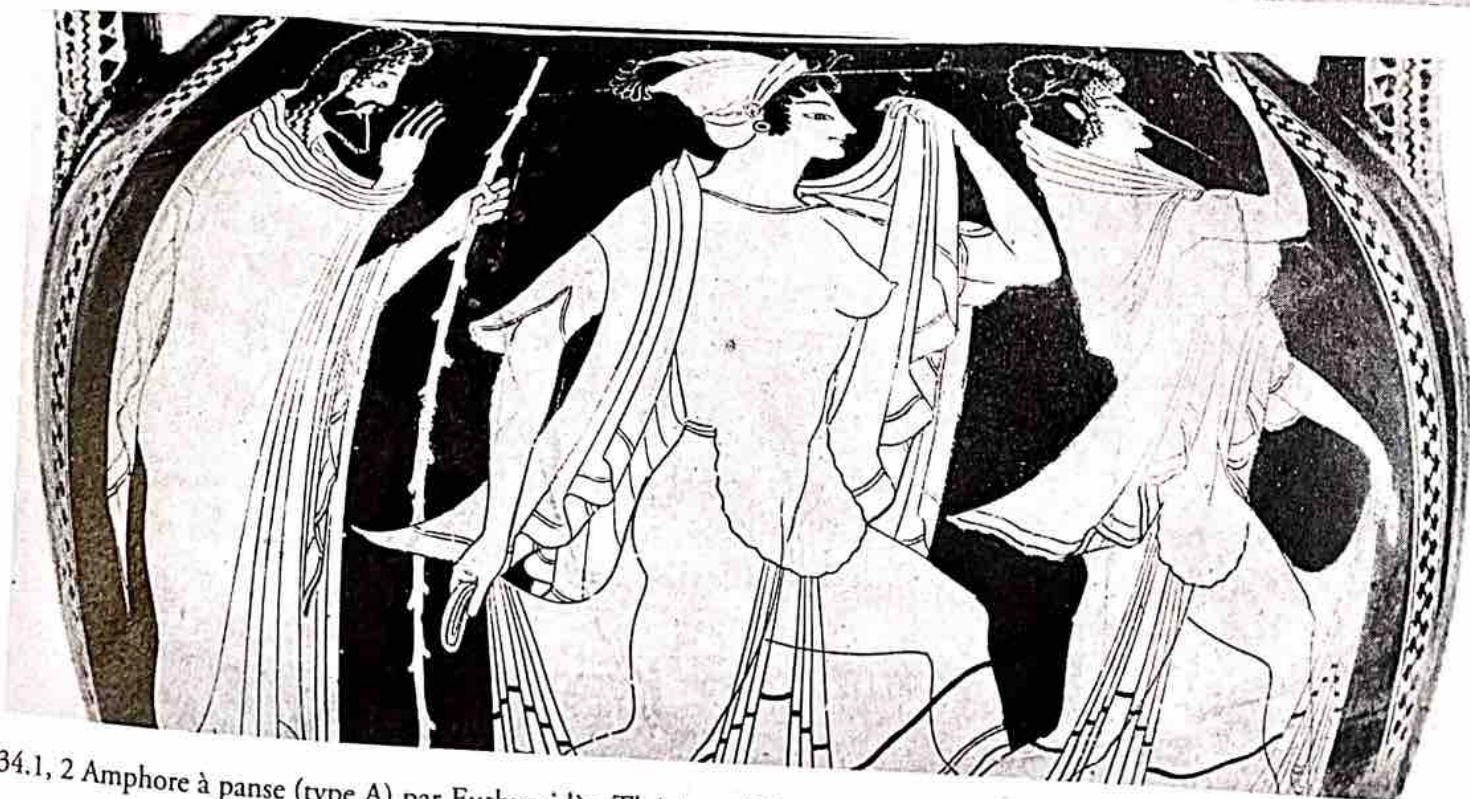
32.2 Détail de 32.1.



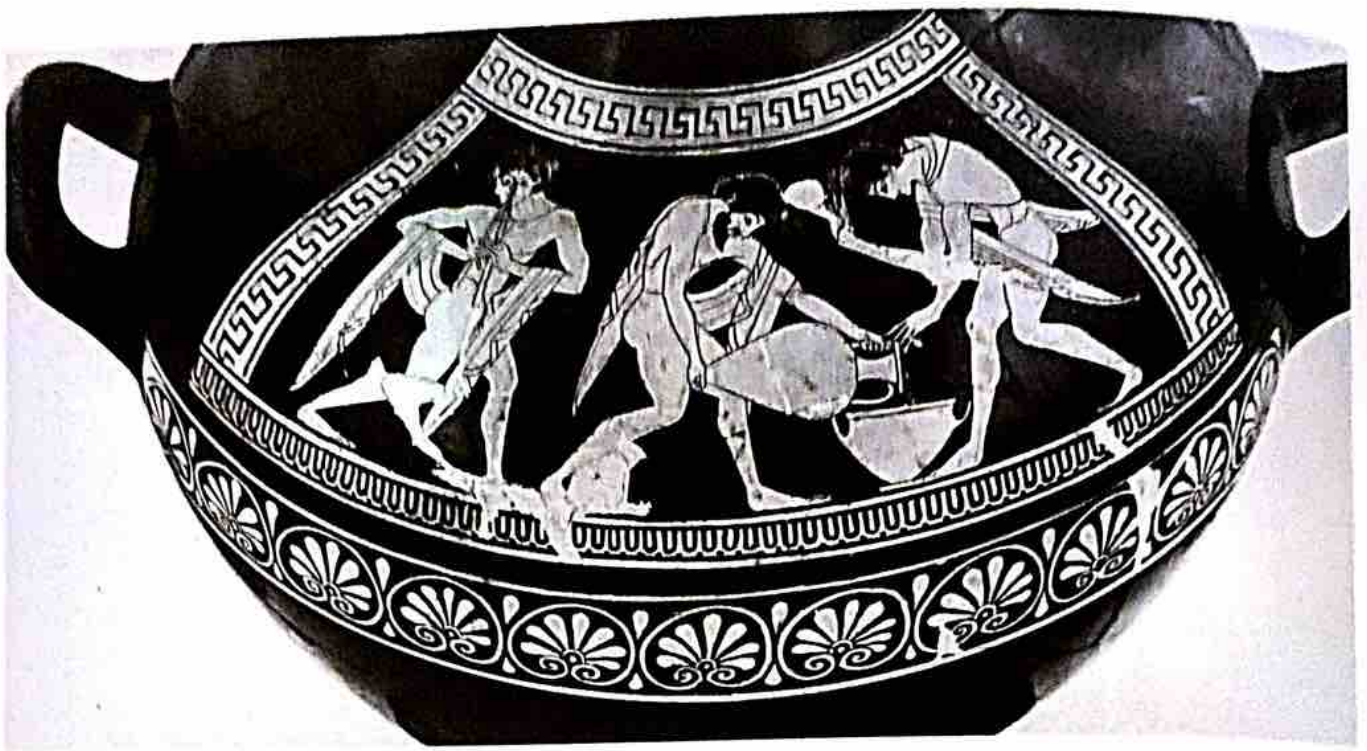
33.1 Amphore à panse (type A) signée par Euthymidès, Hector s'armant.



33.2 Revers de 33.1.

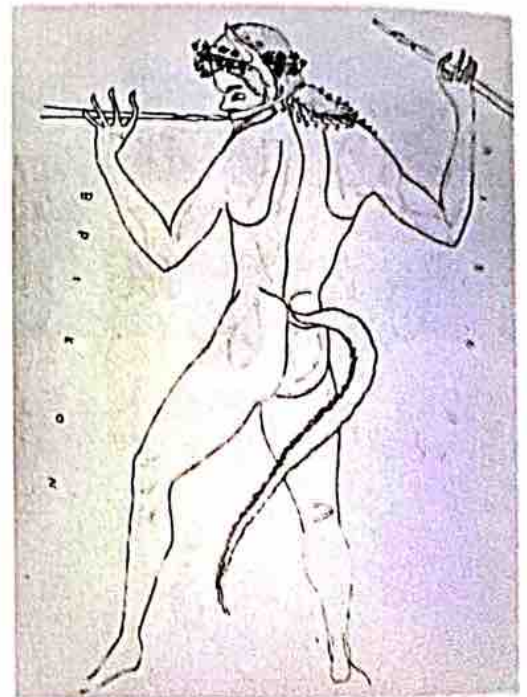


34.1, 2 Amphore à panse (type A) par Eurhymidès. TL 4-6. 11-12.



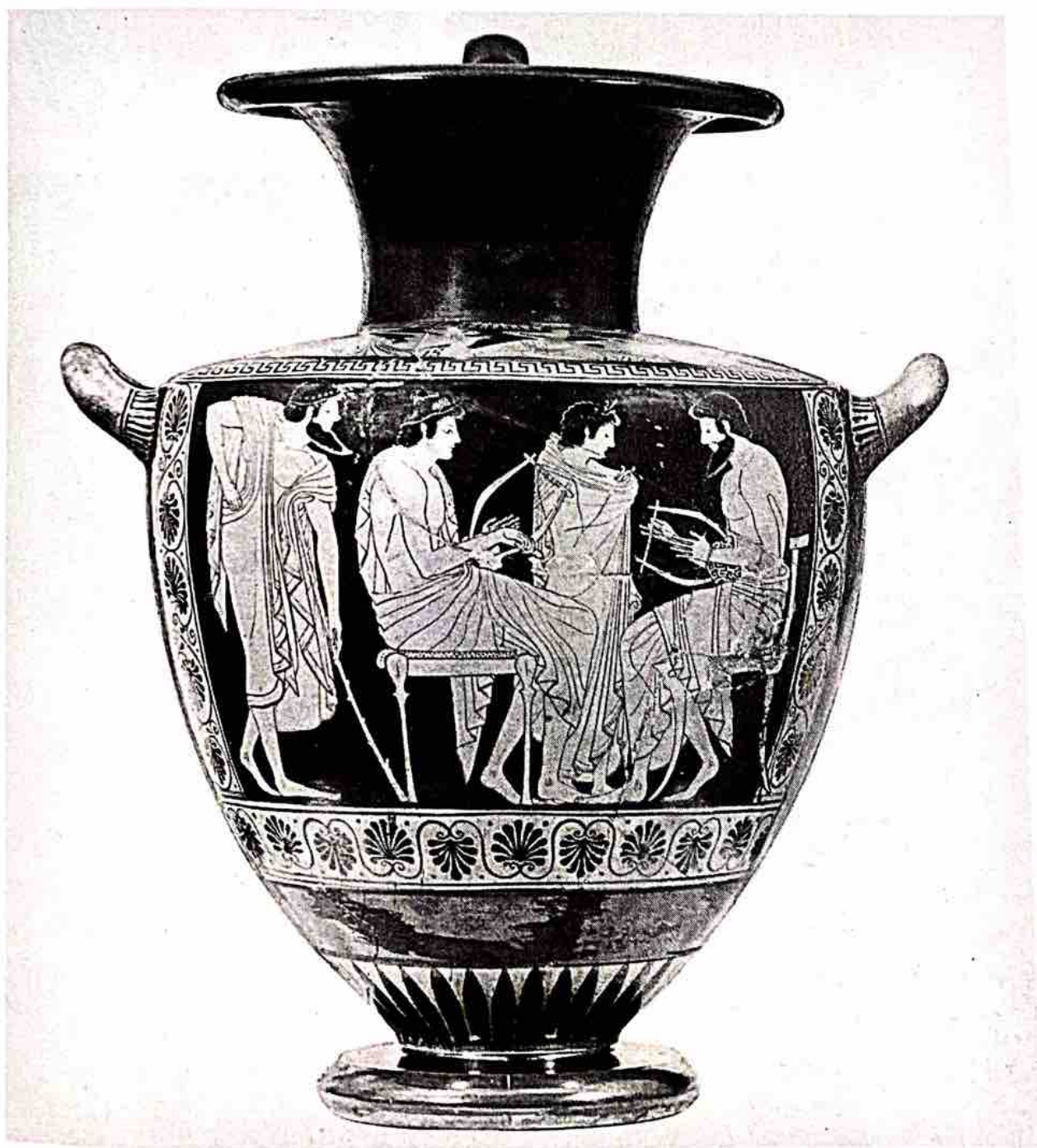
35 Kalpis par Euthymidès.

37 Amphore à col par Euthymidès.

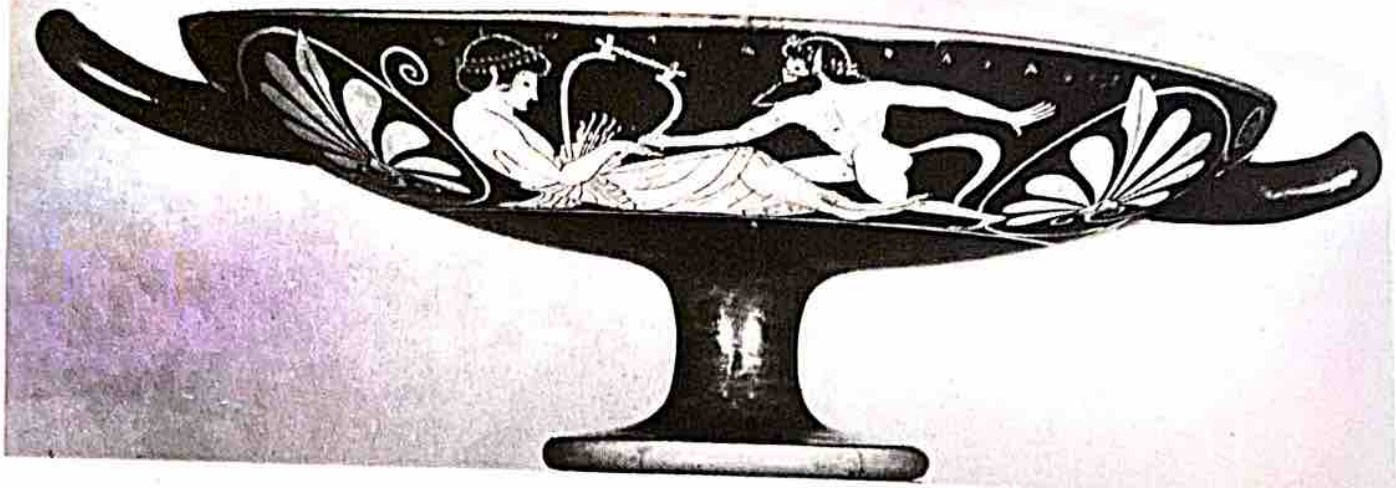


36 Psykter signé par Euthymidès.





38.1, 2 Hydrie par Phintias. H. 51,5.



39.1, 2 Coupe signée par Phintias.

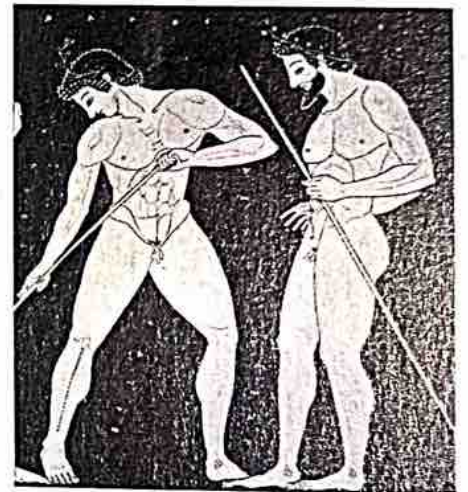


40.1, 2 Amphore à panse (type A) signée par Phintias. Apollon et Héraklès avec le trépied ; et revers.





41.1 Amphore à panse (type A) par Phintias. Apollon, Artémis, Tityos et Léo.



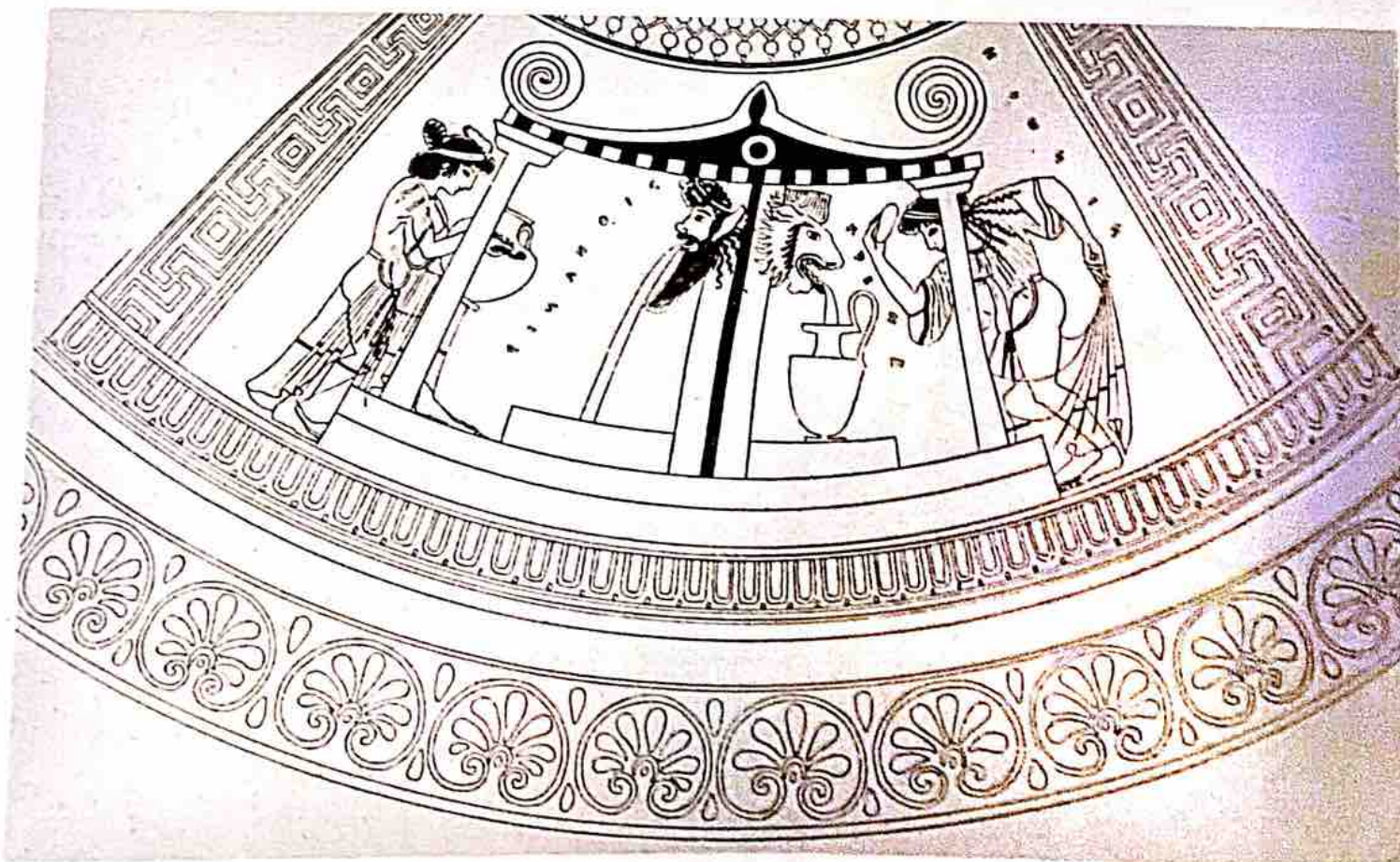
41.2 Revers de 41.1.

42 Coupe signée par Phintias. Héraklès et Alkyonée.





43 Hydrie signée par Hysis. Amazones.

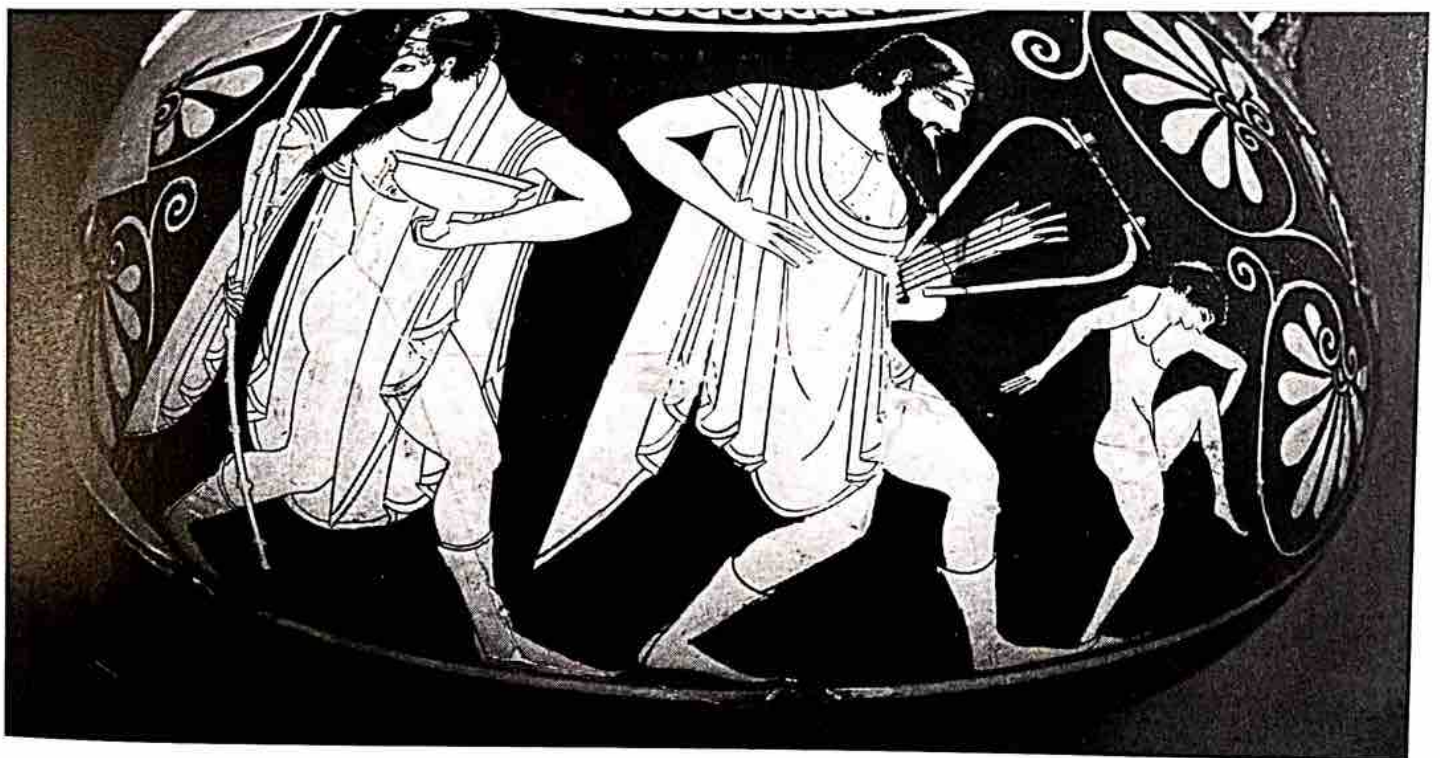
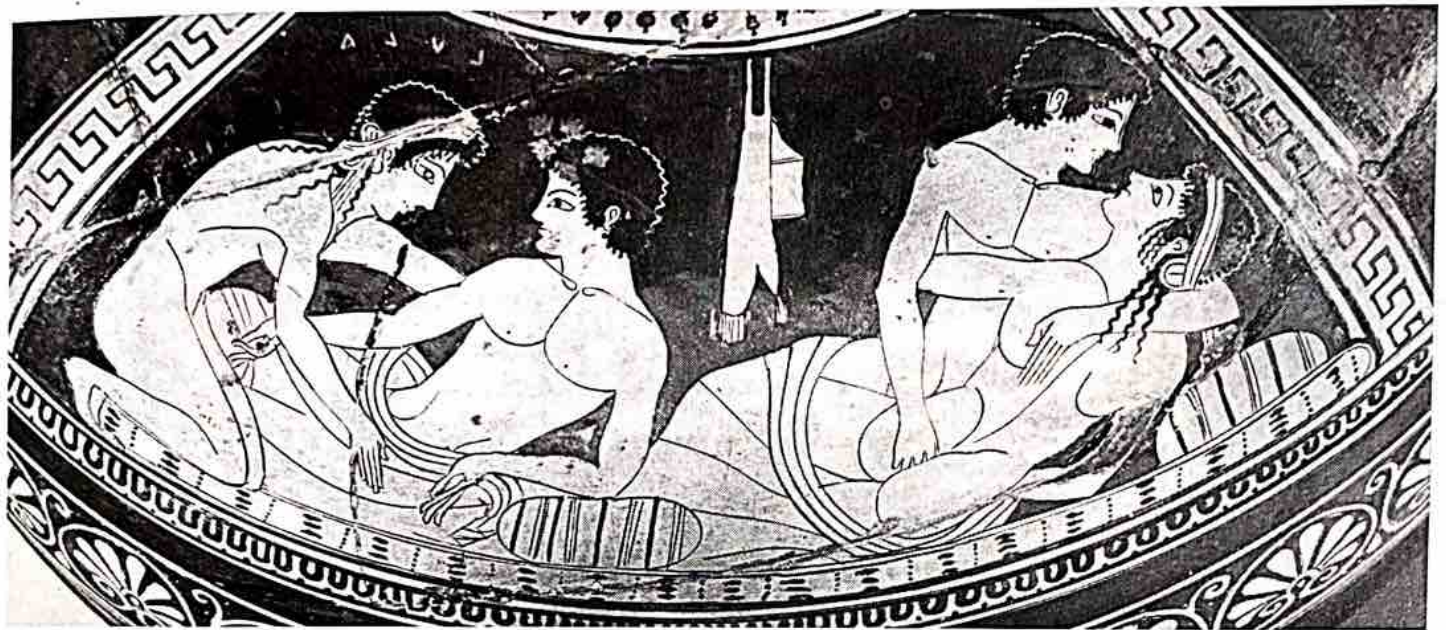


44 Kalpis signée par Hysis.

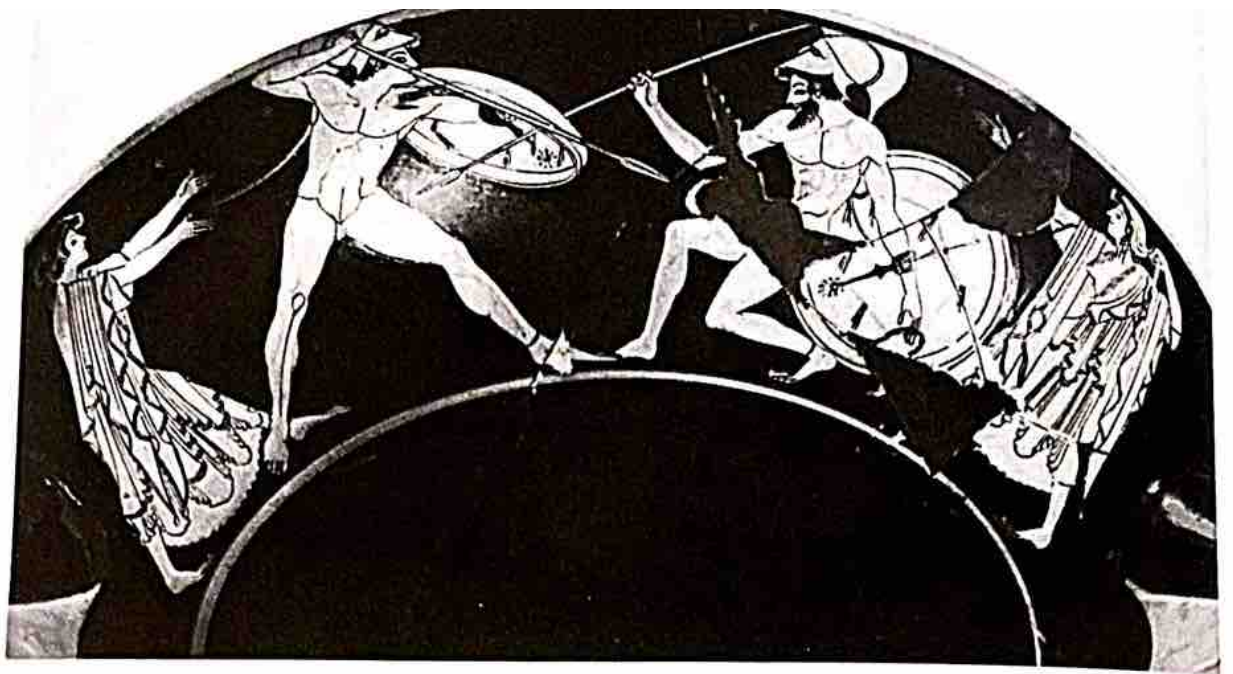


45 Amphore à panse (type A) par le Peintre de Dikaios.

46 Kalpis par le Peintre de Dikaios.



47 Psykter par le Peintre de Dikaios.



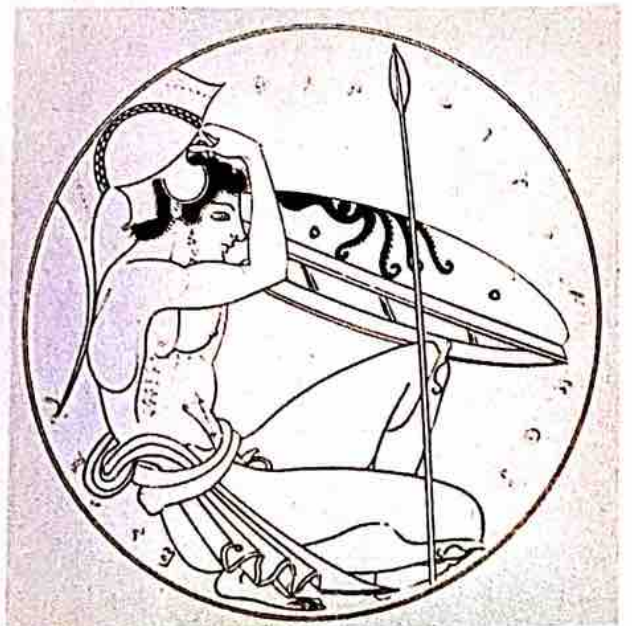
48.1 Coupe signée par Gorgos. Achille et Memnon.



48.2 Revers de 48.1. L. 18.



48.3 Intérieur de 48.1.



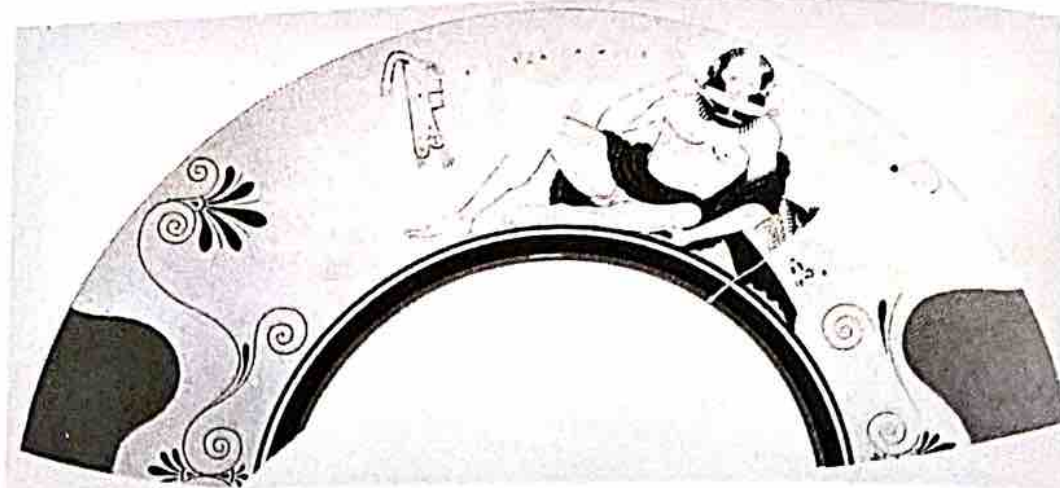
49 Coupe signée par Phintias en tant que potier.



50.1 Coupe par le Peintre de Sôsius. Achille et Patrocle.

50.2 Extérieur de 50.1. Présentation d'Héraklès à l'Olympe.

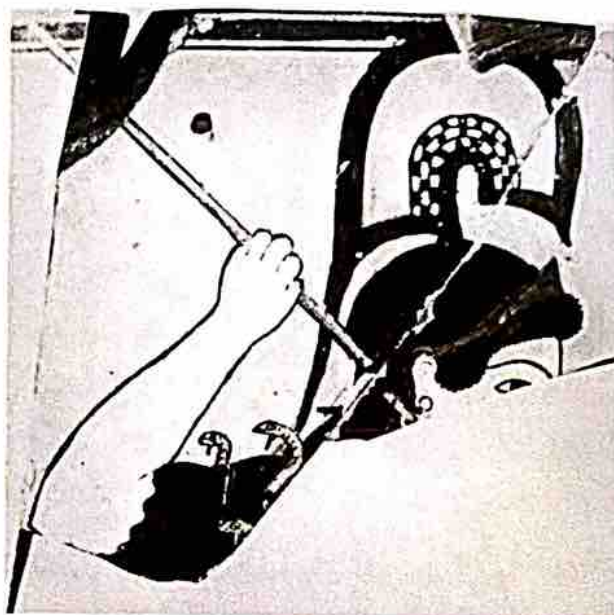




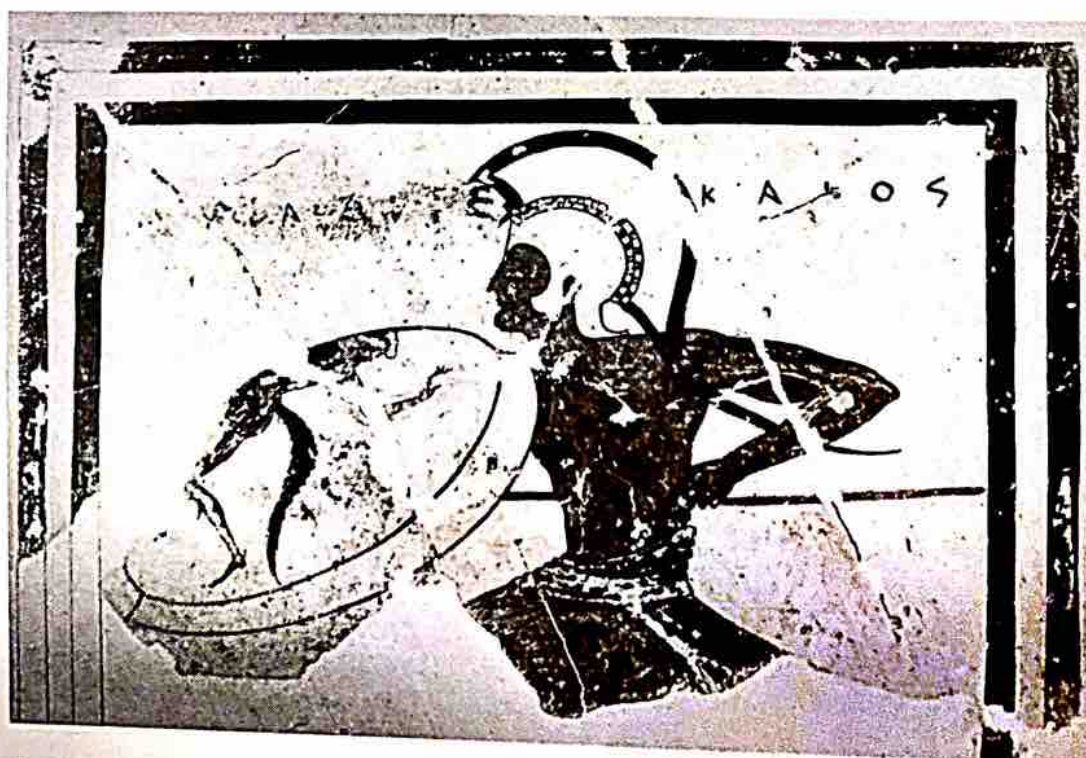
51.1 Coupe. Fond blanc.



51.2 Intérieur de 51.1.



52 Plaque votive par Euthymidès.



53 Plaque par Euthymidès. L. 52.

dessous, à un disque plat percé (comme chez les Petits Maîtres), mais bientôt dotées de pieds creux en forme de trompette, peints en noir à l'intérieur.

L'évolution du programme décoratif des coupes à yeux à figures rouges a été décrite avec précision par Beazley. Elle s'étend principalement des années 520 aux années 510, mais ce type n'est pas oublié ensuite, car il connaît un bref prolongement dans l'archaïque récent (Peintre de Colmar et Peintre d'Antiphon) et ce procédé ornemental fut utilisé en figures noires une bonne partie du V^e siècle. Les plus anciennes sont essentiellement bilingues, présentant à l'intérieur un médaillon à figures noires, généralement un sujet simple, et un décor à figures rouges sur les flancs. Il est également des coupes anciennes entièrement à figures rouges présentant toutes des figures isolées entre les yeux et des palmettes à proximité des anses. Plus tard, l'emplacement des palmettes et des yeux peut varier (coupes « palmette-œil »), annihilant l'effet de masque qui disparaît complètement quand les yeux sont remplacés par des animaux, en général des sphinx ou des chevaux ailés. 68

Les palmettes des bilingues sont presque toujours fermées en grands éventails, mais plus tard les feuilles se séparent et s'ouvrent ; tandis que le cœur de la palmette fut d'abord le plus souvent peint en rouge, il est désormais noirci avec un petit centre en réserve. Les feuilles sont rarement dotées de nervure centrale. Une variété de lotus ou de bourgeon peut leur être rattachée. Les yeux mêmes en viennent à perdre le conduit lacrymal audacieusement marqué, à s'opposer par l'angle interne et tendent à perdre l'anneau blanc de la pupille. 93 61

Le procédé de l'œil apparaît également dans sa forme tardive sur des coupes de type B, dont le profil court en une courbe fluide jusqu'à un échelon superficiel du pied évasé en trompette, tandis que l'intérieur de la coupe, immédiatement sous la lèvre, est marqué par une fine arête. 48

Sur ces deux formes de coupes, et avec une fréquence croissante, les yeux peuvent être complètement omis et les figures occuper entièrement, en longues frises, les flancs de la coupe, avec ou sans les palmettes des anses, ou bien le décor peut demeurer circonscrit à l'intérieur, les flancs externes étant laissés noirs. La qualité de la poterie et de la peinture brillante s'étant améliorée au cours de ces années, les zones uniformément noires étaient mieux exécutées et l'on en estimait d'autant plus l'attrait. Une autre forme de coupe doit être ici mentionnée en raison de sa popularité croissante – le type C. Celui-ci présente une lèvre concave, au ressaut plus abrupt que celui d'une coupe à bande à figures noires, la ligne de la vasque descendant le long du fût trapu vers une moulure du pied aplati. Certaines possèdent ce pied et cette panse mais une lèvre droite. L'effet général est plus lourd, mais plus pratique que la coupe au pied délicat et fragile. Les coupes de type C peuvent être décorées à l'extérieur comme à l'intérieur, mais ne le sont souvent qu'à l'intérieur, les plus prisées étant entièrement noires.

Les quelques coupes peintes par les pionniers sont du type à frise, sans yeux et accordant une plus grande valeur aux compositions à figures. De toute façon postérieures à la période principale des coupes à yeux, elles offrent d'autres variations de motifs, comme la feuille centrale en forme d'épée, empiétant sur la vrilte, ou des palmettes de la coupe de Phintias. Parmi les peintres de coupes spécialisés, un ou deux consacrèrent une partie de leur temps, pas toujours au début de leur carrière, à peindre des formes de plus grandes dimensions (Oltos, Epiktètos), et il est des artistes moins accomplis (ou moins prolifiques) dont l'œuvre peut aisément s'apparenter à celle des pionniers. En général, cependant, les coupes exigeaient un idiome différent, 39

moins dépendant des subtiles intensités du détail, davantage de l'économie de la ligne et de la narration. Elles offraient moins d'espace aux tableaux de groupes mythologiques et leur fonction même encourageait plutôt la représentation de scènes dionysiaques ou de banquet pour lesquelles la récente licence dont bénéficiait la représentation graphique des attitudes et de l'action, inédite dans les arts figuratifs, était pleinement exploitée. Sur les coupes, nous pouvons immédiatement évaluer les promesses qu'offrait la nouvelle technique en termes de représentation de l'action et des émotions.

26 Quelques particularités techniques doivent être soulignées. Le beau fond rouge corail avait été utilisé pour la figure noire d'abord par Exékias, est employé de manière comparable sur le flanc des coupes à figures rouges par Skythès, et apparaît sur des zones de certaines coupes entièrement à figures rouges, emplissant généralement l'intérieur, autour du médaillon, et à l'extérieur sur la zone située sous la composition à figures (et au-dessus si la lèvre est du type C). Ce procédé, qui renforce le coloris du vase, fut réservé durant la période archaïque aux coupes et à quelques autres petits vases. A l'instar des peintres de poteries de plus grandes dimensions, les peintres de coupes exécutaient les boucles de cheveux ou les détails des motifs floraux ou de vigne par des gouttes en relief, mais seulement rarement à cette échelle plus petite. Des figures entièrement en relief apparaissent sur une coupe destinée à une dédicace sur
100 l'Acropole par le Peintre d'Euergidès – des hommes et des chevaux, aux détails en figure rouge. D'autres coupes antérieures, de Grèce orientale, avaient déjà été décorées de la sorte. La dorure est parfois acceptée sur des détails en relief mineurs de guirlandes ou autres couronnes.

54-55 OLTOS (v. 525-500) est probablement le plus intéressant des peintres de coupes, pour sa portée et sa longue carrière, ainsi que pour sa qualité qui ne manque que de peu le meilleur de sa catégorie. Ce fut un artiste demandé, dont on sait qu'il travailla pour six potiers au moins, notamment pour le spécialiste des coupes Kachrylion au début de sa carrière, pour Euxithéos (qui servit également Euphronios) plus tardivement, et pour l'atelier Nikosthénès-Pamphaïos. Il signe deux coupes tournées par Euxithéos, mais bien plus d'une centaine d'autres peuvent lui être attribuées. Sa dévotion pour Memnon se prolongea durant toute sa carrière : les inscriptions le désignant comme kalos apparaissent sur environ la moitié de ses coupes.

56 Ses grands vases plus anciens sont des amphores présentant la forme distinctive de l'atelier Nikosthénès-Pamphaïos et destinées au marché étrusque, ainsi que le stamnos figurant Héraklès luttant avec Achélôos, où il donne au monstre une forme de serpent plutôt que celle, plus habituelle, du taureau duquel Héraklès arrache une
54 corne. Pamphaïos a modelé des cornes bourgeonnantes près des anses du vase pour souligner le thème. Plus tardives sont les autres amphores, dont une pour Euxithéos,
58 plus pionnière de style et de motif, et de la nouvelle forme de type C. Le psykter est un vase au décor enjoué figurant des acteurs de pantomimes chevauchant des dauphins, chacun chantant « sur un dauphin » (« *epi delphinos* »), qui devaient sembler nager dans l'eau quand le rafraîchissoir était placé dans un cratère. Les médaillons à
61 figures noires des premières coupes d'Oltos rappellent le Peintre d'Antiménès. Son œuvre à figures rouges sur coupe, hormis les sujets de circonstance sur certains des plus grands récipients, se caractérise par une judicieuse économie des traits anatomiques, une longue ligne incurvée descendant du front au nez, des lèvres étroites, créant un air de gaieté avantageuse. Les pieds sont longs et sveltes, les oreilles tracées d'une simple spire. Comme sur la coupe de Phintias, Oltos remplit parfois ses frises

de grandes figures allongées. Dans ses motifs floraux, il privilégie des types caractéristiques de lotus, couronnés de feuilles de palmettes, ou plus simples, au centre uniformément ballonné (sur les coupes). Certaines feuilles de palmette sont pointues ou nervurées et quelques médaillons sont uniquement décorés de palmettes (comme le faisait Psiax). Sur ses plus grandes coupes, destinées à Euxithéos, il peint un décor floral sous les scènes, comme le faisait Euphronios. Celle dont nous reproduisons les détails offre un traitement aussi magistral qu'original de l'assemblée des dieux sur l'Olympe, aux détails révélateurs d'attitudes, de regards et de vêtements. Pourtant, ce sont les figures de guerrier et d'athlète vigoureux de ses coupes à yeux qui permettent le mieux d'apprécier sa personnalité. Ses autres sujets de prédilection, hormis les compositions dionysiaques et parfois paillardes, sont héroïques – Héraklès, Thésée, Troie.

A maints égards, Oltos offre un lien ou un élément de continuité, à un niveau inférieur, entre les styles des plus anciennes figures rouges – Beazley estimait qu'il dut être un élève du Peintre d'Andokidès – et ceux des pionniers. Notre peintre de coupes suivant, EPIKTÈTOS (v. 520-490) a des antécédents comparables, puisque tôt dans sa carrière il peignit un cratère en calice pour le potier Andokidès, mais



semble ensuite avoir préféré se spécialiser dans les vases plus petits et les plats – une forme archaïque favorite qu'utilisaient Paséas et Psiax ainsi que d'autres peintres de coupes. Il travailla pour plusieurs potiers, notamment pour Hiskhylos et l'atelier Nikosthénès-Pamphaios, et signe à son gré – près de la moitié de la centaine de vases parvenus jusqu'à nous. Un certain Hipparkhos (probablement pas le tyran du même nom – les vases semblent trop tardifs, l'homme trop âgé ou mort) fut son éphèbe favori. Il signe un plat à la fois comme potier et peintre (pour une dédicace sur l'Acropole) : c'était un artiste aux talents variés qui collabora sur une coupe avec le Peintre d'Euergidès.

Ses coupes les plus anciennes sont des coupes à yeux bilingues, mais non point aussi primitives que les premières d'Oltos – aucun cœur de palmette rouge, nulle hésitation dans l'utilisation des lignes en relief. Ce fut un maître du cercle – ce sont de ses médaillons et de ses plats que nous nous souvenons, et il préférait plutôt les coupes décorées uniquement à l'intérieur. La délicatesse et la précision de son trait, même dans les œuvres miniaturistes, montrent combien le maniement du pinceau progressa rapidement depuis les premières tentatives du Peintre d'Andokidès. Rares étaient les praticiens de l'ancienne technique à réunir une assurance et une rigueur qu'illustrent ses figures noires ; ses figures rouges montrent un équilibre exquis de la ligne et du détail, aux coloris et aux motifs sobres. Têtes et membres sont plus fidèles

lement proportionnés que ceux d'Oltos ; il utilisait une peinture atténuée, plus claire, là où d'autres se précipitaient sur la ligne en relief. Ses figures ont cette vraisemblance sculpturale que nous découvrons dans les meilleurs figures rouges anciennes : la phrase souvent citée de Beazley – « On ne peut mieux dessiner, on ne peut que dessiner différemment » – salue en effet le plus grand des dessinateurs de la figure rouge ancienne. Mais il n'était en rien pondéré. Si ses scènes mythologiques sont rares, et rarement très originales, ses représentations de sujets ordinaires, de citoyens aux jeux, au lit ou à table (ce qui était équivalent pour les Grecs qui, lors des banquets, s'allongeaient sur des couches), ainsi que sa contribution à l'évolution du satyre comme substitut d'étude psychologique de l'homme, sans parler de ses images érotiques aussi diverses qu'inédites, représentent une avancée considérable sur ce que la figure noire (nous pensons en premier lieu au Peintre d'Amasis) commençait à offrir et déterminent l'apparition d'un esprit aussi novateur que significatif dans les thèmes de l'art grec, non moins importants que la nouvelle narration des pionniers.

Ses médaillons méritent quelque attention – sujet de prédilection pour l'exercice de l'esthétique de la géométrie dans la composition. En figure noire, la figure primitive agenouillée-courant avait utilement servi en un tel domaine. Désormais, une diversité plus subtile de figures agenouillées, accroupies ou assises est utilisée, les actions et les objets variant en fonction des besoins. C'est pourquoi nous découvrons
70 la même figure courbée et en torsion dans le cas d'un Minotaure et dans celui de deux
71 sybarites – un homme avec un pot de chambre, une jeune femme avec des godemi-



chés. Les cavaliers chevauchant des hippogriffes sont dans l'art grec plus communs que les cavaliers chevauchant des coqs : sur le plat d'Ashby Castle, il a pu préférer éliminer le monstrueux dans son étude de volaille et de jeune garçon.

La fin de sa carrière est énigmatique. Il peint à une reprise pour Python (une coupe de la forme chalcidistante à figures noires) qui était potier pour Douris, un artiste de la fin de l'archaïque, et fut probablement influencé par le style de Douris ; et à une autre pour Pistoxénos, un potier travaillant pour des artistes du début du classicisme. Je doute qu'il ait travaillé longtemps après 490 environ et son nom sera source de difficultés supplémentaires dans le chapitre suivant.

Quelques autres peintres de coupes, principalement du début de la période, peuvent être mentionnés ici, leurs œuvres étant apparentées à des degrés divers à Epiktètos. PHEIDIPPOS (v. 525-515), qui travailla probablement exclusivement pour le potier Hiskhylos, peint des coupes à yeux, essentiellement bilingues, avec une prédilection pour de petits athlètes potelés, à la poitrine bombée dessinée en une large courbe, aux minuscules oreilles : œuvres plaisantes, modestes. Le PEINTRE DE

THALIARKHOS est reconnu comme étant l'auteur du décor des couvercles de quelques pyxis poudriers. Le PEINTRE DE BOWDOIN-EYE donne des versions plus esquissées mais vivantes des figures de l'athlète, du guerrier et du komaste des meilleurs des peintres de coupes anciens, tandis que le PEINTRE DE SCHEURLEER les traite avec moins d'assurance en termes de proportion et de détail. Le PEINTRE DE DÉLOS présente plus que la dextérité linéaire d'Oltos et de Pheidippos ainsi qu'une main particulièrement délicate, à la manière de la figure noire, pour les médaillons. Le PEINTRE DE WINCHESTER rachète avec esprit un dessin plutôt pauvre. Enfin, le PEINTRE D'HISKHYLOS, nommé d'après le potier qui avait également employé Epiktètos et Pheidippos, offre un bel exemple de coupe orné d'un complexe complet de palmettes près des anses et de figures aussi attentives que compétentes ; mais encore perplexe quant au raccourci convenable d'un bouclier et dessinant un profil augmenté d'une vue partiellement frontale. Sa main se découvre également sur un plus grand vase de forme neuve – le cratère en cloche.

SKYTHÈS (v. 520-505), « le Scythe », est un solitaire. Il signe quatre coupes, une vingtaine d'autres lui sont attribuées, ainsi que deux petits supports. Son éphèbe favori est Epilykos. Ses bilingues ne sont pas du type habituel, mais décorées à figures rouges à l'intérieur et à figures noires sur fond rouge corail à l'extérieur – on en connaît trois. A la différence de la plupart des artistes grecs, Skythès semble intentionnellement comique. Beazley mérite toujours d'être cité et le sera souvent dans cet ouvrage : de Skythès – « qui dépeint à dessein les hommes pires qu'ils ne sont ». Nous pourrions ajouter que ses dieux ne sont pas meilleurs que ses hommes – héros et coquins peuvent paraître tout autant grossiers et brutaux – tel le Thésée punissant ce qui pourrait se concevoir comme Sciron près de sa falaise. Il confère même à ses animaux un charme guilleret mais ce sont ses visages expressifs qui traduisent toute l'originalité de son humour, et son dessin, s'il n'est ambitieux, se révèle compétent et canonique. S'il était de naissance ou d'origine étrangère, mais de formation athénienne, son point de vue sur la vie et le mythe athéniens eût été suffisamment différent pour transparaître dans son œuvre. Les Scythes étaient devenus familiers à Athènes quelques vingt ans auparavant. Si son nom n'est pas une véritable indication de son ascendance, il s'agit probablement au moins d'un sobriquet dénotant un point de vue plutôt outré sur l'existence. Deux plaques à figures noires de l'Acropole sont signées par un certain Skythès, presque certainement le même artiste, mais dans un mode plus respectueux. Beazley se demanda si le PEINTRE DE PÉDIÉUS n'était pas en réalité Skythès dans les années ultérieures. Tous deux font l'éloge d'Epilykos (qui, incidemment, est un athlète sur un vase de Phintias) et l'esprit est identique, mais le Peintre de Pédieus se révèle plutôt plus grossier et fade.

Nikosthénès, ainsi que son jeune associé et successeur Pamphaïos, exécutèrent une importante série de vases à figures noires, nombre desquels présentant des formes originales pour Athènes, essentiellement destinés à l'exportation (*VAFN* p. 64 *sq.*). Leur figures rouges sont moins passionnantes, mais Pamphaïos tourna des amphores de type nikosthénien pour Oltos, et l'on connaît quelques grands canthares ainsi qu'une curieuse coupe à bec. Oltos et Epiktètos travaillèrent tous deux pour eux mais leur artiste à figures rouges régulier est connu sous le nom de PEINTRE DE NIKOSTHÉNÈS (qui n'est pas le « Peintre N » de la figure noire). Il peint des coupes à yeux ordinaires, non les plus anciennes, quelques « palmette-œil » et des coupes à frises, la meilleure, par laquelle il fut désigné en premier lieu, étant la coupe de Londres figurant le Sommeil et la Mort. Nous connaissons également une pyxis nikosthénienne à figures

97 rouges. Le style est vigoureux et adéquat, les figures plutôt lourdes et parfois mal proportionnées, emplissant l'espace à la manière ancienne, plutôt démodée, de la figure noire, et privilégiant l'ornementation subsidiaire de la figure noire. D'autres productions de l'atelier, encore en activité jusqu'en 510 au moins, valent d'être citées pour leur thèmes originaux mais dépourvus de subtilité, pauvrement mais explicitement exécutés.

100-104 Le PEINTRE D'EUERGIDÈS (v. 515-500) est désigné d'après le potier pour lequel il travailla le plus souvent (il peignit également pour Khélis). Il collabore avec Epiktètos sur une coupe – il en exécute l'extérieur – et partage l'admiration d'Epiktètos pour Hipparkhos, mais tout ce qui transparaît dans son œuvre du maître plus âgé, est le registre commun des thèmes. Sa meilleure œuvre semble être celle qu'il peignit sur une coupe pour une dédicace sur l'Acropole, figurant Athéna à côté d'un peintre vasculaire peignant le médaillon d'une coupe sur un tour de potier, et des métallurgistes. Cela ressemble à une dédicace délibérée de la part du peintre, ou plus probablement du potier, Euergidès, qui a pu également pratiquer accessoirement la ferronnerie. A Athènes, les quartiers artisanaux étaient proches les uns des autres et ces deux métiers requéraient des compétences en matière de four. Nous avons remarqué son exceptionnelle coupe de l'Acropole aux figures partiellement en relief ; il pourrait également être l'auteur de deux remarquables supports hémicylindriques (copiant une forme étrusque, mais non un modèle manifestement nikosthénien cette fois-ci), ornés de sphinx et d'une déesse ailée, aux têtes en ronde-bosse et associant les techniques de la figure rouge, de Six et du trait de contour. Il s'agit, pour cet artiste, d'un véritable tour de force. Ses autres coupes ne sont pas des plus anciennes – aucune coupe à yeux (à moins, comme Beazley l'a envisagé, que la phase antérieure de sa carrière fût accomplie sous l'identité du Peintre de Délos) – et il aime représenter des animaux à proximité des anses (chevaux ailés, griffons, sphinx). Ici, l'exécution varie de ce qui semble être la copie inexpérimentée à la répétition peu scrupuleuse d'un fonds thématique. Comme dans le cas de nombreux artistes de second ordre, mais prolifiques, sa qualité est trahie par l'incompétence ou par l'absence de détails dans des traits tels que les oreilles et les mains ou le corps transparaissant sous le vêtement, et parfois par des proportions curieuses comme les têtes aplaties. Le PEINTRE D'EPÉLÉIOS imite de manière comparable Epiktètos, certaines de ses coupes ressemblant en effet à des copies grossières du maître. Le style est généralement beaucoup plus faible que celui du Peintre d'Euergidès ; ce pourrait être un homme plus âgé car il décore certaines coupes à yeux à palmettes en éventail. Dans l'ill. 106, son satyre Terpon juge que « le vin est doux » (« *hedus hoinos* »).

Plusieurs coupes à la manière du Peintre d'Euergidès, et une ou deux de sa main, portent des inscriptions plutôt inhabituelles, constituées d'un mot unique. L'une se lit « *paidikos* », ce qui dans le contexte de la peinture sur vase doit signifier « jeune garçon », « mignon », plutôt qu'« enfantin » ; l'autre « *prosagoreuo* » – « je [vous] salue ». Elles apparaissent également sur un certain nombre d'alabastres au style étroitement apparenté. L'un de ces « *paidikos* » est accompagné d'un « *epoiesen* » comme s'il s'agissait du nom du potier, mais plus vraisemblablement son surnom. Dans ce GROUPE DES ALABASTRES A PAIDIKOS (v. 520-500), les meilleurs vases sont à fond blanc et signés par le potier Pasiadès. Il n'en fut pas également le peintre puisqu'il signe un autre vase précisément en tant que peintre (un lécythe à fond blanc). Ce PEINTRE DE PASIADÈS était supérieur au Peintre d'Euergidès, auquel il est par ailleurs étroitement

apparenté (également dans son admiration pour Hipparkhos) ; ce sont de charmants vases élancés où la joliesse du détail archaïque n'est pas écrasée par un fond noir. Le reste du groupe, principalement des figures rouges, est plus grossier. La scène figurant sur l'alabastre est « déroulée » par la photographie.

107

Il n'a pas été facile, dans ce panorama des peintres de coupes, de discerner des groupes de peintre-potier majeurs. Les peintres étaient parfois libres de toute attache, certains ateliers pouvaient être de grands établissements et, de toute façon, les signatures de potiers sont encore rares et l'étude des questions d'attribution aux potiers n'est pas aussi développée que celle des attributions aux peintres. C'est pourquoi, on ne peut constater de distinction tranchée : nous devons être reconnaissants là où des signatures de peintres, de potiers et de kalos se répètent assez souvent, avec quelque adéquation stylistique et thématique, pour révéler au moins une tendance temporaire dans le quartier des potiers. Plusieurs autres potiers, ainsi que les peintres qu'ils employèrent, méritent une mention particulière. Hermæos signa quatre coupes en tant que potier et son PEINTRE D'HERMÆOS travailla également, probablement plus tard, pour le potier Kachrylion. C'est un bon peintre, dont les figures aux têtes lourdes, au physique rappelant celles d'Oltos, paraissent ensommeillées, qui utilise des procédés comme le double bord des hauts de chiton, rappelant les peintres de poteries de plus grandes dimensions, voire les pionniers. Kachrylion, qui employa également Oltos, tourna deux grandes coupes d'Euphronios. Ce devait être une personnalité influente pour pouvoir exiger une telle qualité.

108-110

Autre potier d'importance, Khélis travailla vers 515-500 : bien que rares soient les signatures parvenues jusqu'à nous, nous savons que ses peintres incluaient Oltos et le Peintre d'Euergidès. Sa signature apparaît à deux reprises sur des coupes du PEINTRE DE KHÉLIS, sur l'une desquelles le décor est en partie dû à Oltos. Le PEINTRE DE THALIA travailla également à la fois pour Khélis et pour Kachrylion, mais commença plus tôt sa carrière. C'est parfois un bon peintre, meilleur sur une coupe conservée à Berlin, dont l'intérieur de la vasque offre des études de masturbation masculine et féminine ainsi que d'un coït auquel contribue un chausson (brandi par la jeune femme). Cette composition est exécutée avec un soin extrêmement minutieux : les mèches de cheveux sont en relief et les postures complexes presque réussies.

111

112

Reste à mentionner quelques autres peintres, essentiellement de la dernière décennie du VI^e siècle, qui travaillent toujours selon la tradition des coupes anciennes plutôt qu'avec la liberté et l'humeur nouvelles de certains artistes contemporains que nous étudierons dans le chapitre suivant. Beazley se demandait si le PEINTRE D'EPIDROMOS (désigné d'après un nom de kalos souvent répété) n'était pas la phase antérieure d'APOLLodoros qui laisse son nom sur deux coupes. Cela semble probable, à en juger par certains traits caractéristiques, tels les petits yeux très enfoncés, les longues lignes du nez et, par exemple, quelques barbes abondantes. Les proportions ou les poses de certaines figures semblent maniérées. Plusieurs coupes anciennes présentent autour du médaillon une double ligne espacée, ce qui n'est pas, par ailleurs, une caractéristique de l'archaïque ancien. Le PEINTRE D'ELPINIKOS, autre prétendant à l'identité avec Apollodoros, se distingue par l'originalité de ses médaillons – le groupe Thésée-Sinis et une tête de profil de la Lune sur un disque non peint.

113, 114

116-118

116

115

Du PEINTRE D'AMBROSIOS (« peut-être mauvais, mais jamais insignifiant » – Beazley), nous excuserons le dessin sommaire par l'absolu brio de ses figures, non dépourvues de talent tant en termes de posture que de composition. Ses œuvres les

119-121 plus sobres sont reproduites ici – un jeune homme pêchant, avec une nasse à homard
 122 et une pieuvre, ainsi que des scènes mythologiques. Le PEINTRE DES COUPES DE
 123; 124 L'AGORA KHÆRIAS montre une dévotion pour les jeunes femmes aux formes géné-
 125 reuses et une dextérité dans leur dessin aussi spécifique que peu commune pour cette
 126 période. D'autres se caractérisent moins aisément mais offrent quelques composi-
 tions et thèmes agréables : le PEINTRE DU BAISER, le PEINTRE DU CHARPENTIER,
 le PEINTRE DU SALOIR. Le PEINTRE D'HÉGÉSIBOULOS est un comédien, à l'instar de
 Skythès, désigné d'après le nom du potier de la coupe de New York figurant un
 vieillard hébreu et son chien.

127, 128 Certains de ces peintres sont de second ordre. Du troisième ordre, « l'aile la plus
 grossière » de Beazley, nous avons promu l'atelier Nikosthénès-Pamphaïos, comme
 celui-ci semble le mériter, et mentionné les nombreuses coupes épéliennes à la maniè-
 re du Peintre d'Euergidès. Des autres peintres, point besoin de longs développe-
 ments, encore moins d'illustrations. Ils copient l'élite, reproduisent en général le
 registre des sujets épictétiens, et répètent un fonds thématique composé de satyres et
 de jeunes gens avec des poteries ou des outres, ou de figures de guerrier isolé. Le
 PEINTRE DU PITHOS et quelques autres atteignent un certain degré d'abstraction
 dans la représentation de ces figures sur des coupes de type C décorées uniquement
 à l'intérieur, qui respire presque comme un charme en soi après la rigueur de la plu-
 128 part des œuvres de ces années-là. Mais la proportion d'œuvres à figures rouges de
 cette qualité est de loin inférieure à celle des figures noires.

ASPECTS DU MÉTIER DE LA POTERIE

La signification des inscriptions « *epoiesen* » (« fait ») et « *egrapsen* » (« peint ») figurant sur les vases pour la détermination des noms de potiers ou de propriétaires et de peintres a été étudiée dans *VAFN* p. 11 *sq.* ; certaines caractéristiques des inscriptions particulières à la figure rouge seront mentionnées *infra*. Pour cette période et la période suivante, cette question a été complétée par une étude détaillée du travail du potier des vases signés et non signés, domaine où le professeur Bloesch a joué un rôle éminent, mais l'on ne peut déjà en dire qu'elle ait profondément modifié notre point de vue sur la vie du quartier des potiers. Il est manifeste, maintenant que les signatures de peintres sont plus communes, que les peintres pouvaient, ce qu'ils faisaient souvent, aller d'un potier à l'autre, c'est pourquoi un compte rendu fondé sur les traditions céramiques pourrait ne pas concorder avec un autre fondé sur les traditions picturales. Les signatures, quelles qu'elles soient, demeurent rares, mais nous pouvons observer que quelques 30 % des vases archaïques anciens signés par des peintres portent également des signatures de potiers, tandis que 15 % seulement des vases signés par des potiers le sont également par des peintres (22 %, abstraction faite de Nikosthénès et de Pamphaïos : à peine deux cents signatures en tout sont concernées).

Tandis que plusieurs potiers employèrent à la fois des peintres de figures noires et des peintres de figures rouges, ou, comme Andokidès, passèrent de la figure noire à la figure rouge, il est remarquable que les meilleurs potiers, à partir de 520 environ, se spécialisèrent exclusivement soit dans la figure rouge, soit dans la figure noire. Un autre élément de spécialisation, déjà signalé, est la prédominance de la forme de la coupe pour les œuvres à figures rouges. La plupart des services de table complets devaient donc être largement ou partiellement décorés à figures noires (à l'exception



54 Stamnos par Oltos. Héraklès et Achélôos. H. 27,5.



55. 1-3 Coupe signée par Oltos. Zeus ;
Aphrodite ; Athéna.

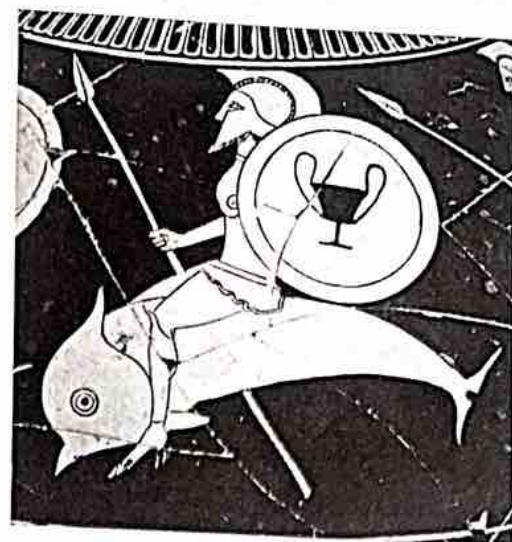




56 Amphore nikosthéniennne par Oltos. Chiron et Achille enfant. H. 37.

57.1, 2 Amphore à panse (type C) par Oltos. Briséis et Achille. H. 40.





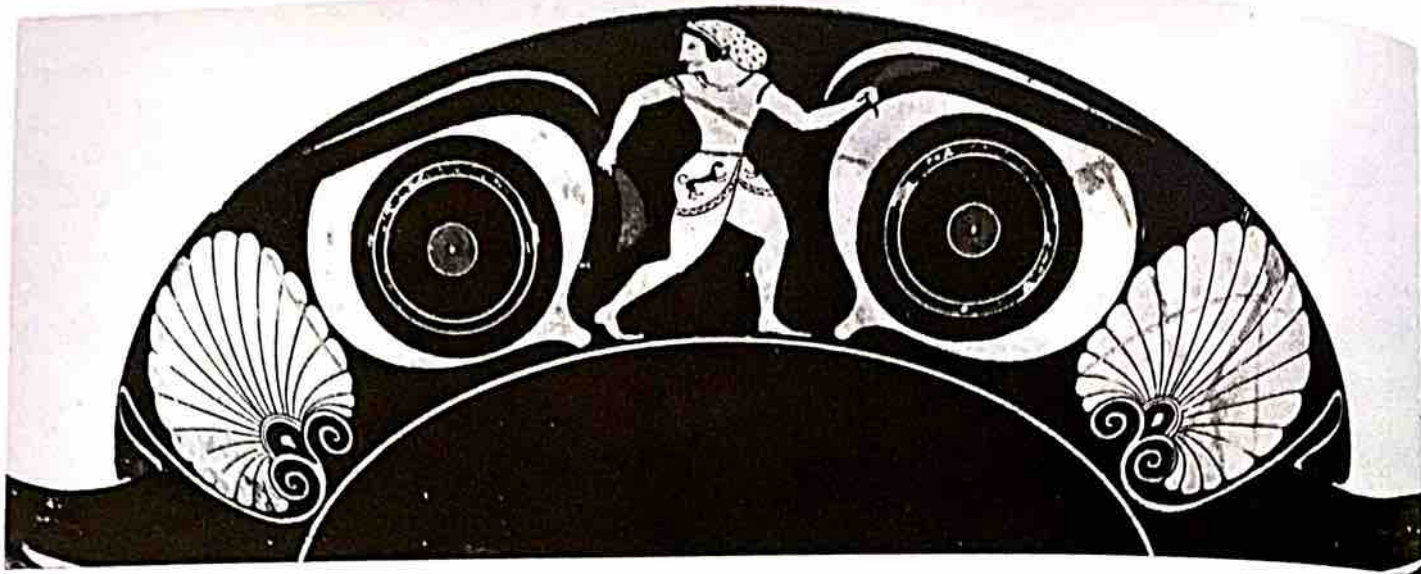
58.1, 2 Psykter par Oltes.
H. 30,2.



59 Coupe par Oltes. Poséidon.



60 Coupe par Oltes.



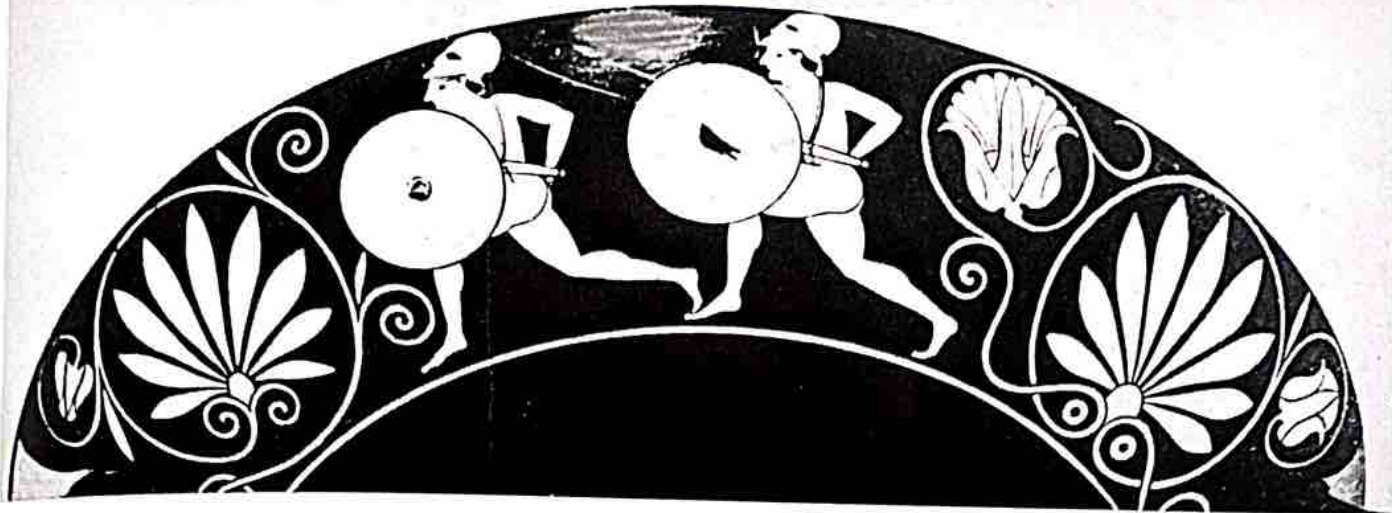
61.1 Coupe par Oltos. Néréide.
L. 32.



61.2 Intérieur de 61.1. Hermès.

62 Coupe par Oltos.
Peleus et Atalanta.



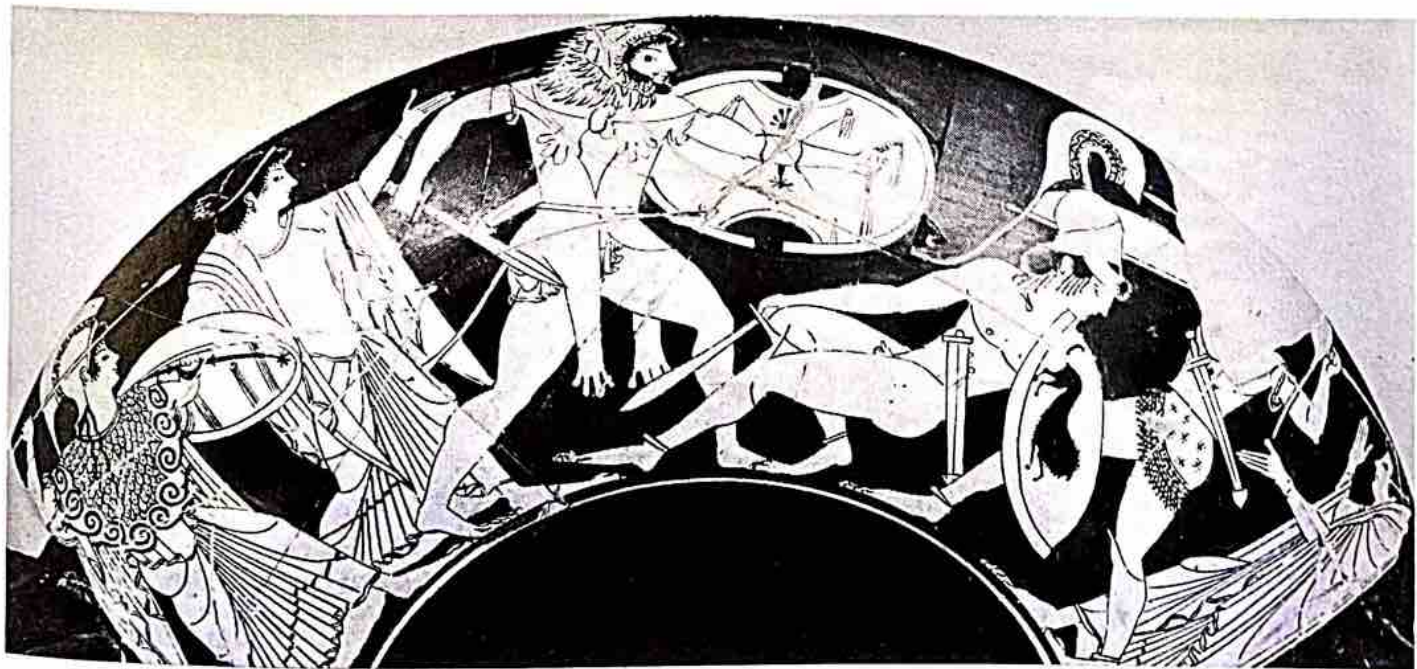


63 Coupe par Oltos.

64 Coupe par Oltos.



65 Coupe par Oltos.
Héraklès combattant Cynos.





66.1, 2 Coupe signée par Epiktètos. H. 13,5.



67.1, 2 Coupe
signée par
Epiktètos.

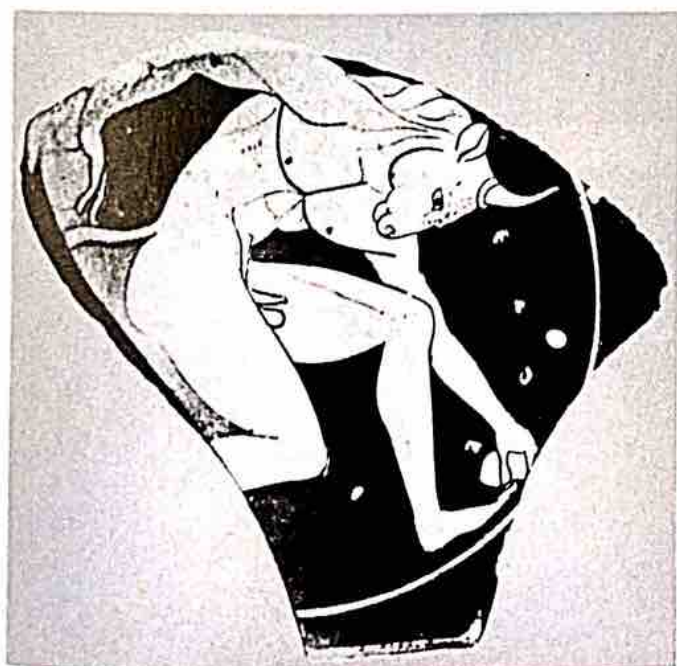




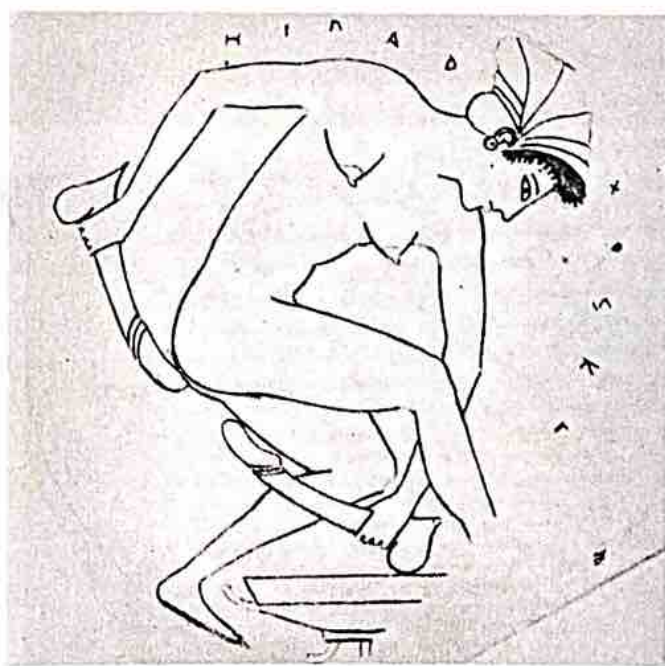
68 Coupe signée
par Epiktètos.



69 Coupe signée
par Epiktètos.



70 Coupe par Epiktètos. Minotaure. L. 11.



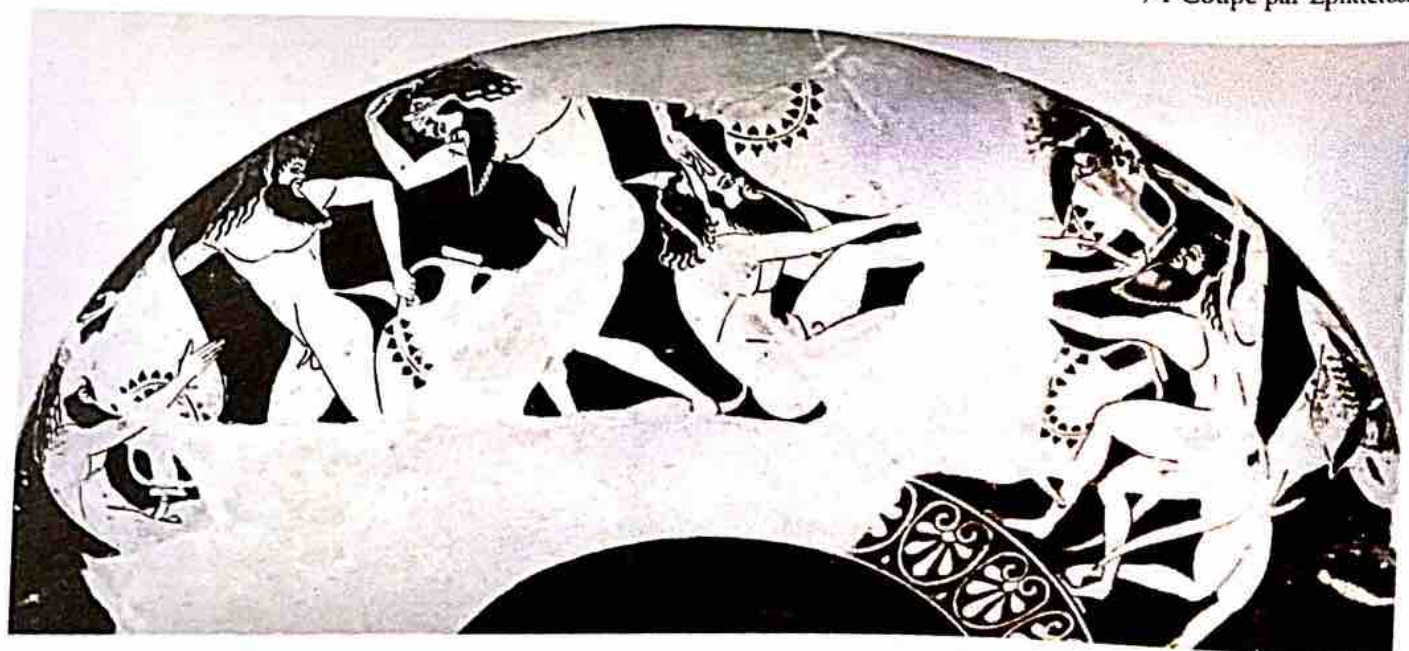
71 Coupe par Epiktètos.



72 Coupe par Epiktètos.
Héraklès et les Centaures.



73 Coupe par Epiktètos.



74 Coupe par Epiktètos.

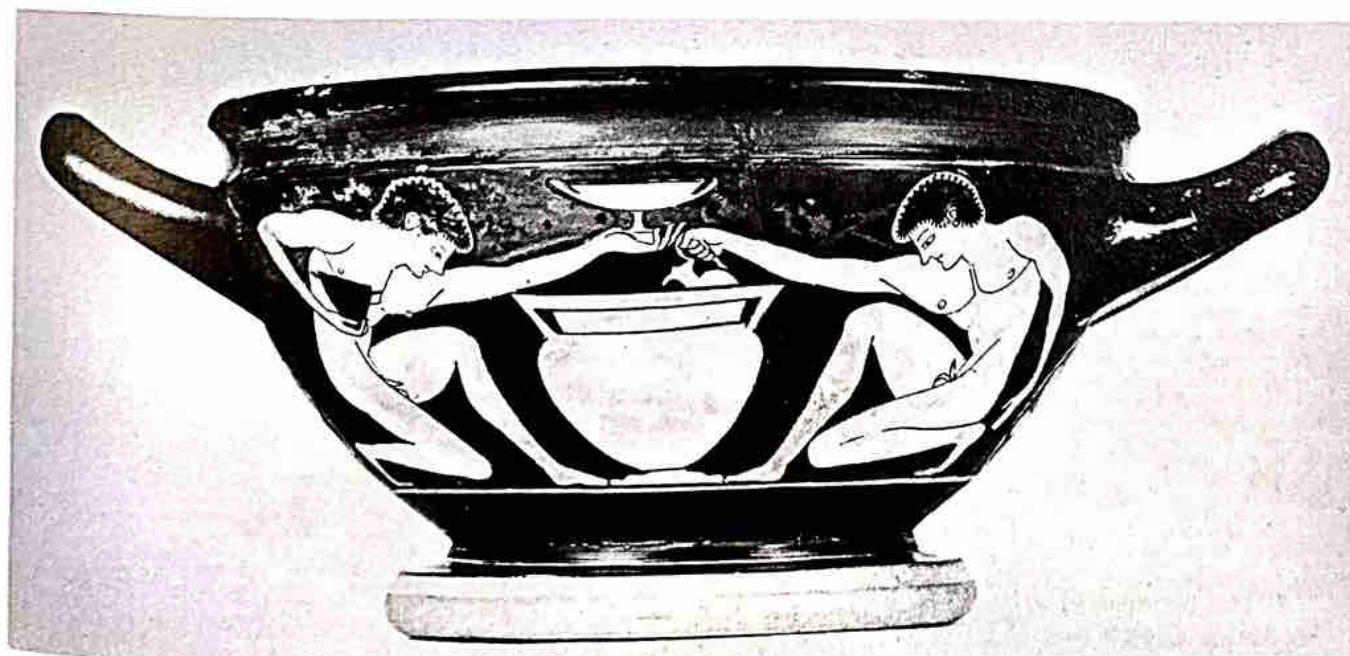


75.1 Coupe chalcidienne
signée par Epiktètos.
Héraclès et Busiris.



75.2 Intérieur de 75.1.

76 Coupe-skyphos par
Epiktètos. H. 9,5.

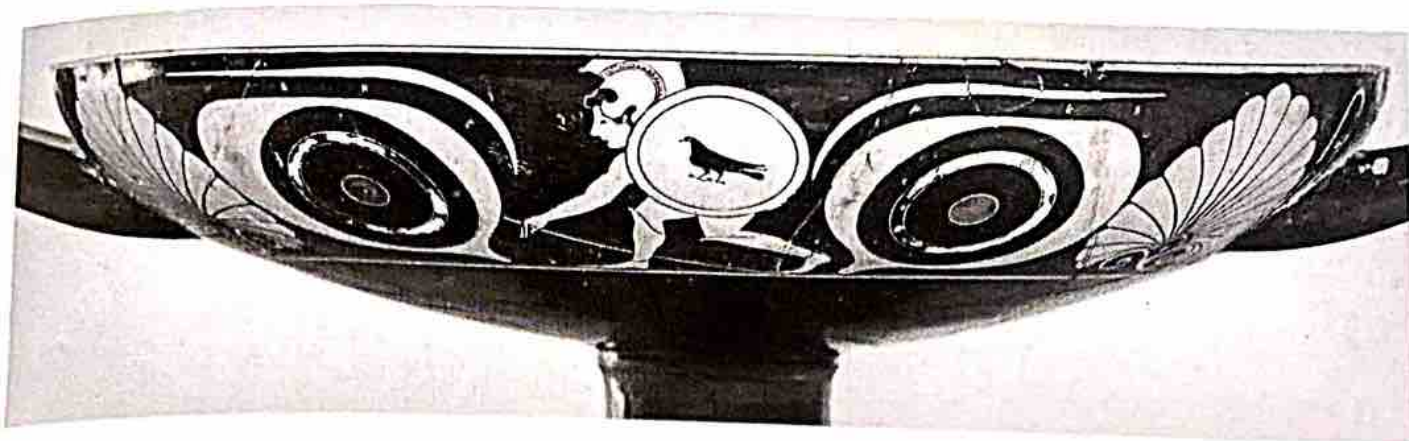




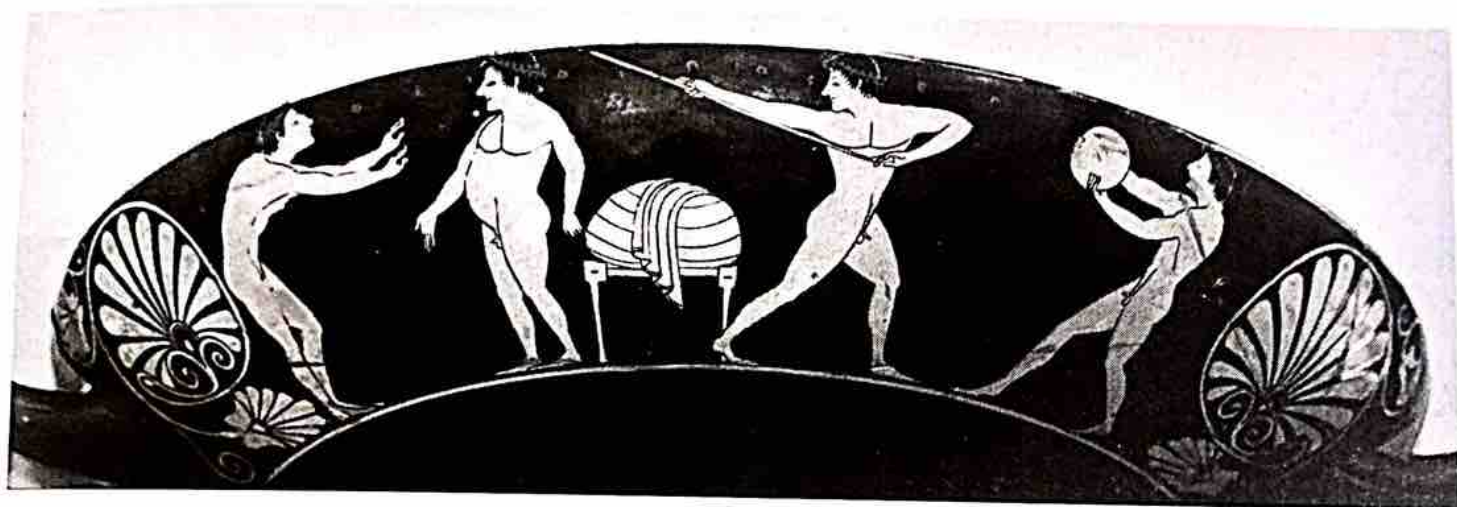
77 Plat signé par
Epiktètos, L. 19,4.



78 Plat signé par
Epiktètos, L. 18,7.



79 Coupe par Pheidippos.



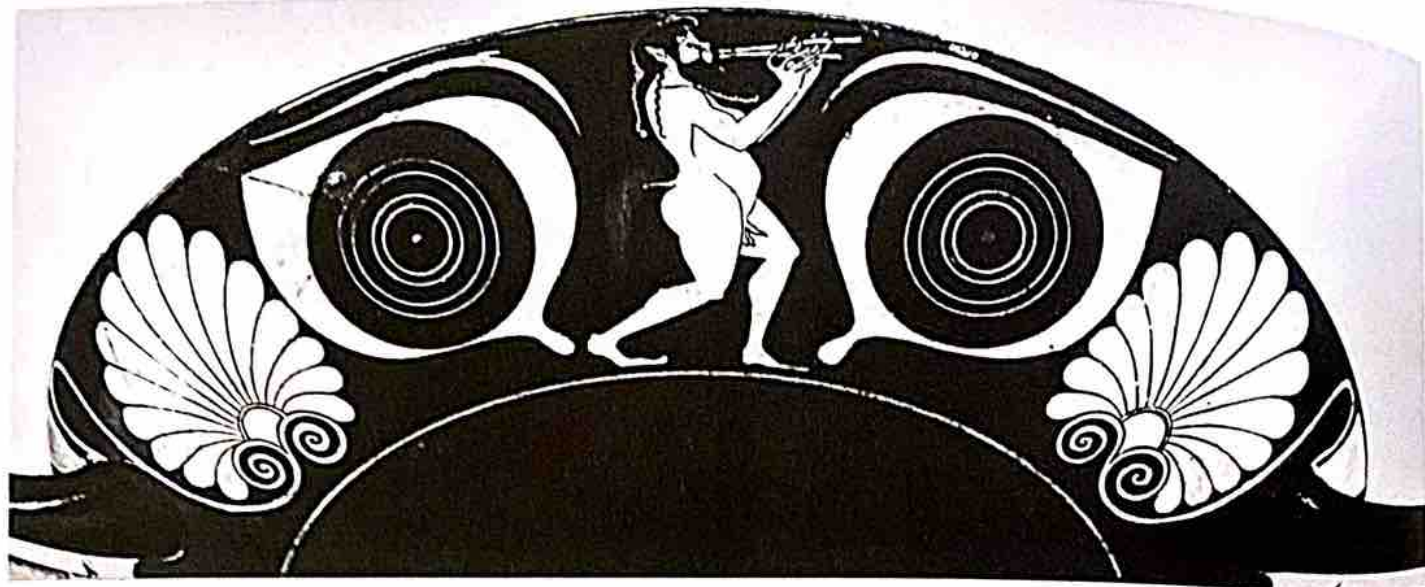
80 Coupe par Pheidippos.



81 Couvercle de piksis par le Peintre de Thaliarkhos. L. 4.



82 Coupe par le Peintre de Bowdoin-Eye (vase éponyme).



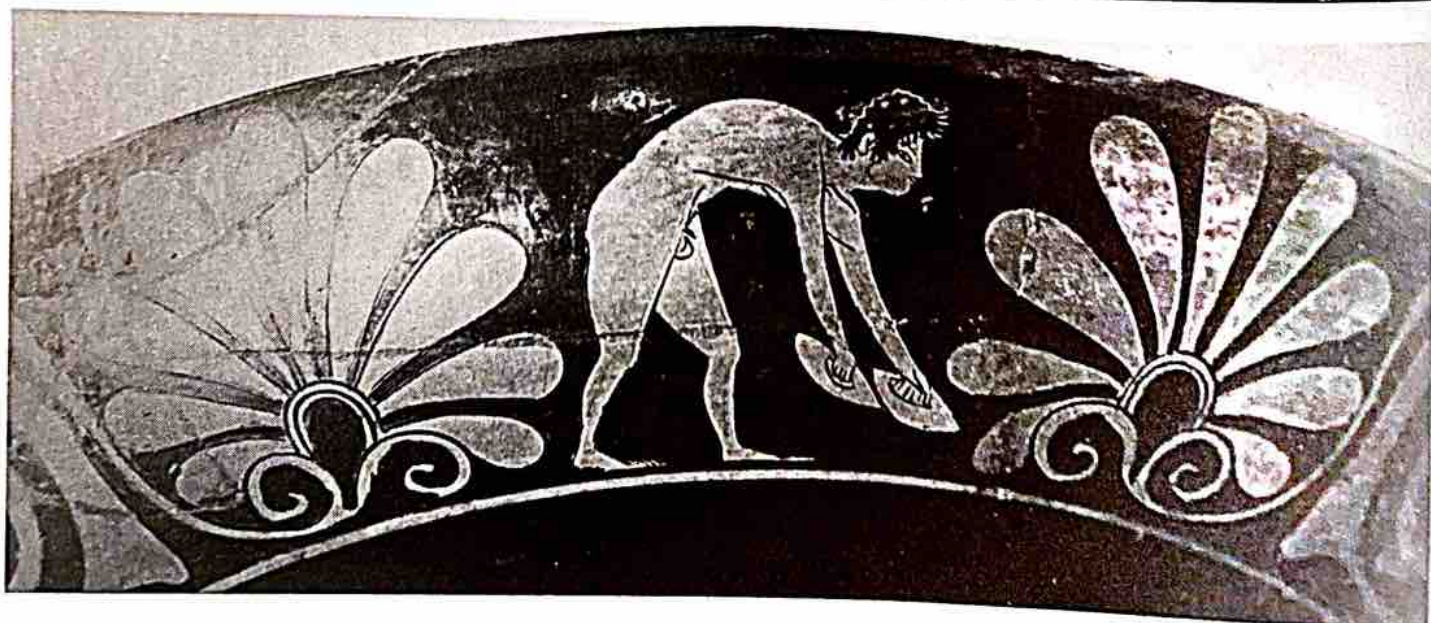
83 Coupe par le Peintre de Délos.

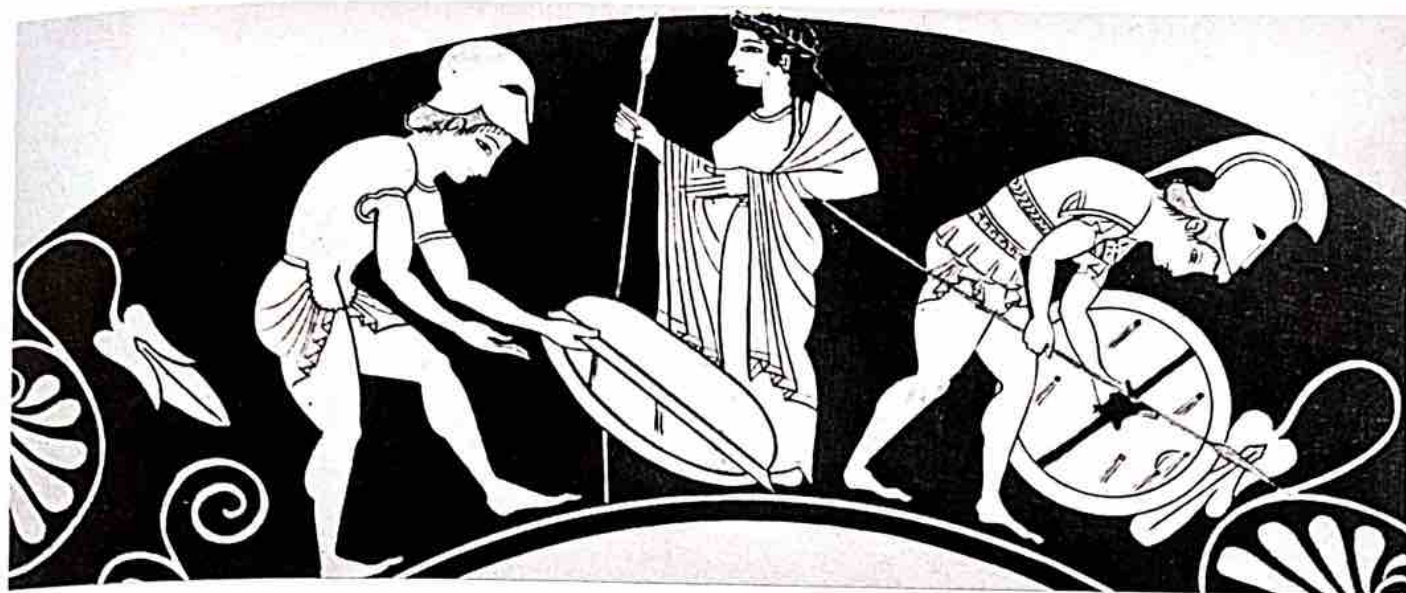


84 Coupe par le Peintre de Scheurleer.



85.1, 2 Coupe par le Peintre de Winchester (vase éponyme).

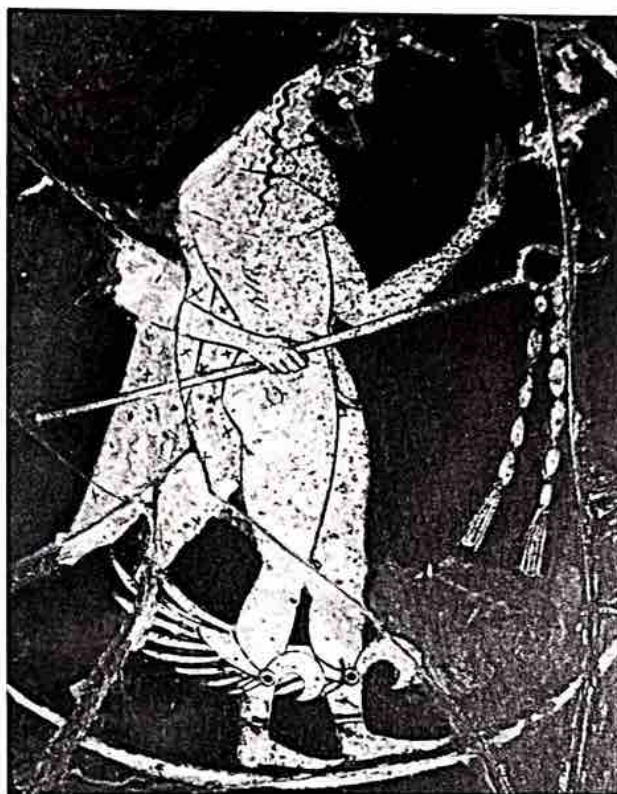




86 Coupe par le Peintre d'Hiskhylos.



87 Cratère en cloche (fragment) par le Peintre d'Hiskhylos. H. 17.



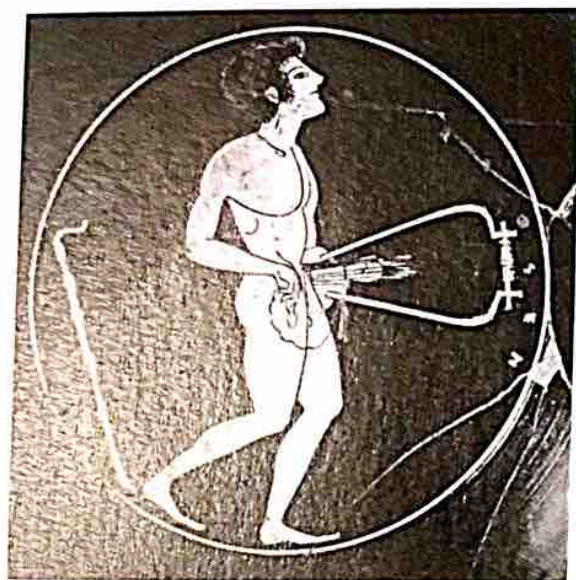
88 Coupe par Skythès. Hermès.



89 Coupe signée par Skythès.
Héraklès et Eurysthée.



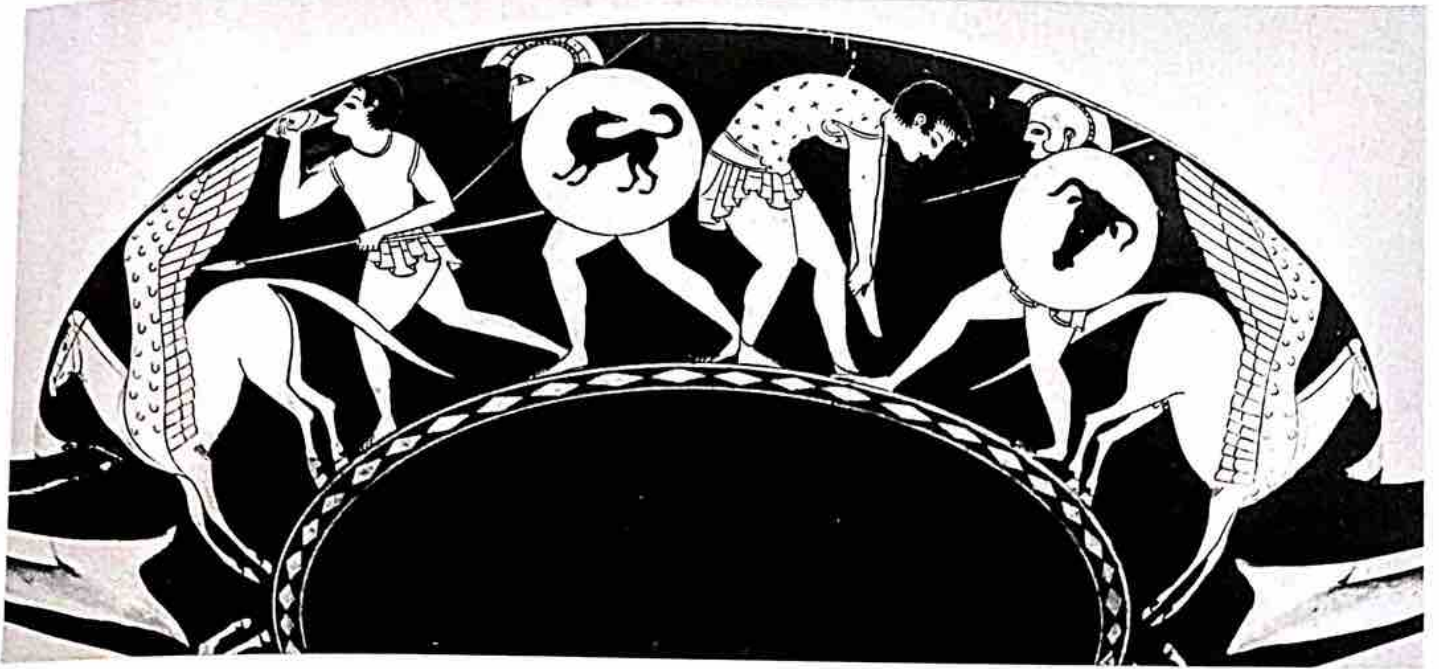
90.1, 2 Coupe signée par Skythès.
Thésée et Sciron.



91 Coupe par Skythès.



92 Coupe par le Peintre de Pédicéus.

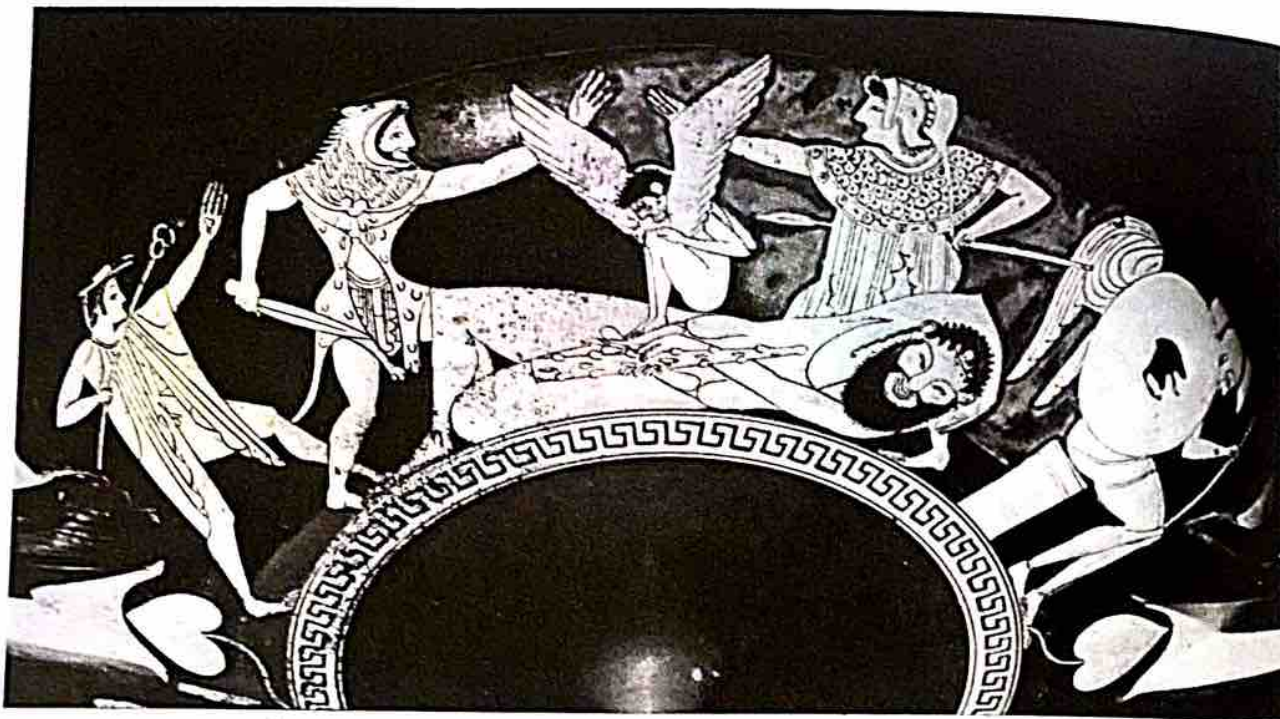


93.1, 2 Coupe par le Peintre de Nikosthénès. L. 32,5.



94 Coupe par le Peintre de Nikosthénès.
Le char d'Athéna; Héraklès, Apollon et le trépied.

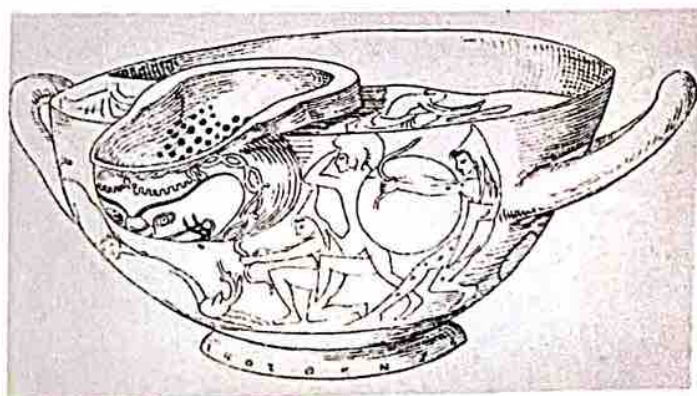




95 Coupe par le Peintre de Nikosthénès. Héraklès et Alkyonée.



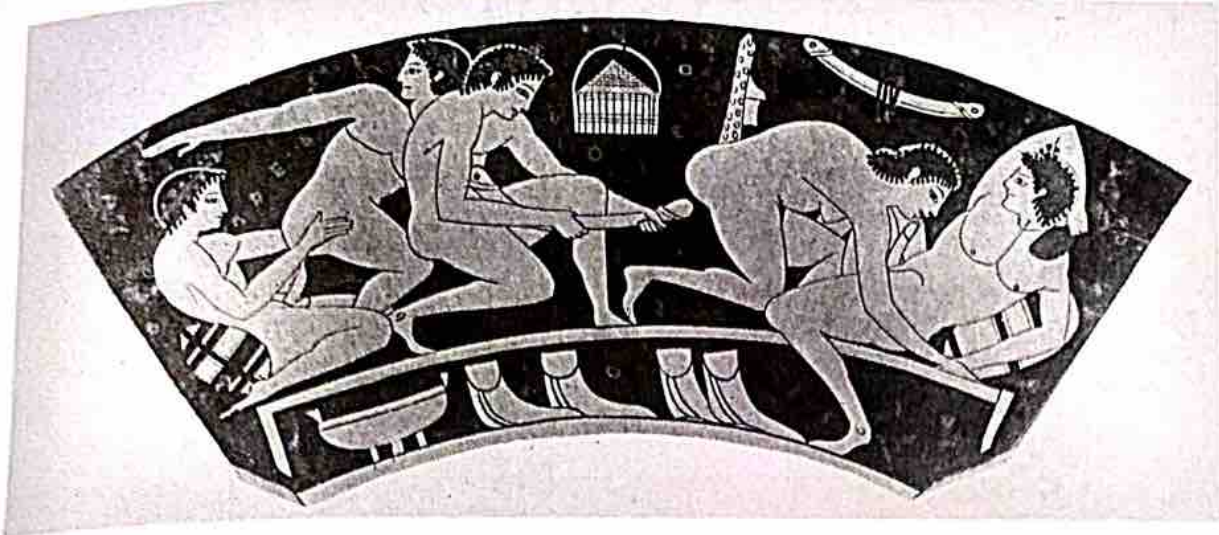
96 Coupe par le Peintre de Nikosthénès.
Hermès et troupeau.



98 Coupe à bec par le Peintre de
Nikosthénès. H. 12.



97 Pyxis nikosthénienne par le Peintre de Nikosthénès.



99.1, 2 Canthare signée par Nikosthénès en tant que potier.



100 Coupe (fragment) avec figure en relief par le Peintre d'Euergidès (?).



101 Coupe par le Peintre d'Euergidès. Potier et métallurgiste.



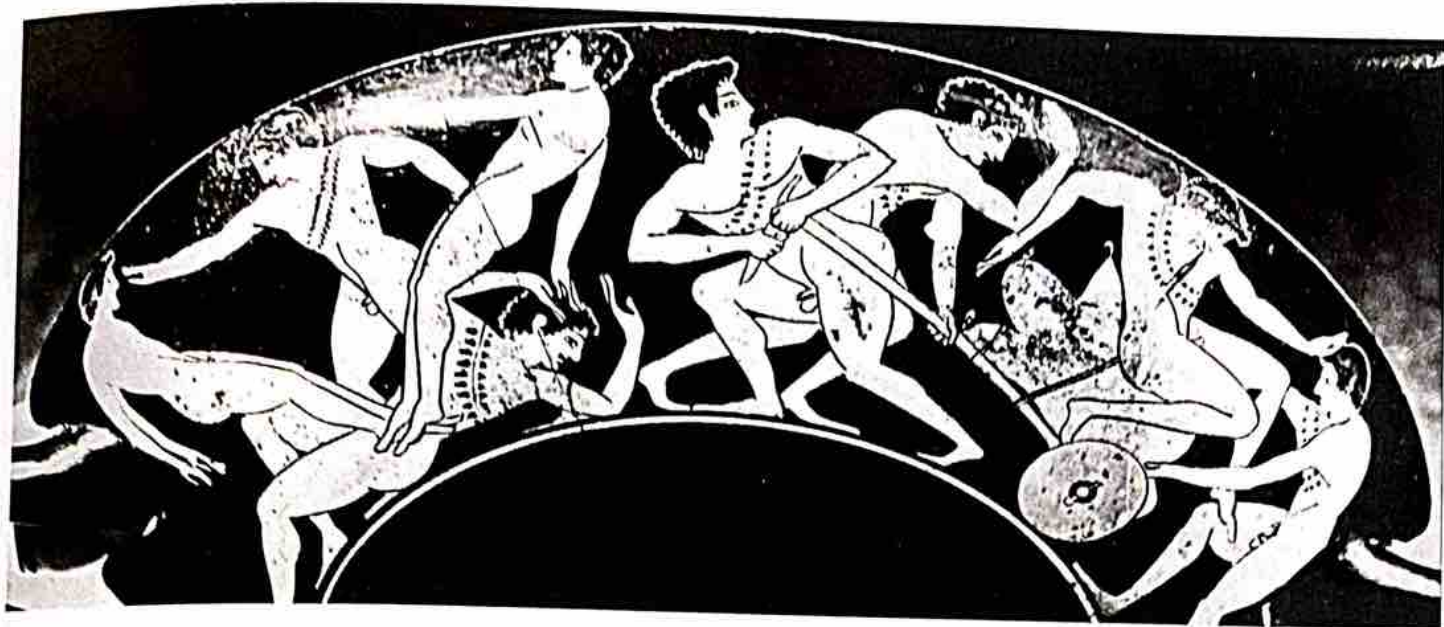
102 Coupe par le Peintre d'Euergidès.



103 Support par le Peintre d'Euergidès (?). H. 26,2.

104 Coupe par le Peintre d'Euergidès.
Héraklès et le lion de Némée.





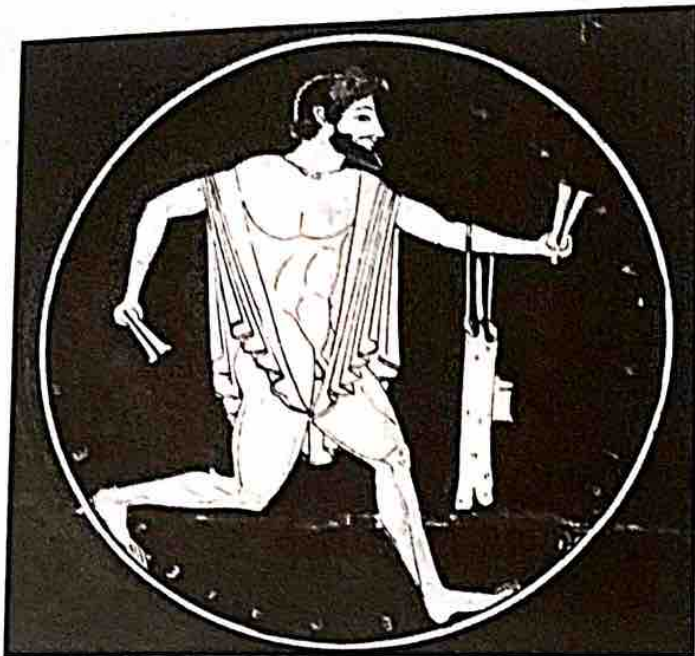
105 Coupe par le Peintre d'Epéleios.



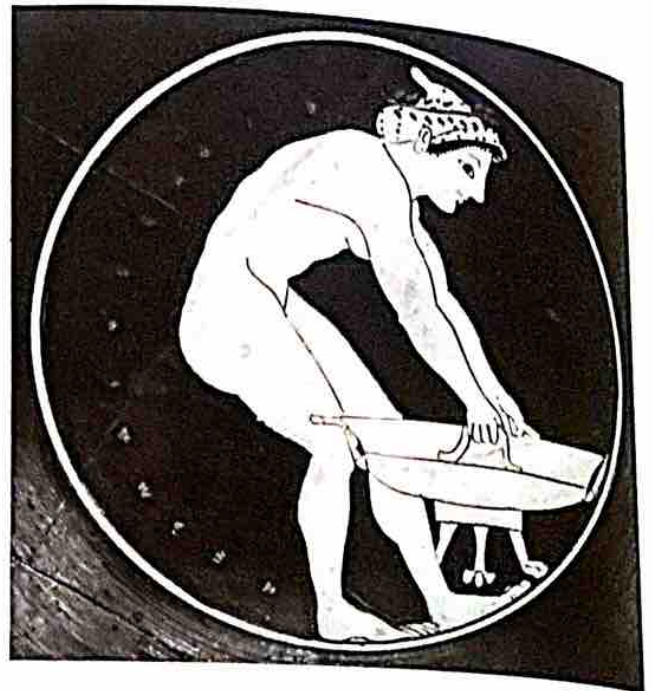
106 Coupe par le Peintre d'Epéleios.

107 Alabastre par le Peintre de Pasiadès.
Fond blanc.





108 Coupe par le Peintre d'Hermæos.



109 Coupe par le Peintre d'Hermæos.



110 Coupe par le Peintre d'Hermæos. Dionysos.

111 Coupe par le Peintre de Khélis.





112 Coupe par le Peintre de Thalia.



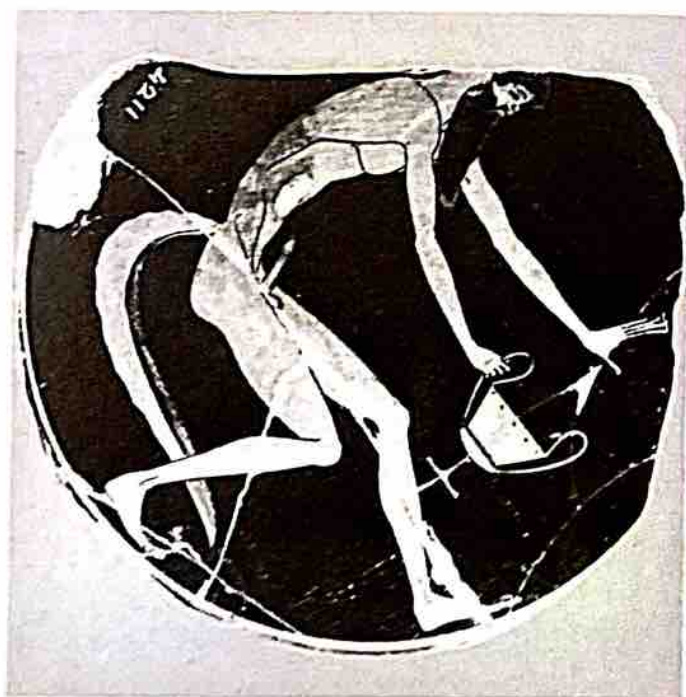
113 Coupe par le Peintre d'Epidromos.



114 Coupe par le Peintre d'Epidromos.



115 Coupe par le Peintre d'Elpinikos.



116 Coupe par Apollodoros.



117 Coupe par Apollodoros.



118 Coupe par Apollodoros. Thésée et le Minotaure.



119 Coupe par le Peintre d'Ambrosios.



120 Coupe par le Peintre d'Ambrosios. Héphestos.



121 Coupe par le Peintre d'Ambrosios. Nessos et Déjanire. L. 9,9.

122 Coupe par le Peintre des coupes de l'Agora Khærias.

123 Coupe par le Peintre du baiser (vase éponyme).

124 Coupe par le Peintre du charpentier (vase éponyme).

125 Coupe par le Peintre du saloir.



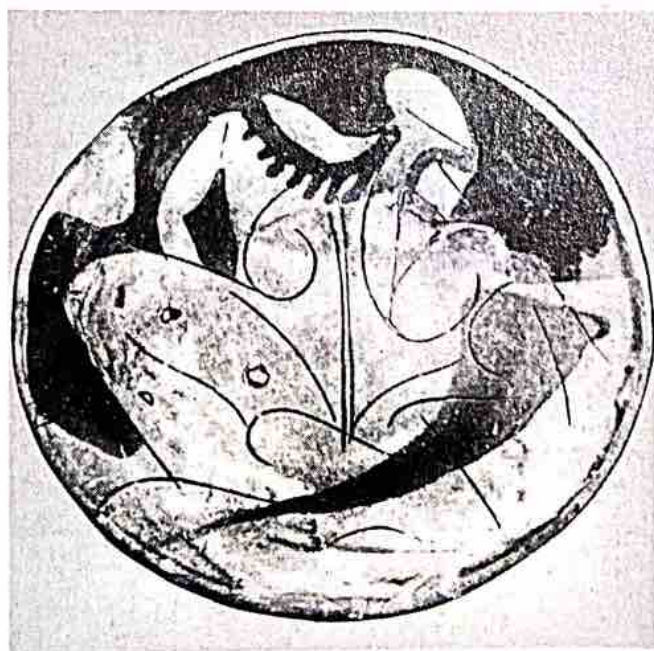


126 Coupe par le Peintre d'Hégésiboulos.

127 Coupe par le Peintre de Poséidon. Danse pyrrhique.



128 Coupe par le Peintre du Pithos. Symposiaste.



des tables fournies en style des pionniers), et ce jusque vers 500, quand une proportion plus importante de formes plus grandes commença à être décorée selon la nouvelle technique. La raison de cette spécialisation n'est pas encore complètement élucidée. Il est possible que la demande des marchés étrangers pour des proportions différentes y soit pour quelque chose, et notamment celle d'Etrurie, qui demeure notre source la plus importante de vases complets à figures rouges anciennes. Assurément, hors d'Athènes, la figure rouge ancienne fut particulièrement bien accueillie en Etrurie qui, de toute façon, tendait à n'attirer que les meilleurs vases. D'autres marchés, pour les Grecs d'Italie du Sud, de Grèce même et probablement aussi d'Athènes, hormis ceux qui fournissaient les dédicaces pour les grands sanctuaires, étaient de goûts plus conservateurs, continuant même au V^e siècle à commercialiser davantage de vases à figures noires de moindre qualité. Puisque le quartier des potiers n'ignorait rien à cette époque de la valeur du marché étrusque et avait créé des modèles particuliers pour celui-ci, ce fait pourrait en partie expliquer la pléthore de coupes à figures rouges. Les vases des pionniers, qui attestent par leurs inscriptions des liens étroits qu'entretenaient les artistes du groupe et la société athénienne, étaient également destinés principalement à l'Etrurie, où la pertinence des inscriptions dut se perdre, de même que la valeur d'actualité des noms de kalos qui glorifiaient des éphèbes contemporains. On a suggéré que maints ensembles de vases furent commandés à l'occasion de fêtes particulières, où ils étaient admirés avant d'être revendus d'occasion pour l'Etrurie. Cela confère davantage de pertinence aux noms de kalos et aux allusions topiques, mais il est probable que les vases étaient exposés longtemps dans le quartier des potiers avant d'être vendus ou choisis pour l'exportation, et c'est souvent un peintre qui se révèle fidèle à tel jeune homme dans ses inscriptions de kalos, là où nous nous attendrions à davantage de diversité si différents clients passaient commande. Et si les kalos étaient clients, nous aurions pu escompter une plus grande longévité des noms de kalos.

Les scènes de la réalité

Si l'observation des formes vivantes demeurait toujours sporadique et ne menait pas encore à la pleine compréhension de leur fonctionnement, elle mit cependant en valeur la liberté nouvelle du dessin et contribua probablement à l'affranchissement, sur les vases, des scènes de la vie quotidienne ou de genre. L'intérêt porté au comportement de ses semblables, hommes et femmes, n'était en rien une nouveauté pour l'artiste grec – pensons à Homère – et nous doutons que la nouvelle démocratie athénienne puisse revendiquer tout ou partie de l'élargissement du répertoire du peintre de vases puisque celui-ci manifeste une liberté analogue dans son utilisation du mythe. En résulte la constitution d'un nouveau fonds de scènes mais aussi l'affaiblissement des conventions iconographiques antérieures.

LA VIE QUOTIDIENNE

Le vêtement quotidien en figure rouge est tel qu'il a été décrit en figure noire (VAFN p. 205-206), mais la nouvelle technique admet davantage de détails pour tout sauf pour le dessin des surfaces (à l'exception des figures rouges anciennes). Les femmes sont désormais vêtues avec plus de recherche. Si le chiton est toujours préféré, le péplos devient de plus en plus commun, des détails d'épingles ou de broches attachant le vêtement aux épaules, au-dessus des bras nus, pouvant être représentés. La chevelure est parfois retenue dans un tissu (sakkos), quelquefois avec une queue retombant librement dans le dos ; en figure rouge ancienne, les frisettes du front et des tempes rivalisent avec celles des korès en marbre. Des serre-tête et des diadèmes sont également portés ainsi qu'à l'occasion une petite écharpe flottante. Les détails de bijoux sont de loin plus nombreux – boucles d'oreilles, bracelets de bras ou de poignet, bracelets de cheville (sur une seule jambe, de rigueur), mais aucune bague. Remarquez les sceaux ou les amulettes ceignant les membres ou les cous de femmes nues et (plus tard) d'enfants. Un soutien-gorge aide celles qui mènent une vie active (Atalante, ill. 369 et 346). Quant au vêtement masculin, nous remarquons vers la fin de notre période les bottes de chasseur, dont les lourdes bandes transversales sont préférées pour le laçage à l'ancienne variété à languette plus rigide ou aux bottes souples à revers. Celles-ci sont souvent portées avec la chlamyde (manteau court) et le pétase (chapeau à large bord) qui, avec les deux lances, constituent les attributs du chasseur. Barbes et moustaches apparaissent parfois (non les moustaches seules) et les hommes jeunes sont le plus souvent représentés, au V^e siècle, les cheveux coupés ras. Nus, les deux sexes montrent leur pilosité, sauf sous les aisselles ; une scène singulière représente une femme se passant les poils du pubis à la flamme ; à une autre

reprise, un couple d'amant est menacé par une lampe dans cette même région du corps. Les prépuces sont très rarement rétractés, même en cas d'érection. Les tatouages sur le cou, les bras et les jambes sont réservés aux femmes de Thrace – nourrices ou tuant Orphée. La figure rouge se révèle naturellement plus problématique que la figure noire s'agissant de la représentation des Noirs (sauf en silhouette), mais il pourrait exister d'autres véritables tentatives pour distinguer les étrangers, et l'anatomie d'un nain est convenablement observée : voir l'ill. 258 pour des pygmées ainsi que 377.

Comme dans la figure noire, les scènes de fontaine apparaissent en figure rouge, rarement après 500 environ, quelques-unes figurant des groupes de baigneurs (non mixtes, ill. 4). Les ablutions domestiques deviennent un sujet très commun, surtout au début du V^e siècle, avec une aiguière à pieds, à côté de laquelle se tient généralement pas plus d'une jeune femme ou d'un jeune homme ; on dénombre maintes scènes de bain figurant des femmes affairées avec leurs vêtements ou leurs bottes et sandales. Si les peintres expriment un intérêt précoce (dans l'art grec) pour le nu féminin, ils ne parviennent que lentement à en rendre de manière plausible les caractéristiques essentielles, comme nous l'avons déjà noté. Nombre de scènes figurent des femmes filant ou travaillant la laine, surtout après 500. Le panier à laine (calathos) aux bords ébrasés est un meuble habituel.

Les divertissements domestiques sont illustrés par des garçons jouant au cerceau (Ganymède également), avec des cages à oiseaux et des modèles réduits de chars dotés de feuilles en guise de voiles ; des jeunes filles jouent à la bascule. L'architecture, domestique ou non, est plus sommaire encore qu'en figures noires, avec au plus une colonne de pure forme et un bandeau d'entablement dorique. Plusieurs scènes d'école représentent des leçons de flûte, de lyre, de lecture sur des rouleaux, avec divers équipements, dont des tablettes d'écriture accrochées au mur en arrière-plan. La clinique (ill. 377) est exceptionnelle.

LE COMBAT

La figure rouge n'est pas moins explicite que la figure noire en termes d'armure. Les vulnérables casques à hauts cimiers se voient moins souvent, mais on rencontre encore des demi cimiers et des cimiers transverses. Les casques habituels sont de type corinthien (*frontispice et al*), chalcidien à garde-joues arrondis et attique à garde-joues articulés, auxquels s'ajoute le type thrace à couronne plus pointue et souvent à visière et garde-joues complexes. Des casques décorés apparaissent, parfois avec un décor en relief au-dessus du front – bouclettes, serpents, couronne de feuilles (à comparer avec l'Athéna des pièces de monnaie) – mais plus rarement avec les cornes ou les plumes que nous avons pu voir en figure noire.

Le corselet de lin, aux épaulières attachées en travers de la poitrine et porté sur un chiton court, remplace bientôt définitivement le rigide corselet en cloche ; le corselet moulant le torse est une innovation du V^e siècle. Une jupette de tissu lourd, parfois portée sans corselet, constitue un élément vestimentaire inhabituel. On découvre les grèves habituelles, qui peuvent être représentées avec leurs supports dans les scènes d'armement et sont portées avec un capitonnage aux chevilles, mais seulement des exemples anciens des cuissards et des canons de bras de la figure noire. Hormis le bouclier hoplite et sa variante béotienne, tenus pour héroïques, la

360 : 31, 66 pelta en forme de croissant protège les troupes légèrement armées, quelques Ama-
186 zones, des Perses, voire des satyres. La copide (ou machæra, coutelas de sacrifice) à
La lance constitue l'arme de base des hoplites de l'époque. Les Amazones ne sont
129.1, 360 pas seules à manier la hache de guerre.

Le manteau thrace à motifs (zeira) est également figuré, surtout porté par des
26 cavaliers, de même que le chapeau thrace en peau de renard (alôpékis) ou son équi-
228 valent en cuir tacheté, porté à Athènes en guise de toque d'équitation à la mode ou
opportune. Les autres couvre-chefs mous sont le bonnet scythe à haute couronne ou
13, 17, 45, 77, etc. à pointes, encore porté avec l'habituel costume oriental à motifs des archers et des
Amazones, mais aussi une version plus ajustée, ainsi que le modèle à couronne plus
303.1 lâche qu'arborent les Perses.

86, 93, 281, etc. Les scènes de guerriers les plus communes demeurent l'armement et le départ
45 ; 129.1 du foyer, parfois avec une libation ou l'examen d'entrailles pour les augures. Hor-
mis les habituelles scènes de bataille, quelques-unes figurent des guerriers tapis en
167 ; 12 embuscade. Des archers vérifient la rectitude de leurs flèches et certains tendent
leurs arcs, les ployant sur leurs cuisses. Les cheveux longs sont enroulés sur un cou-
cf. 281 teau ou une épée puis glissés sous le casque, mais certaines mèches sont également
331, 361 coupées, probablement pour une dédicace. On souffle dans des trompettes, abais-
43 ; 66 ; 93 sées pour les essayer, relevées pour sonner le rassemblement, et dans une conque.
Plus rares sont les chars, sauf dans les scènes de mythe. Il est douteux qu'ils aient
eu quelque application militaire en Grèce à cette époque. La véritable cavalerie doit
être distinguée des hoplites à cheval accompagnés par des écuyers. De plus nom-
breuses danses guerrières (pyrrhiques) sont représentées en figures rouges, au son
127 de la flûte.

LES DIVERTISSEMENTS, PUBLICS ET DOMESTIQUES

Les récitals, les solistes debout sur une plate-forme basse (bèma), sont représentés
138 comme en figure noire, mais dans ces premières années de l'histoire du théâtre en
Grèce, il est plus difficile de distinguer des scènes de théâtre, voire des comédiens,
bien que certains sujets mythologiques doivent probablement leur popularité à
leur traitement par des dramaturges, comme auparavant par des poètes. La pièce
satyrique séduit indubitablement le peintre, car elle met en œuvre l'imitation de
son humanoïde préféré (nous y reviendrons), mais on dénombre davantage de
scènes issues de pièces satyriques, de dithyrambes ou de chœurs dramatiques sur
333 les vases ultérieurs. On connaît également quelques ajouts en figure rouge aux
scènes de pantomime de la figure noire, comme les personnages chevauchant des
58 dauphins.

Le symposion, et ses joyeuses libations, trouve son expression classique en figure
rouge archaïque. Le cadre peut être situé à l'extérieur, où l'on se déplace de maison
en maison avec des coupes, des flûtes et des filles, ou bien la salle à manger (andrôn)
290 meublée de couches dont on voit à l'occasion l'extrémité, car elles sont disposées le
long des murs de petites pièces rectangulaires, sur lesquels sont parfois accrochés des
lyres, des paniers, des étuis à flûte. Les consoles à trois pieds, garnies de nourriture,
sont parfois omises mais nous observons désormais quelques cuvettes pour le lavage
112 des pieds, opportunément placées pour d'autres usages, ainsi que des porte-torchère.

Les hommes sont peu vêtus ou nus et prennent au V^e siècle l'habitude de porter des serre-tête épais ou matelassés, comparables au cuir intérieur d'un chapeau. Des garçons nus remplissent leurs coupes, portant la louche et la passoire du service. Des jeunes femmes peuvent également être affectées au service mais jouent plus souvent de la flûte ou sont assises sur les couches pour divertir les hommes. Elles se dévêtent rarement mais les aulétrides portent en général un chiton défilé. Pourtant, la nudité, à l'exception des coiffes et des amulettes, est admise dans le cadre des réunions exclusivement composées de femmes de la figure rouge ancienne. Des scènes accessoires et connexes figurent plusieurs jeunes avec des bacs ou des cratères, vraisemblablement en train de les laver en préparation de la fête. 248 à droite
46, 129.2, 265
27, 38, cf. 225

Les divertissements sont variés et généralement pourvus par les banqueteurs eux-mêmes. Ceux-ci jouent, chantent et tentent des tours d'équilibre avec leurs coupes ou de chevaucher des outres à vin. Le jeu du cotabe consiste à faire tourner la coupe sur un doigt puis à diriger le jet de lie vers une cible située au milieu du sol. Le geste, mais non la cible, est souvent représenté durant cette période et est parfois accompagné d'un toast. Les divertissements professionnels, hormis la musique, sont proposés par des acrobates et, peut-être, par des danses pyrrhiques principalement exécutées plus tard par des jeunes femmes à demi nues. On voit désormais des hommes jouer de la cliquette (crotale), instrument jusqu'à présent féminin. L'étui à flûte, muni d'une poche latérale pour l'embouchure, est un objet commun. Les peintres ne répugnent pas à décrire le soulagement excrétoire ou nauséux recherché par l'organisme après les excès de boisson. 68
105
38, 305
108, 255 ; 6, 11
21, 46, 51.1, 78
84, 254

Des komastes âgés, vêtus de chitons, de turbans-mitres et portant parfois des parasols, apparaissent dans certaines scènes à partir de 520 environ. Sur un vase du Peintre de Kléophradès comportant de telles figures, l'un d'eux tient une lyre où est inscrit le nom d'Anacréon, le poète ionien qui, arrivé à Athènes vers 520, pourrait y avoir introduit ce spectacle de travestis qui demeura en vogue durant plus de cinquante ans. La coiffure convenait aux hommes de Lydie mais ne pouvait être considérée à Athènes que comme efféminée. La conception anacréontique du divertissement et du plaisir (euphrosynè) est très comparable à celle du symposion de la figure rouge. Le poète mourut à Athènes peu après Marathon, à l'âge de quatre-vingt-cinq ans, étouffé dit-on par un pépin de raisin. 178, 334
131

Les scènes nombreuses et variées d'activité sexuelle, bien que sans aucun doute favorisées par la boisson, sont rarement figurées dans le cadre d'un symposion particulier, bien que des couches soient parfois utilisées. On ne connaît pas de recensement de l'homme amant plus complet dans toute autre technique ou période de l'art grec, et rares sont ceux qui pourraient rivaliser avec celui-ci dans l'histoire de l'art, hormis au Japon. Les scènes de courtisanes de la figure noire se prolongent, mais désormais davantage sont hétérosexuelles et le baiser ainsi que l'étreinte plus chastes ne sont pas négligés. Toutes les positions fondamentales du coït sont figurées, sans préférence particulière maintenant que, grâce aux coussins et aux meubles, sont devenus obsolètes les avantages de la pénétration debout par l'arrière, favorisée antérieurement, comme sur les ill. 18, 272, 297. On s'aide parfois d'un tissu accroché au mur et chaque partenaire peut manier un chausson pour ajouter du piquant. Remarquez l'inscription sur l'ill. 297 enjoignant à « reste [r] tranquille » ainsi que la louange superbement hors de propos d'une belle jeunesse sur l'ill. 219. La masturbation masculine est représentée, et la féminine à une reprise. L'amphore à vin grecque, avec son étroit col cylindrique et son bout poin- 51.2, 214, 226, 260
214, 222
123
46, 99, 112, 219, 302,
346
233
112, 233, 241, cf. 30
112

- 73 tu, apporte un concours inattendu tant aux hommes (du moins des satyres) qu'aux
femmes (accroupies sur la jarre renversée). L'activité homosexuelle est exclusive-
99 ment masculine et la fellation hétérosexuelle plus conforme que le cunnilingus.
C'est un univers masculin.
- 99 Des phallus artificiels sont souvent représentés, dont un à deux extrémités. Cer-
71 tains sont de simples godemichés et utilisés en tant que tels ; d'autres, plus grands,
176, 342 sont portés par des femmes ou rangés dans des paniers. L'extrémité est souvent déco-
rée d'un œil, comme d'autres objets (navires) qui doivent trouver leur chemin. Il
serait plus simple de croire que ces objets avaient une utilité religieuse, servaient à
quelque rite de fertilité, s'ils n'étaient jamais détenus par d'autres que des femmes
176 nues ou des satyres. Avec les oiseaux à tête de phallus, nous quittons le domaine du
mythe pour aborder celui de la psychologie. Ils apparaissent maniés par des femmes,
chevauchés par un satyre, et même en tant que blason de bouclier.

LE SPORT

- Il est fort probable que la nudité des jeunes gens s'exerçant au palestre ait constitué
une importante source d'inspiration pour l'artiste grec qui prenait progressivement
conscience des possibilités de représentation en peinture et en sculpture de la phy-
siologie d'équilibres et de mouvements subtils. Les athlètes figurés sur les vases ou
dans le marbre sont désormais autant de démonstrations de ce nouveau talent. Le
répertoire des sports apparaissant sur les vases demeure le même qu'au VI^e siècle, mais
des poses infiniment plus diverses sont choisies pour représenter telle épreuve ou tel
geste, comme le lancer du disque. Au nombre des épreuves décrites en figures rouges,
79, 82, 230 nous pourrions distinguer la course d'hommes en armes – l'hoplitodromie à la popu-
larité grandissante. Cette épreuve, introduite à Olympie en 520, ne semble pas appa-
raître plus tôt sur les vases athéniens. Le pancrace (lutte et pugilat) est figuré avec
263 quelques détails de prises, régulières ou non. Les pics (parfois à une dent) représen-
277.1 tés dans certaines scènes servent à ameubler le sol pour le saut en longueur, épreuve
85.2, 286 pour laquelle l'athlète s'aide d'haltères.
- 3, 97 Les entraîneurs portent de longues perches ou cannes et les utilisent parfois. Ils
235, cf. 307 prennent probablement des notes ou transcrivent les victoires sur des tablettes. Les
227, 369 athlètes sont nus mais peuvent porter des calottes d'exercice. Le flacon d'huile,
51.2, 230, 260 l'éponge et le strigile (racleur) constituent un équipement habituel, accroché ou
239, 259 ; 4, 24.3 porté par un domestique enfant. L'huile épaisse est versée dans les mains. Certains
hommes pratiquent l'infibulation, se liant le prépuce avec un cordon, pour la
24..1 à g., 230 pudeur, la protection ou ne pas être troublés par une érection. Les athlètes forment
le groupe le plus nombreux des scènes de la vie quotidienne en figure rouge
archaïque.

LE COMMERCE ET L'INDUSTRIE

- Les scènes d'atelier les plus instructives représentent des artistes – potiers et peintres
101 ; 101, cf. 174 au tour, avec des pinces ou se rendant au four, des métallurgistes (et aussi proba-
323 ; 262 blement sur l'hydrie de Caputi plutôt que des potiers), des bronziers, des sculpteurs
64 ; 74 ; 124, cf. 192 sur marbre, sur bois, des charpentiers et des armuriers, plus particulièrement avec des

casques. La présence éventuelle d'Athéna (ill. 101, 264, 323) constitue un compliment délicat que s'adresse l'artiste à lui-même ainsi qu'une réflexion sur la fonction de la déesse en tant qu'erganè. 81, 262

Le commerce de détail est de loin moins représenté – absence, désormais, de scènes de pesée et seulement un ou deux bouchers en figure rouge ancienne, ou quelques parfumeurs postérieurs sur des pélikés. La campagne est ignorée dans l'ensemble, à l'exception de quelque rustre chevauchant un bouc ou un bélier, pourchassé par Pan, et de pêcheurs (également Pâris, lorsqu'il est dépeint, avec son troupeau sur le mont Ida, prononçant son jugement). Les satyres offrent à l'occasion une scène de vendanges. Il n'y a plus de scènes maritimes importantes, sauf au service du mythe (Ulysse et les Sirènes). De façon générale, les scènes ressortissant à cette rubrique montrent un intérêt métropolitain et artistique prononcé, plus restreint que le répertoire de la figure noire. 180
335.1 ; 119, 344
310

LA RELIGION

Les scènes les plus communes sont extrêmement élémentaires, figurant un ou deux hommes ou femmes à côté d'un autel. L'adoration auprès d'un hermès est assez souvent montrée, avec parfois de petites plaques votives accrochées dans le champ comme à un arbre, mais aussi près du four, avec des masques. Sur l'ill. 340, on cuit de la viande à la broche, au-dessus de l'autel où brûlent os et graisse et sur lequel on répand une libation. Quelques scènes sont plus élaborées : processions vers un autel où l'on mène des animaux sacrificiels et l'on transporte les paniers ajourés caractéristiques. Les autels sont communément surmontés d'une partie supérieure en volute, et les marques rouges que l'on observe sur leurs parois seraient des traînées du sang des victimes. Les scènes mythologiques montrent à l'occasion une statue cultuelle ou un trépied. Un masque de Dionysos sur un pilier vêtu pourrait constituer la pièce centrale d'un fête du vin, les ménades étant incarnées par des prêtresses dansantes, où l'on procéderait apparemment à une dégustation de vin. L'examen d'entrailles lors du départ d'un guerrier constitue un acte particulier, et l'on connaît maintes scènes de libation, versée de ou dans une phiale ou une coupe, à l'occasion d'arrivées et de départs, souvent à côté d'autels, parfois par des dieux. 278, 364, cf. 330 ; 21
211
245.2, 330
135.1 ; 245.2
311
129.1

Les plaques funéraires ne sont pas exécutées en figures rouges et la prothésis (l'exposition du corps) ne se voit que sur quelques loutrophores rituels. Les plaques votives en figures rouges de cette époque sont rares – découvertes uniquement sur et à côté de l'Acropole. Souvent de grande valeur artistique, elles représentent Athéna, des dieux, des mythes, voire des scènes érotiques. Les processions en char de noces de la figure noire disparaissent. 141
52
18

LES PERSONNAGES HISTORIQUES

Les peintres de vases transcrivirent aussi rapidement les Perses combattant les Grecs sur leurs céramiques qu'Eschyle allait mettre en scène les Perses après les guerres médiques. Les guerriers tombés à Marathon furent traités en héros, et les contemporains proches ou les événements récents devaient s'être vus reconnaître un statut 279, 303, 360

héroïque pour que les Grecs les admettent dans leur art, du moins à cette époque.
C'est pourquoi les figures de « travestis » sont anacréontiques plutôt qu'Anacréon
lui-même (voir *supra*). Sapho et Alcée étaient morts depuis suffisamment long-
261 temps (plus de cinquante ans) et suffisamment honorés pour y prétendre (voir éga-
lement *VAFN* ill. 311). L'assassinat d'Hipparque (514 avant J.-C.), qui avait fait de
ses meurtriers des héros et leur avait conféré l'honneur d'un groupe statuaire, pou-
199 vait tacitement être assimilé à l'exécution d'Egiste. La défaite de Crésus et le récit
de la façon dont il échappa au bûcher (546 avant J.-C.) s'étaient déjà estompés
dans l'histoire mythique. La désignation de symposiastes contemporains était natu-
171 rellement exemptée des restrictions observées dans les scènes plus officielles ou
dans les arts plus élevés.

Les scènes mythologiques

Les scènes de mythe des débuts de la figure rouge sont tout aussi affectées par les mêmes conditions et possibilités inédites qu'offrait la nouvelle technique que l'étaient les scènes de genre. Les conventions iconographiques du répertoire relatif aux épisodes sont bientôt transgressées, ou considérablement diversifiées dans l'intérêt d'une narration plus complète du récit. Si maints sujets nouveaux sont introduits, il demeure toujours possible de présenter les scènes familières seulement sous forme d'extraits et d'utiliser pleinement les ressources du détail allusif. Mais même ainsi, nous sommes loin de disposer de l'énonciation picturale complète de nombreux récits, voire d'une expression canonique en termes de récits connus plus complètement par le truchement d'autres sources. L'approche historique de l'évolution du mythe dans les arts plastiques est aussi importante qu'elle l'est en littérature.

La source des scènes ou cycles nouveaux doit être recherchée principalement dans les réactions personnelles des artistes aux conditions novatrices qui s'offraient à eux. Nous pouvons désormais soupçonner davantage d'intellectuels dans leurs rangs, plus lettrés. Pour la première fois, il devient évident que des poèmes, anciens ou récents, inspirent le choix de nouvelles scènes, l'intérêt pour Troie au début du V^e siècle étant à ce titre remarquable. La narration du mythe sur la scène théâtrale athénienne, ainsi que l'importance accordée aux récentes compositions murales dans les sanctuaires et les édifices publics, influencèrent également thèmes et figures, mais leur effet se perçoit en général ultérieurement. Eschyle est aussi un artiste de la fin de l'archaïsme, mais il est plus facile de reconnaître l'influence des thèmes novateurs de ses pièces satyriques que toute autre version particulière de récits épiques inspirés de ses tragédies, et il n'est pas souvent possible d'identifier précisément chez des poètes antérieurs, hormis Homère, les versions que les peintres de vases suivirent délibérément.

163, 325

Une ou deux tendances iconographiques générales doivent être signalées avant d'aborder les détails (en complétant, plutôt qu'en le répétant, l'exposé du chapitre 13 des *VAFN*). L'une, c'est le rejet du monstrueux : les Gorgones s'humanisent bientôt et les duels opposant héros et monstre sont de loin plus rares, bien que la valeur décorative ou symbolique des sphinx ne soit pas oubliée ni, bien sûr, les centaures et les satyres absolument plausibles, ces derniers ayant atteint en ces années-là l'apogée de leur vigueur. L'autre tendance consiste à rajeunir divinités et héros, à les représenter imberbes, ce qui s'applique de diverses manières à presque tous, exceptés aux aînés reconnus, tels Zeus, Poséidon, Héphaïstos, ou à des figures paternelles comme Nérée et Priam. A Troie, la plupart des héros demeurent barbus, hormis Achille et, parfois, Patrocle.

L'emploi symbolique ou allusif du mythe en guise de commentaire des événements du jour, ou la promotion politique délibérée du mythe demeurent difficiles à détecter. Si Héraklès était le héros de l'Athènes pisistratienne, Thésée est celui de la nouvelle démocratie : cela se manifeste suffisamment clairement sur des vases ou ailleurs, et culmine dans le recouvrement par Cimon des cendres de Thésée pour Athènes. Après Marathon, l'important regain de figures de Nikè sur les vases fait certainement allusion à la victoire : non point directement, car le contexte est très rarement militaire, plutôt religieux, musical, athlétique ou indéterminé, mais le succès militaire peut avoir favorisé un nouvel intérêt pour son culte ainsi qu'une association particulière avec Athéna et, de là, une plus grande attention à sa fonction dans d'autres combats. A Artémision, en 480, la flotte perse fut dispersée et vaincue par le Vent du Nord, comme elle le fut douze ans auparavant au large d'Athos, à la suite de quoi les Athéniens honorèrent Borée en lui édifiant un temple. L'hypothèse a été suggérée qu'il fallait rechercher ici l'origine du nouvel intérêt pour les scènes figurant Borée enlevant Orithyie, qui était une princesse attique. Mais les artistes qui introduisirent ces scènes sont si hantés par d'autres scènes de poursuite (Eos et ses jeunes hommes ; Zeus, Poséidon, Thésée avec diverses jeunes femmes) qu'on ne peut qu'avec circonspection attribuer une importance particulière à Borée. A partir de 470 environ, la jeune femme que Zeus poursuit de ses assiduités sur certains vases est parfois identifiée avec Egine, dont l'île se distingua à Salamine en 480 mais fut le fléau d'Athènes avant et après cette date, avant d'être soumise en 459. Mais s'agit-il d'Egine sur les vases antérieurs, et un événement politique ou militaire a-t-il rendu populaire ce récit par ailleurs insignifiant ? Toute conjecture concernant ce sujet demeure hasardeuse.

On fera enfin remarquer que la faveur apparente dont jouirent certains récits en figure rouge après 500 seulement doit être en partie due à la production restreinte et aux formes limitées de la figure rouge avant cette date.

LES DIEUX

En figure rouge, surtout après 500, les Olympiens sont plus souvent représentés en tant qu'études indépendantes, ou impliqués dans des récits leur étant propres plutôt que dans celui d'un de leurs protégés. Les scènes de libations sont particulièrement ordinaires, dans lesquelles des divinités seules versent le contenu d'une phiale ou sont servies par d'autres (Zeus avec Iris ou Nikè, Apollon avec Artémis, Athéna avec Héraklès, etc.) au cours des rituels de salutation ou de départ.

ZEUS est désormais un personnage de loin plus habituel, formant souvent un groupe paisible avec d'autres divinités. La *Naissance d'Athéna*, surgissant armée de pied en cap de sa tête, est encore représentée selon le modèle plus ancien, sous forme d'un petit personnage précoce, mais sera bientôt montrée adulte à côté de son père, comme sur le Parthénon, bien que ce sujet soit moins commun qu'en figure noire. Nouvelles sont les scènes réitérées de Zeus poursuivant une femme ou *Ganymède*, représenté en jeune homme, tenant souvent un cerceau et un bâton et portant un coq (animal familier ou présent d'amour). Sur l'identité de la femme en tant qu'*Egine*, voir *supra* ; mais *Thétis* est aussi pourchassée, un mariage déjoué puisque son fils était destiné à être plus fort que son père. *Europe* avec le taureau Zeus est particulièrement prisée durant le premier quart du V^e siècle.

APOLLON apparaît comme un autre coureur de jupons mais est plus communément représenté en tant que musicien, souvent en compagnie de sa sœur. Le Peintre de Berlin le munit d'un trépied ailé pour son voyage outre-mer. Il doit toujours défendre leur mère Létô contre *Tityos*. Sur quelques vases, Apollon défie Idas pour *Marpessa*, qui préféra le héros au dieu. Euhénos, le père de la jeune femme, intervient sur la version du Peintre de Pan, tandis que sur l'autre flanc du vase Zeus mandate Hermès en intercesseur. Le jeune homme chevauchant un cygne sur quelques figures rouges anciennes est habituellement considéré comme représentant *Hyacinthe*, le favori d'Apollon qui l'avait autorisé à monter sur son cygne char.

HERMÈS, omniprésent dans des scènes où d'autres tiennent le rôle principal, doit encore exécuter Argus Panoptès auquel Héra avait confié la garde de la vache Io. Argus présente désormais un corps couvert d'yeux plutôt que deux têtes comme en figure noire. Les frasques d'Hermès, dérobant dès le jour de sa naissance *Les Troupeaux d'Apollon*, sont représentées par le Peintre de Brygos, octroyant un panier de vanneur au dieu enfant ; on le voit également adulte, avec un troupeau et jouant de la lyre.

La grande popularité de DIONYSOS ne demande guère de développements. Il est communément représenté avec sa troupe de satyres et de ménades, souvent avec Ariane son épouse, mais il prend aussi place dans des symposions plus civilisés, parfois avec d'autres dieux et Héraklès promu en grade. Son *Retour d'Héphaïstos* processionnel sur l'Olympe demeure un thème important. Makron le montre sous les traits d'un enfant confié par Zeus à ses nourrices nymphes. Sujet dionysiaque réservé à la figure rouge, le roi *Penthée* mis en pièces par sa mère et ses compagnes démentes est un récit que nous connaissons mieux par les *Bacchantes* d'Euripide. Une autre légende, mais privée de l'autorité du texte, est celle des *Satyres assaillant Héra* et Iris, telle que l'a figurée le Peintre de Brygos. Une figure noire représenterait de manière incertaine Héra assaillie, mais ailleurs Iris paye la rançon des voyageurs et est assaillie de nouveau, par des centaures cependant, c'est pourquoi nous doutons qu'une version littéraire canonique ait pu exister et devrions plutôt considérer cette scène comme une suite logique du comportement satyrique à l'égard des ménades.

HÉPHAÏSTOS, dont la claudication n'est pas accentuée au V^e siècle, est montré à une ou deux reprises sur un char ailé, probablement l'une de ses merveilleuses inventions. Sinon, il porte de courts vêtements de travail et manie des pinces ou une hache. Les satyres dans sa forge évoquent une pièce satyrique.

POSÉIDON avait pour épouse soit *Æthra* (qui lui donna un fils, Thésée, selon une version de son mythe), soit *Amphitrite*. Un trident et un poisson le caractérisent, tandis qu'*Amphitrite* et les nymphes marines peuvent tenir un poisson. *Amymone*, qu'il délivra d'un satyre à proximité d'une fontaine ou d'un puits, fut ensuite séduite par lui ; à partir des années 460, on le voit la pourchasser sur des vases. D'autres femmes qu'il poursuit de ses assiduités sont anonymes. ARÈS demeure de peu d'importance.

ATHÉNA est, bien évidemment, la déesse la plus populaire. Sur son égide, la Gorgone est désormais représentée plus régulièrement. Nous avons déjà signalé sa naissance de la tête de Zeus. Sinon, elle se consacre essentiellement à prêter son concours à des héros ou à des tâches civiques – escortant ou divertissant son protégé Héraklès ; dans des compositions rappelant son rôle de déesse des panathénées et de leurs jeux ;

avec Nikè, et brandissant un aphlaston (poupe de navire) pour célébrer une victoire, probablement celle de Salamine ou d'Artémision ; visitant les ateliers de ses citoyens ou assistant à la naissance d'*Erichthonios*, le héros athénien et son enfant adoptif que lui présente la Terre (Gaïa). Cette dernière n'apparaît qu'après les guerres médiques, quand Athéna semble devenir davantage respectée pour elle-même, en tant que déesse de la ville, plutôt que pour la protection qu'elle offre aux héros.

La vulnérabilité de Héra et d'Iris face aux divinités inhumaines a été signalée *supra*. HÉRA, portant un sceptre et une couronne, est représentée dans diverses assemblées olympiennes. IRIS, ailée, est l'homologue d'Hermès et peut porter un caducée de héraut, mais est souvent simplement au service de Zeus ou verse pour lui les libations. On la confond aisément avec Nikè, hormis les cas où cette dernière célèbre manifestement une victoire – avec une fiole, souvent près d'un autel ou d'un encensoir ; portant un trépied ou une hydrie de vainqueur, une lyre ou une guirlande.

DÉMÉTER et sa fille portent des torches ou des épis de blé et des couronnes basses, mais elles n'apparaissent d'ordinaire que pour dépêcher *Triptolème* avec mission d'apporter l'agriculture sur terre. Son trône à roues est désormais généralement propulsé par des serpents ailés.

APHRODITE ne bénéficie pas de scène particulière mais fait une belle apparition au Jugement de Pâris. EROS, ou bien une multiplicité d'Amours compagnons d'Eros (Himéros et d'autres), devient soudainement populaire à partir des années 490, généralement en études isolées, portant une lyre ou un lièvre, ou poursuivant un garçon ; il sert également le mythe. ARTÉMIS préside au meurtre d'*Actéon* par ses propres chiens. Ce n'est qu'ultérieurement que la métamorphose du chasseur en cerf sera indiquée par l'ajout de cornes. Elle est désormais plus souvent chasserresse-archère, mais sa forme primitive de déesse ailée des animaux n'est pas complètement oubliée.

PAN fut, au début, entièrement un bouc. Au V^e siècle, son corps et ses membres sont principalement humains, mais en dépit de la faveur dont il jouissait à Athènes après sa contribution à Marathon, il n'est guère représenté durant la première moitié du V^e siècle.

Les dieux sont souvent ensemble, assis ou debout, paisibles, soit réunis en conseil sur l'Olympe, soit observant – la naissance d'Athéna, l'arrivée de Dionysos. Leurs actions communes, combattant les *Géants*, suivent les modèles établis en figure noire, souvent complétés par des détails plus explicites ou novateurs. Ainsi, Héphestos jette désormais son charbon brûlant sur l'ennemi, et la vigne de Dionysos immobilise un géant ; en figure noire, Héphestos fait chauffer son charbon et seuls des animaux aident Dionysos. L'île projectile de Poséidon peut être parée de la faune idoine.

HÉRAKLÈS

Le héros qui avait dominé le répertoire mythologique de la figure noire athénienne se voit attribuer un rôle restreint sur les vases ultérieurs. Divers facteurs en sont la cause – une aversion croissante pour le monstrueux ; une préférence grandissante pour le nouveau héros de la démocratie, Thésée, au détriment du héros des tyrans ; en outre, dans la période où se chevauchent la figure noire toujours florissante et la

nouvelle figure rouge, les artistes progressistes adoptent plus rapidement les nouvelles tendances, c'est pourquoi ce n'est que dans les toutes premières figures rouges que perdure l'esprit de la figure noire. Mais plusieurs scènes nouvelles figurant le héros apparaissent pour nous divertir.

Considérons en premier lieu les Travaux canoniques. Les rencontres avec le *Lion* 7, 10, 104 et avec les *Amazones* conservent l'essentiel de leur attrait durant toute notre période. 9, 29, 149, 298 La délivrance du *Sanglier* afin de terrifier Eurysthée, la lutte avec *Géryon*, avec 89; 26, 2 l'*Hydre*, avec le *Taureau*, l'enlèvement du *Cerbère* de l'*Hadès* et la visite aux *Hespérides* 198; 16 et à *Atlas*, ne sont pas complètement oubliés, et plusieurs exemples offrent autant, sinon plus, de détails explicites qu'auparavant. Le reste est quasiment ignoré. Un certain intérêt subsiste cependant pour les épisodes subsidiaires. Nous voyons Héraklès dans son *Bol doré* offert par le Soleil; la lutte avec *Nérée* pour découvrir l'itinéraire 300; 156 vers l'ouest, un *Nérée* désormais entièrement humain (à une exception près) et ne montrant que de légères mutations, mais assez souvent accompagné par ses filles, voire par *Triton* (le combat avec le *Triton* à l'aspect de poisson a disparu); la beuverie avec le centaure *Pholos* à côté du pithos de vin mis en perce et la bataille qui en résulta avec les *Centaures*. 72

Certains des autres épisodes prisés en figure noire, mais non tous, réapparaissent avec la même formule: la lutte avec le géant *Antée*, auquel *Euphronios* donne des traits réalistes de barbare; l'attaque du géant endormi *Alkyonée*, avec le Sommeil (*Hypnos*) perché sur lui; rarement, les *Cercopès* prisonniers; la réception du 23; 42, 95 roi *Eurytos* et le meurtre de ses fils perfides; la lutte avec *Cycnos*, mais désormais 181 sans *Zeus* s'interposant entre Héraklès et *Hadès*, si ce n'est son tonnerre; et le combat le plus réussi, celui qui l'oppose au roi d'*Egypte* *Busiris* et à ses partisans sur 231; 65 l'autel où ils s'appêtent à sacrifier Héraklès, qui offre d'intéressantes études montrant l'évolution de la vision des artistes sur la physionomie et l'anatomie des 75, 336 Africains.

Pour remporter la main de son épouse *Déjanire*, Héraklès combat le dieu-fleuve *Achéloos*. *Oltos* est le seul à le représenter avec un corps de poisson, plutôt que de taureau, mais la scène demeure par ailleurs rare – monstrueuse, comme l'est la mort de 54 *Nessos* qui tentait de violer la jeune femme. La querelle avec *Apollon* pour la possession du trépied connaît une vogue remarquable précisément durant notre période, 121 mais non plus tard; c'est probablement dans quelque symbolisme particulier que 40.1, 94 nous devrions rechercher l'explication de sa popularité ces années-là. La dispute complémentaire, concernant le cerf, est encore rare.

Le rôle particulier d'*Athéna* en tant que protectrice d'Héraklès demeure naturellement important, comme c'était déjà le cas depuis longtemps et en dehors 50.2 d'*Athènes*. Ils apparaissent souvent ensemble, conversant, avec des libations, en action. Mais la *Présentation à l'Olympe* du héros par la déesse, surtout en char, tombe en disgrâce, ce qui peut se comprendre si cette scène était empreinte de quelque symbolisme tyrannique, malgré sa pertinence en tant qu'épisode de l'histoire du héros.

Les nouvelles scènes avec Héraklès représentent notamment son enfance, une ou deux aventures insignifiantes, et reflètent probablement des thèmes théâtraux. Certaines apparaissent également dans la figure noire tardive contemporaine. Le Peintre de Berlin est le premier à le montrer luttant contre les *Serpents* envoyés dans son berceau par une *Héra* toujours hostile. Comme on pouvait le prévoir, il réagit mal à 155 l'école, tuant avec sa lyre son professeur de musique *Linos*. Sa femme lui donne un 296

182 fils, Hyllos. Il moleste le malingre Gèras (la Vieillesse) ou parvient à s'accorder avec
 195 ; 363 celui-ci, et détruit la vigne ou la demeure de *Syléos* qui avait accoutumée d'exiger des
 corvées des passants. (Toutes les scènes de *Syléos* datent d'entre 490 et 460.) Après
 376 500, il est vu plus souvent qu'auparavant en compagnie de Dionysos. Ils sont parfois
 allongés ensemble, souvent servis par des satyres ; ou Héraklès est seul en compagnie
 de satyres. En figure noire, il est montré les capturant, et là où ils apparaissent le
 dépouillant de ses armes pendant son sommeil, nous pouvons soupçonner un thème
 de pièce satyrique.

L'Héraklès des figures rouges est moins intéressant qu'il ne l'avait été au VI^e siècle,
 mais son rival dans le répertoire des peintres, Thésée, n'égala jamais sa popularité
 auprès des narrateurs, qu'ils soient poètes ou peintres.

THÉSÉE

Le cycle des scènes décrivant les aventures de Thésée sur la route de Trézène à
 Athènes, où il se rend pour revendiquer son héritage, n'apparaît communément sur
 des vases qu'après 510 environ et pourrait être inspiré par un nouveau poème. Ce
 sont des imitations pâles mais délibérées des Travaux d'Héraklès : puisque le récit
 d'Héraklès semble avoir été utilisé par Pisistrate et sa famille, on constate en toute
 logique la préférence du nouveau régime pour un rival. Les relations des deux héros
 dans le mythe, la poésie, le symbolisme et la religion sont complexes, jamais hos-
 tiles. Etant données les occasions qu'offre le mythe, il est probablement significatif
 que nulle confrontation ne soit admise ces années-là, bien que leurs carrières puis-
 sent être comparées (comme sur le Trésor des Athéniens à Delphes) ; ce n'est que
 plus tard, tant au théâtre que dans les arts plastiques, que leur association sera de
 nouveau présentée. Les artistes traitent les récits de Thésée davantage en tant que
 cycle que l'avaient été ceux d'Héraklès (bien que le Peintre de Kléophradès figure
 quatre Travaux dans une frise), des vases isolés illustrant parfois plusieurs épisodes.
 De *Périphétès* (ou Korynètès – « porteur de massue »), il acquiert une massue. *Sinis*
 défiait les voyageurs, leur demandant de maintenir un pin courbé jusqu'à terre qui
 se déployait alors comme une catapulte et les déchirait. Thésée lui fait subir le
 115, 206, 287 même sort. *Sciron* exigeait des voyageurs qu'ils lui lavent les pieds, avant de les pré-
 cipiter d'un coup de pied du haut de la falaise, en bas de laquelle une tortue les
 90, 223 dévorait. Thésée le jette dans un précipice ; certaines scènes incluent l'ensemble des
 éléments de l'épisode – falaise, lave-pieds, tortue. *Procuste* rognait ou étirait ses vic-
 times à la longueur de son lit. Thésée le coupe à la taille requise : la hache et le lit
 137, 223, 319 ; 287 sont parfois montrés. *Phaea*, la truie sauvage de Crommyon, est tuée. *Cercyon*
 201 d'Eleusis est battu. Plus tard, en Attique, Thésée combat le *Taureau* marathônien.
 Le héros est d'ordinaire légèrement vêtu d'un court chiton ou seulement d'une
 chlamyde, portant un pétase de voyage. Hormis avec le taureau, il ne bénéficie pas
 toujours du soutien d'Athéna (une omission intéressante), mais elle est souvent
 figurée dans certaines autres scènes.

Le récit du *Minotaure* demeure très prisé, le monstre s'effondrant ou étant traîné
 118, cf. 70 hors du palais-labyrinthe. On défia le héros se rendant en Crète de prouver que
 Poséidon était son père : après 500, nous découvrons des versions de son séjour au
 fond de l'océan, aidé par Triton, rendant visite à la cour de Poséidon et d'Amphi-
 trite entourés de leurs nymphes marines, et recevant une couronne des mains

d'*Amphitrite*, scène à laquelle Athéna peut assister. Lors de son retour de Crète, l'abandon d'*Ariane* endormie à Naxos est parfois représenté, avec même une indication de l'imminence de sa découverte par Dionysos (Eros et le vin). Sinon, ils sont montrés dormant ensemble, ou lui s'éloignant d'elle, éveillée. Le retour à Athènes est aussi parfois figuré. 223
269

Thésée enlève à une reprise *Hélène* et son rapt de l'amazone *Antiope* apparaît tôt, comme en figure noire. A la fin de notre période, et ultérieurement, certaines scènes le représentent menaçant une femme, nommée à une reprise (par Makron) *Æthra*, sa mère. Cette circonstance n'est pas documentée, ou bien l'inscription est erronée (*Æthra* pour une autre ; Thésée pour l'un des Dioscures ?). Il existe maintes scènes le montrant pourchassant de jeunes femmes non identifiées, si tous les jeunes gens vêtus comme Thésée sont bien lui. 34.1

La promotion de Thésée en tant que héros athénien semble n'avoir rencontré qu'un succès limité auprès des peintres de vases, excepté le cycle des pseudo-Travaux et plus particulièrement le récit du Minotaure (déjà favorisé longtemps auparavant) ainsi que l'épisode du Taureau en Attique même. Le héros dut probablement bénéficier d'un sort meilleur sur les murs et en poésie.

LES AUTRES HÉROS

PELÉE, qui tint un rôle majeur dans les préliminaires du cycle de Troie (voir *infra*), est montré luttant avec *Atalante* lors des joutes funéraires en l'honneur de Pélidas. Elle est figurée nue, excepté une calotte d'exercice, une culotte et un soutien-gorge, mais ne portant pas toujours les trois, et l'on connaît plusieurs études la représentant seule. Son pied léger constitue le thème du lécythe de Douris, et l'intérêt amoureux (les Amours) réside probablement dans la course à pied à laquelle elle défie ses prétendants. Elle participa également à la chasse au sanglier de Calydon, mais ce récit ne devait pas intéresser les peintres de figures rouges archaïques autant que ceux de la figure noire. Nous perdons également de vue Bellérophon pendant quelques temps. 62
369 ; 294

PERSÉE tuant Méduse ou pourchassé par ses sœurs Gorgones connut sa plus grande vogue en figure noire. Très rares sont les scènes de la poursuite en figure rouge archaïque, mais l'on prête désormais attention aux épisodes antérieurs de la vie du héros. Le Peintre de Triptolème montre sa mère *Danaé* visitée par la pluie d'or de Zeus et, ainsi que d'autres peintres, la fabrication par un charpentier du coffre (avec un foret à archet) pour sa traversée avec Persée enfant, préparatifs observés par le roi Acrisios. On connaît une ou deux autres versions de la scène du coffre et de sa récupération ultérieure par un pêcheur. cf. 153, 349
306
192

JASON régurgité par un serpent devant Athéna sur la coupe de Douris est un épisode non canonique du récit des Argonautes. Quant aux sortilèges de rajeunissement de Médée, certains peintres de vases montrent un bélier ébouillanté qui, dans les textes, n'est qu'une manifestation de puissance. Le sortilège est jeté pour *Pélidas* devant ses filles et pour le père de Jason, *Æson* (qui reçoit par erreur le nom de son fils sur l'hydrie de l'ill. 200), mais demeure rare. 288
200

CEDIPE confronté au Sphinx sur un rocher ou une colonne, est plus souvent vu en figure rouge tardive. ORPHÉE, serrant sa lyre tandis que des femmes de Thrace le mettent à mort, devient un personnage assez commun après 500. Les armes sont 301.2
277, 354

habituellement domestiques – broches, pierres, mais une épée peut être utilisée, de même qu'une faucille, pour le décapiter. Les jeunes gens parfois présents étaient ses auditeurs.

Quelques scènes de poursuite mineures doivent être présentées à côté des olympiennes. BORÉE ET ORITHYIE apparaissent pour la première fois à la fin de notre période (sur le symbolisme suggéré, voir au début de ce chapitre). La chevelure du dieu est hirsute, parfois plus tard givrée et hérissée. Il est généralement ailé, comme les vents doivent l'être, de même que son fils, *Zéphyre*, poursuivant le jeune Hyacinthe ou volant avec lui, le tenant dans ses bras (mais ces identifications sont moins certaines). EOS (Aurore), normalement aussi ailée, poursuit soit Céphale, qui est généralement figuré en chasseur (rarement en écolier), portant chapeau à large bord, chlamide et deux lances, parfois avec son ou ses chiens ; soit Tithônos, beau jeune homme citadin pour qui elle obtint l'immortalité, mais non la jeunesse éternelle. Ces scènes de poursuite connurent une vogue toute particulière à partir de la fin de la période archaïque.

Quelques scènes datant de 500 environ et d'un peu après représentent l'armement des SEPT CONTRE THÈBES. Elles montrent en général un char (celui d'Amphiaraos) et leurs caractéristiques communes sont l'attention portée au traitement des chevelures, le port du corselet, et maints signes de découragement. Parthénopée est nommé pour identifier le groupe (ill. 331). Le meurtre d'EGISTHE par Oreste, avec Clytemnestre (s'élançant avec une hache) et Electre, présente la victime assise, parfois portant une lyre. Seul le Peintre de la docimasie, en guise de pendant à cette scène, montre aussi le meurtre d'Agamemnon, dans une manière quasi eschylienne déjà examinée.

LE CYCLE DE TROIE

L'étude comparée des scènes de prédilection inspirées du cycle de Troie en figure noire et en figure rouge est révélatrice. Après 530, la figure noire peut encore lui consacrer autant de scènes que la figure rouge le fera jusqu'au milieu du V^e siècle, mais la somme des figures noires est largement due à la popularité ininterrompue de quelques très rares favoris anciens – Pélée et Thétis, le Jugement de Pâris, Trôïlos, Ajax portant Achille, Ménélas et Hélène, Enée et Anchise, Polyphème – tandis que nombre d'autres scènes suivent l'exemple de la figure rouge. D'autre part, la figure rouge fait plus que doubler le nombre de sujets choisis. Pour autant qu'apparaissent quelques préférences, elles vont à Achille, surtout durant le premier quart du V^e siècle où l'on constate comme une brusque recrudescence des scènes troyennes fondamentales, plus particulièrement inspirées de l'*Iliade* et de l'*Iliou-persis*, celles figurant le héros étant dues d'une façon disproportionnée à l'intérêt apparent du Peintre de Kléophradès pour le poème homérique, auxquelles il faut ajouter nombre d'épisodes plus domestiques représentés par le Peintre de Brygos et son entourage. Il semble en effet qu'en ce domaine le choix du sujet est bien plus souvent déterminé par la connaissance d'un texte. C'est un prélude aux intérêts littéraires des générations ultérieures de peintres, plus ouverts à l'influence du théâtre qu'à celle de l'épopée.

Les paragraphes suivants constituent un résumé des scènes représentées en figure rouge archaïque, dans l'ordre du cycle épique, comme dans *VAFN* p. 228-231. Sont

marqués d'un astérisque (*) les sujets dont l'iconographie est par essence dérivée de la tradition précédente de la figure noire.

LES CYPRIAQUES. La *Lutte de Pélée et de Thétis** est plus que jamais universelle, 214.1
 mais le *Mariage* est désormais figuré sous forme d'une procession pédestre, la jeune
 mariée étant parfois conduite à la manière rituelle, la main posée sur le poignet.
 L'éducation d'*Achille enfant** est confiée à Chiron. Le *Jugement de Pâris** présente 56; 310
 maintenant le héros en jeune homme, non plus à son corps défendant, le cadre
 champêtre du mont Ida étant plus clairement indiqué et les déesses différenciées,
 Aphrodite souvent assistée par Eros ou par plusieurs Amours. Le *Pâris enlevant*
Hélène la montre consentante, semble-t-il, en tant que jeune mariée (la main sur le 308.1
 poignet) plutôt que comme victime, le *Retour de Pâris à Troie* étant également
 figuré. En route vers Troie, les Grecs attaquèrent par mégarde le royaume de *Téléphe*.
 Le roi est blessé par Achille et se réfugie à Argos, à la cour d'Agamemnon, pour 378
 prendre plus tard Oreste en otage. Dans la plaine troyenne, Achille poursuivant
*Trôilos** avec sa sœur Polyxène demeure dans le répertoire et il est d'autres détails 190
 d'Achille désarçonnant le jeune homme en le tirant par les cheveux et s'apprêtant à
 le décapiter à côté de l'autel d'Apollon, mais l'embuscade, si prisée en figure noire, 232
 est désormais rare.

L'ILIADÉ. On constate une attention bien plus soutenue, au début du V^e siècle,
 aux épisodes directement reliés au thème du poème, la colère d'Achille. Nous
 découvrons la jeune *Briséis* au service de Phénix (le mentor d'Achille), délivrée des 245.1
 mains d'Achille par les hérauts puis amenée chez Agamemnon. La *Mission auprès*
d'Achille montre le héros découragé, assis, la tête dans les mains et se couvrant la tête 270
 de son manteau, devant les héros apaisants. Ceux-ci incluent notamment Ulysse,
 assis et étreignant son genou ou debout, Ajax, le vieux Phénix et (sur certains vases
 mais non dans Homère) Diomède. Achille se tient coi, comme dans Eschyle mais
 non dans Homère, mais il est peu probable que ce fût Eschyle qui inspira les
 peintres plutôt que le poème épique. Achille soigne la blessure de son compagnon
 Patrocle puis l'envoie sur le champ de bataille où nous découvrons le combat pour 50.1
 la possession de sa dépouille mortelle. La figure du *Deuil d'Achille* apparaît dans des
 scènes avec *Briséis* emportée au loin, dans la *Mission* et, sur des vases postérieurs,
 lorsqu'on lui remet sa nouvelle armure et qu'il pleure Patrocle – études presque
 génériques du héros tragique. Si Achille s'armant ou se réarmant aidé par Thétis 332
 n'est plus un thème important, plusieurs scènes des années 480 montrent *Thétis* et
Héphaïstos recevant la nouvelle armure. Quant aux duels troyens, nous voyons Ajax 262.1
 contre Hector*, Ajax contre Enée (pour la dépouille de Patrocle), Ménélas contre 304.2
 Pâris, Diomède contre Enée (avec Athéna encourageant et Aphrodite sauvant) et 186
 Achille contre Hector* complété par la poursuite autour des murailles. Le Peintre de
 Kléophradès montre l'échange de présents entre *Ajax et Hector* et, probablement,
 l'échange des armures entre Diomède et Glaucos. Le cadavre d'Hector traîné der-
 rière le char d'Achille n'est pas un sujet de la figure rouge, à la différence de la ran-
 çon, avec *Priam* et ses serviteurs apportant des présents, récipients et coffrets en
 métaux précieux renfermant les robes somptueuses mentionnées par Homère, à un
 Achille nonchalant, Hector étendu sous sa couche, un groupe que réussit mieux le
 Peintre de Brygos. Les autres épisodes inspirés de l'*Iliade* sont notamment l'embus- 248
 cade de *Dolon* par Ulysse et Diomède, *Dolon* portant son exotique équipement de
 patrouille de nuit, ainsi que le *Sommeil et la Mort* ailés emportant le corps de 276
 Sarpédon. 22

L'ETHIOPIE ET LA PETITE ILIADE. Le combat opposant *Achille et Penthésilée** est
 48.1 rappelé, et celui opposant *Achille et Memnon** demeure important, à l'occasion
 duquel les assistent parfois leurs mères divines ou, pour Achille, Athéna. Antiloque,
 le fils de Nestor, qui fut tué par Memnon, est représenté avec son père et avec Achille.
 134 La *Psychostasie** des âmes d'Achille et de Memnon reste plus populaire que la pesée
 de la mort d'Achille et d'Hector de l'*Iliade*. *Eos** emporte Memnon mort du champ
 292 de bataille.

*Ajax emportant Achille** mort est désormais un thème bien moins prisé, mais
 247 non ses conséquences. La *querelle d'Ajax et d'Ulysse* pour l'armure d'Achille est tran-
 285.1 chée par leurs compagnons. Le *Vote* est montré, observé par Athéna, les Grecs
 amoncelant leurs galets en faveur d'Ulysse, et les héros exprimant consternation ou
 246 joie. Le Peintre de Brygos dépeint *Ajax mort*, Tecmesse recouvrant son corps repo-
 sant sur les toisons des béliers qu'il avait tué croyant voir, dans sa démence, des
 185 Grecs. Le vol à Troie, par Ulysse et Diomède, du *Palladium* est un autre épisode
 tardif de la guerre. Makron les représentent se querellant pour sa possession. La
 2 scène montrant *Achille et Ajax jouant aux dés** n'est pas oubliée mais ne survit guère
 à la période archaïque.

L'ILIOUPERSIS. La plupart des scènes standard de la prise de Troie furent créées
 en figure noire puis améliorées, plutôt qu'altérées, en figure rouge : la *Mort de*
 135.2 ; 245.2 *Priam**, frappé par Néoptolème sur un autel, souvent avec le cadavre de son petit-
 135.1 fils en évidence ; le *Rapt de Cassandre** par le petit Ajax au pied de la statue
 d'Athéna ; *Enée sauvant Anchise** avec Ascagne enfant ; *Ménélas reconquérant*
 308.2 *Hélène**, la menaçant de son épée, l'emmenant, et la première des scènes où il lais-
 158 se tomber son épée à la vue de sa beauté. Une nouvelle figure est celle de la femme
 135.3 troyenne, nommée Andromaque à une reprise, qui se défend avec un pilon ; ainsi
 135.3 ; 172 qu'un nouveau récit pour l'art, la délivrance par ses petits-fils d'*Æthra*, la mère de
 Thésée partie à Troie comme esclave d'Hélène. Elle est parfois figurée les cheveux
 rasés, comme dans la peinture de Polygnote à Delphes, ou sous les traits de la
 « vieille accroupie » du Peintre de Kléophradès. Le regroupement de plusieurs épi-
 135 sodes sur un vase, montrant ainsi en panorama la prise de Troie, constitue une nou-
 veauté qu'exécute avec le plus de subtilité le Peintre de Kléophradès. Le même
 artiste peut aussi représenter la délivrance d'*Anténor*, qui allait être considéré
 comme un traître troyen en raison de son attitude conciliante envers les Grecs.
 Makron montre *Polyxène* conduite au sacrifice.

L'ODYSSÉE. Le poème est à peu près ignoré en figure rouge archaïque, hormis
 quelques rares scènes de *Circé** à la manière ancienne, l'évasion de l'ancre de *Poly-*
 184 *phème**, les *Sirènes**. Les scènes de Pénélope et des prétendants sont ultérieures.

AUTRES PERSONNAGES

Plusieurs personnifications mineures, certaines inédites, apparaissent en figure
 rouge archaïque. *Dikè combattant Adikia* (la Justice et l'Injustice) en figure rouge
 sur un bilingue ancien, thème qui était apparu déjà auparavant sur le coffret de
 Kypsélos à Olympie. *Séléné* (la Lune) est représentée avec son char, couronnée d'un
 50.2 disque, comme Isis, ou peut-être sous forme de la tête inscrite dans un disque sur
 217 ; 223 la coupe de Sôsius et un intérieur de coupe du Peintre d'Elpinikos. Quelques *Tri-*
tons sont également figurés, isolés ou aidant Thésée sous l'eau, ainsi que des

Néréides avec poissons, n'illustrant aucun récit spécifique. Les combats opposant pygmées et grues avaient eu la faveur de la figure noire ancienne, les pygmées étant figurés sous les traits d'hommes minuscules. Le Peintre de Brygos les traite en nains grassouilleux réalistes. En Enfer, *Sisyphos* pousse son rocher à flanc de montagne et *Ixion* est lié à sa roue sur quelques vases : autant de sujets ignorés plus tard sur les vases athéniens. 56, 61, 345 258

Les *Amazones* sont extrêmement populaires, aux armes et aux études de défilé aussi complètes et diverses que celles accordées aux guerriers masculins. Leurs combats contre des Grecs (autres qu'Héraklès) ne deviennent réellement prolifiques en figure rouge qu'après les guerres médiques. Elles sont vêtues comme des hoplites ordinaires, portent des costumes orientaux comme des archers ou des tuniques décoratives, faisant rarement droit à leur féminité. Plusieurs portent des haches d'armes ou des armes légères avec des peltas. 43 43 ; 29 9

Les *Centaures* et les combats auxquels ils sont mêlés demeureront des sujets importants durant toute la période classique. En figure rouge archaïque, le combat contre les Lapithes, occasionné par l'indiscipline des Centaures lors du mariage de leur roi, est une scène plus traditionnelle que les troubles durant le mariage même. C'est pourquoi les Lapithes sont armés et l'invulnérable *Cénéos* est figuré battu et enfoncé dans le sol. Si la participation de Thésée au combat contre les Centaures peut avoir contribué à la popularité du sujet au début du V^e siècle, il est cependant rarement identifié explicitement. 170, 196, 258 326

Les *Satyres*, les plus attachantes des inventions de l'art grec, ne sont jamais plus divertissants que dans la période archaïque et dans la figure rouge. Ils jouent de la musique et dansent pour Dionysos, seuls ou avec leurs compagnes les ménades. Ils se livrent à des tours d'équilibre avec leurs coupes (pour lesquels ils bénéficient d'avantages particuliers) ou, plus utilement, participent aux vendanges. Quant à leur rôle dans le mythe, nous les voyons escorter Héphestos vers l'Olympe et assaillir des déesses. Silène, le seul satyre individualisé, est mené captif auprès du roi Midas. On penserait plus volontiers que les satyres armés s'apprêtent à guerroyer contre les Géants s'il existait davantage de scènes les montrant combattant aux côtés de Dionysos. Plus énigmatiques encore sont les scènes isolées les représentant profanant une tombe ou détruisant un hermès. 299 31, 66, 140 169

La fin du VI^e siècle voit les débuts à Athènes de la pièce satyrique, avec des acteurs costumés en satyres, aux torsos velus, portant phallus et queue érigés. Mais nos artistes ignorent souvent le costume de scène et presque toujours les masques en exécutant ce qui devrait être autant de thèmes de pièces satyriques, la plus ancienne desquelles (à partir de 510 environ) semblant être le larcin qu'ils commettent aux dépens d'Héraklès. Maintes scènes satyriques inédites apparaissant sur les vases, les représentant en famille, en athlètes ou parodiant le mythe, pourraient dériver, directement ou indirectement, de leurs nouveaux rôles sur scène. Les meilleures compositions de ce type seront exécutées plus tard dans le siècle, mais les vases des illustrations 163, 174, 299, 325, 376, pourraient être inspirés de pièces satyriques. 314 177, 301.1

Les ménades avec lesquelles ils dansent portent des peaux d'animal sur leurs vêtements ordinaires (comme pourrait le faire tout serviteur dionysiaque), tiennent des animaux ou des serpents (voire un bandeau-serpent), ou brandissent le thyrsos, avec son pommier de feuilles de lierre, qui peut aussi être tenu par Dionysos ou, moins souvent, par ses satyres. Les ménades ne se dévêtent que pour dormir. 40.2, 207 ; 218 132.2

136, 271, 380

113, 257

Certaines exécutent une danse ailée en tenant les parements de manche de leurs chitons défaits. Elles sont souvent importunées par les satyres, mais ne subissent quasiment jamais la conclusion prévisible. L'assouvissement sexuel du satyre est généralement auto-administré. Pour lui, la poursuite est tout, l'excitation de la danse, le contact d'une cuisse ou d'un bras, le plaisir insupportablement grisant de découvrir une ménade endormie, mais non la consommation de l'acte. Sur les vases, seuls les mortels le font avec leurs femmes. Les satyres personnifient des fantasmes mortels, des rêves mortels qui semblent toujours s'évanouir au moment de l'accomplissement. Ils illustrent les éternelles frustrations du sexe masculin, affligés – ou bénis – d'une tumescence aussi permanente qu'insatiable (ils pratiquent même l'infibulation à l'occasion), jouissant de tous les plaisirs apparents et de la liberté de la belle vie. Ils constituent une réponse plus qu'adéquate à tous ceux qui croient que les Grecs étaient obsédés par l'homosexualité.

JOHN BOARDMAN

Les Vases athéniens à figures rouges La période classique

Traduit de l'anglais par Christian-Martin Diebold

566 illustrations

THAMES & HUDSON

L'époque classique

Le Parthénon fut mis en chantier au milieu du V^e siècle ; le temple fut consacré en 438 et les sculptures du fronton installées au cours des six années suivantes. L'édifice était pourvu à profusion de sculptures en marbre, de reliefs en métal et de peintures (sur la statue de culte). La statuaire qui a subsisté caractérise à nos yeux l'art athénien de la période, son style classique idéalisé. Nous recherchons à bon droit des échos de cette technique dans la peinture de vases mais ils sont insaisissables, bien que nous puissions aisément repérer des scènes qui semblent tendre vers la même atmosphère héroïque, idéalisée, ainsi que des scènes de manifestations civiques. La façon dont se développe cet artisanat peut être presque entièrement appréhendée à travers l'étude du support et de ses techniques, lesquels évoluent davantage en parallèle avec les arts nobles qu'en les imitant.

Ce chapitre traite de la « période du Parthénon », époque de prospérité et de pouvoir pour Athènes, et s'arrête aux années 420, moment où la guerre et d'autres événements qui allaient conduire à la défaite furent le signal pour certains peintres d'un étonnant changement d'esprit. J'aborderai au chapitre suivant un ou deux artistes que Beazley a inclus dans sa phase « classique », non pour chercher à améliorer sa classification, mais pour isoler ici le travail véritablement « parthénonien » et afin de ne pas séparer des artistes dont le travail exprime plus pleinement les styles nouveaux, plus fleuris, qui apparaîtront ultérieurement dans le siècle. On peut déjà deviner quelque chose de l'aspect de ces nouveaux styles dans la sculpture la plus récente du Parthénon (les frontons), mais rien de leur esprit tel qu'il s'exprime dans la peinture de vases.

Les styles de dessin évoluent plus lentement à partir de cette date qu'au cours de la centaine d'années précédente. Avec le temps, certains peintres parviennent à une nouvelle maîtrise de l'espace et des relations des figures entre elles, ou réussissent à représenter les masses et le mouvement par le dessin au trait, mais la détermination de la date et du travail des artistes individuels est encore tributaire pour l'essentiel de l'observation des détails du dessin et de la forme. Le travail d'attribution devient plus difficile, et la place manque ici pour des comparaisons détaillées et personnelles. Nous aurions pu nous attendre à ce que l'influence de la grande peinture s'étende et fasse adopter un nouveau type d'ornement, voire un certain degré de polychromie, mais nous ne constatons qu'une utilisation croissante du fond blanc pour une catégorie restreinte quoique représentée en abondance (les lécythes blancs, chap. 4), tandis que les compositions étagées dans le champ ou l'utilisation d'une ligne de sol variable demeurent assez rares, en dépit de l'attention qui leur est inévitablement accordée dans les manuels et les livres illustrés. En général, les bons artistes font preuve d'une compétence totale dans le rendu de l'anatomie, bien qu'ils s'en tiennent encore strictement aux formules dans leur utilisation des poses et des groupes du

répertoire, et leur support peu commode les restreint encore à des vues de têtes essentiellement de profil et à des compositions bien espacées.

Le Peintre de Berlin, maître de la période de l'archaïque récent (*VAFR* I p. 91-III), travailla jusque dans le second quart du V^e siècle et eut des disciples actifs, à défaut d'être toujours distingués (*ibid.* p. 193-195). Le PEINTRE D'ACHILLE [109-118], actif vers 460, semble son successeur naturel et pourrait avoir été son élève. Il partage avec le maître le plaisir du dessin pour lui-même et privilégie par conséquent les grands vases noirs (comme la grande amphore pansue passée de mode, son vase éponyme [109]), ou les plus petites amphores de Nola qui mettent en valeur les sujets à une ou deux figures [III, 112]. A l'instar de son maître, il ne s'intéresse guère aux narrations complexes, mais se contente d'études de dieux, de *Nikai*, de poursuites et d'adieux. Il apprécie le noir pur, ornant de vignettes minuscules certains stamnoi noirs, et ce pourrait être à peu près la même préférence qui l'amena à peindre des lécythes aryballisques de plus en plus populaires simplement décorés de têtes ou de bustes. Lorsqu'il décore des cratères de plus grandes dimensions, les figures sont assujetties au sol, et non disposées de haut en bas selon la « manière moderne » apprise de la peinture



sur murs. Il peint peut-être aussi en figure noire comme son maître, pour des panathénaïques (*VAFN* ill. 303). La « sobre beauté » de son travail s'exprime le mieux sur des lécythes à fond blanc (catégorie que nous aborderons ultérieurement), quoiqu'il admette certaines des scènes funéraires sur des lécythes à figures rouges [118], et son « loutrophore au combat » [113] est une tentative remarquable et admirable. La caractérisation du vieux guerrier sur [114] est inattendue durant cette période d'idéalisation. Notre peintre travailla jusqu'à 430 au moins, semble-t-il. Ses vases anciens partagent avec des peintres de coupes du début du classicisme des noms de *kalos* (Kleinias, Lichas, tandis que sur fond blanc Diphilos et Dromippos sont ses favoris) ; ses vases récents portent des noms qui seront mentionnés *infra* (Euaion et Axiopeithès, chez les Peintres de la Phiale et de Lykaon). Beazley tenait le PEINTRE DU NAIN [119, 120] et le PEINTRE DE PERSÉPHONE [121] pour des successeurs du Peintre d'Achille lui étant apparentés. Les nains avaient déjà suscité l'attention bienveillante de peintres athéniens (*VAFR* I ill. 377). [119] est une belle tentative de dessin d'un kouros archaïque comme statue de culte.

L'élève du Peintre d'Achille, le PEINTRE DE LA PHIALE [122-128], « un artiste d'un charme authentique et, dans ses œuvres plus grandes, plein de noblesse », manifeste des préférences similaires, mais peut-être davantage de conviction pour la narration. Il décore très peu de lécythes à fond blanc mais choisit cette technique pour deux cratères en calice impressionnants [125, 126] lesquels, avec leurs hauts flancs verticaux, nous donnent sans doute une idée de la grande peinture de l'époque, insaisissable. Leurs sujets et compositions ne semblent pas dériver ni s'inspirer des célèbres peintures murales, mais de panneaux plus petits, ou bien sont de la part du peintre des

interprétations originales de récits peut-être popularisés au théâtre. [125] acclame Euaion, le dramaturge fils d'Eschyle. On doit également à ce peintre plusieurs grands cratères en calice à deux registres en figure rouge ; il semble avoir « pensé plus grand » que son maître, du moins dans le choix des poteries si ce n'est dans l'exécution des figures. Il doit son nom à la phiale [128], une forme comportant rarement un décor de figures.

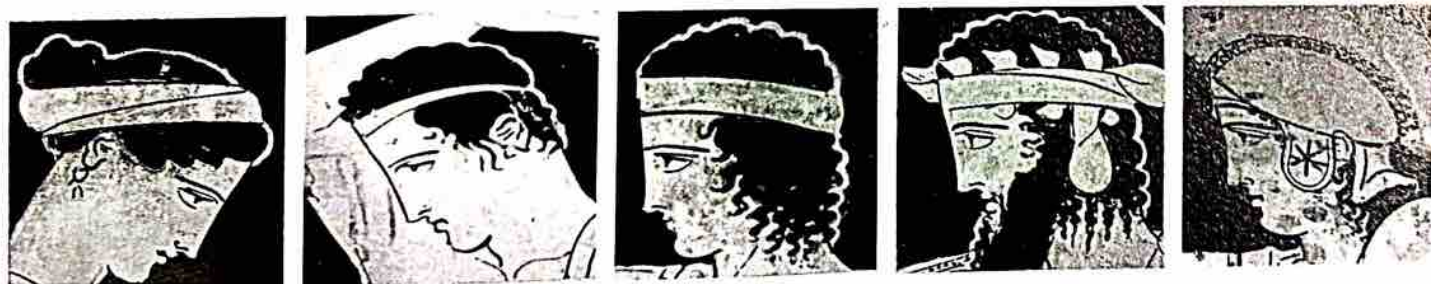
Des trois peintres de vases qui empruntèrent son nom au célèbre muraliste, le plus prolifique est au cœur d'un important groupe d'artistes. POLYGNOTOS [129-138] marche sur les traces du Peintre des Niobides pour ce qui est du style et du choix des sujets. Assez préparé pour s'attaquer aux cratères plus grands, et l'un des premiers à privilégier le cratère en cloche, il ne suit cependant pas son maître dans l'expérimentation de compositions muralistes, et on voit le travail le plus caractéristique du groupe dans ce qui paraît être des extraits des grandes amazonomachies et des scènes de bataille majeures analogues (centaures, etc.) dont il tire des scènes typiques à trois figures. Les amazonomachies sont particulièrement diversifiées, avec les combats en Attique [133-135] mais également à Troie, avec Achille ; les Amazones elles-mêmes



sont bien traitées, avec des scènes d'armement et de chevauchées [132] dénuées d'intention agressive particulière. La jeune acrobate et la danseuse aux épées de [138] indiquent assez bien le degré auquel certains artistes commencent à prendre modèle sur la vie. A l'intérieur du groupe de Polygnotos, on repère certains peintres individuels importants. Sur le vase éponyme du PEINTRE DE MIDAS [139], le roi de Phrygie garde toute sa dignité malgré ses oreilles d'âne.

Le Groupe de Pélée défini par Beazley inclut le travail des PEINTRES D'HECTOR et DE PÉLÉE [140-144] qui eux s'essayent aux amples frises à ligne de sol à peine suggérées dans les compositions plus modestes de Polygnotos. Ils parviennent également à une certaine dignité qui semble avoir généralement fait défaut au maître plus compétent – si tant est qu'il fut leur maître. Sur [140], seules les inscriptions distinguent le départ d'Hector d'une scène athénienne, et le vieux Priam verse une larme dans cette belle étude d'un digne chagrin. Des fragments d'un cratère décoré de scènes de jeux en l'honneur de Pélidas nous livrent un athlète velu, peut-être Héraklès, se tenant près d'un trépied, ainsi que la sportive Atalante coiffée d'un bonnet de lutte et portant un modèle de soutien-gorge de conception avancée [143] ; cf. VAFRI *ill.* 369. Le Lever du Soleil [145] du PEINTRE DE COGHILL montre les étoiles déclinant sous l'aspect de garçons nus en train de plonger, et le PEINTRE D'ÉPIMÉDÈS se livre à une extraordinaire évocation de la victoire d'un citharède lors des compétitions majeures du monde grec [149] : les quatre *Nikai* personnifient les Jeux d'Athènes, de Némée, de Marathon et de l'Isthme. Le PEINTRE DE LYKAON [150-153] se rapproche davantage qu'il n'est d'usage dans une scène de vase d'une illustration littérale de vers d'Homère – bien qu'il

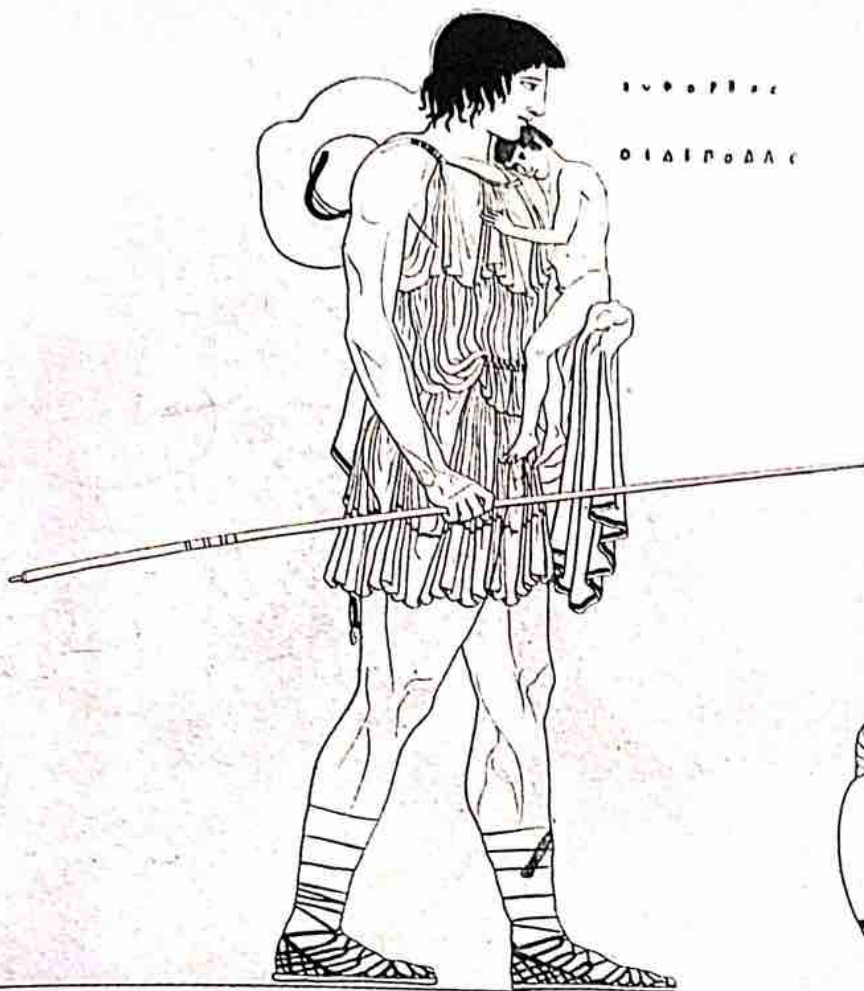
ajoute un personnage qu'ignore le poète, Hermès, dont la présence est naturelle puisqu'il assure la jonction entre la terre et le monde souterrain. Ici, il s'agit du passage où Ulysse est assis au-dessus de la mare de sang afin d'interroger son compagnon mort Elpénor [150] : « Nous nous parlions ainsi tristement, et je tenais mon épée au-dessus du sang, tandis que, de l'autre côté de la fosse, mon compagnon parlait longuement. » (trad. de Leconte de Lisle). Dans son œuvre, en outre, nous observons l'annonce précoce de ce qui deviendra une caractéristique de la génération suivante, à savoir l'utilisation de la peinture blanche pour représenter la chair féminine [153]. La personnification de notions abstraites est une pratique courante dans l'art grec. L'une des plus singulières est celle de la Rage (Lyssa) excitant les chiens d'Actéon afin qu'ils dévorent leur maître, sur le front duquel poussent déjà des bois de cerf, sur [152] : elle est représentée en chasseresse sur la tête de laquelle émerge une tête de chien – elle est enragée. Le komos [154] du PEINTRE DE CHRISTIE rappelle un sujet archaïque qui sera repris par d'autres peintres classiques. Le PEINTRE DE PANTOXÉNA donne une belle image priapique d'Hermès, représenté avec un satyre et une ménade [155]. Ces peintres ne sont toutefois qu'une minorité de mains isolées par Beazley à l'intérieur du « groupe polygnoteen ». Sur de nombreux autres vases du groupe [156-165], nous découvrons des sujets plus épiques que liés au quotidien souvent traités avec une grande délicatesse : les étranges divinités (Sabazios et Cybèle ?) sur [157] avec des adorateurs devant eux, une danse extatique derrière ; une excellente amazonomachie [159] ; Thésée affrontant la coupable Médée qui tient la cruche et la phiale empoisonnées [164] ; une Andromède dont les genoux se dérobent sous elle accompagnée de ses serviteurs noirs et conduite vers le poteau à son rendez-vous avec le monstre marin [166] ; le Pan et le satyre de [168] importunant une ménade endormie déguisée en femme au foyer. Le vase non attribué [169] montre comment la technique de la figure rouge pouvait représenter un Noir, et [170] fait voir une naissance de Pandore peu conventionnelle.



Le PEINTRE DE KLÉOPHON [171-176] n'est peut-être pas le meilleur artiste de sa période, mais il est le plus facile à apprécier. Il se forma auprès de Polygnotos. Beazley fut généreux en compliments à l'égard de ses « figures [...] pleines et charnelles, sa draperie ample et flottante », et il voyait dans ses meilleures œuvres « une simplicité et une amplitude qui, alliées à la solennelle beauté de ses têtes, lui conf[éraient] une touche de grandeur » ; « le meilleur de son époque dans son genre ». Ce peintre décore la gamme complète des formes plus grandes. Ses sujets les plus caractéristiques nous ramènent vers l'époque archaïque, les komos d'hommes et de jeunes gens dansant posément et paisiblement, semble-t-il, avec des physionomies distinctives respirant une quiétude classique [173].



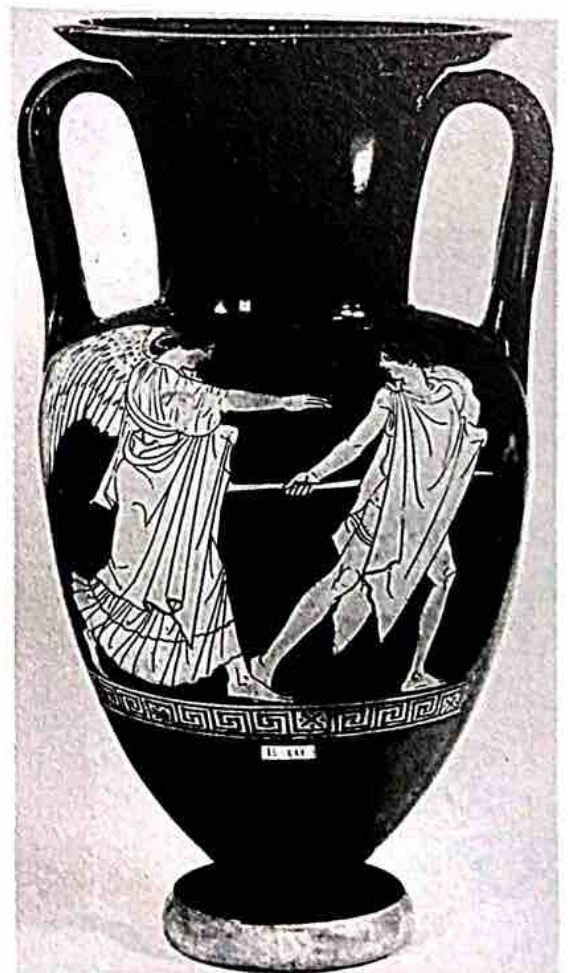
109 Amphore, par le Peintre d'Achille (vase éponyme), Voir également le Frontispice



110 Amphore à col, par le Peintre d'Achille. Euphorbos et Œdipe enfant.

111 (Ci-dessous à gauche) Amphore de Nola, par le Peintre d'Achille. Œdipe et le Sphinx. H. 33,2.

112 (Ci-dessous à droite) Amphore de Nola, par le Peintre d'Achille. Éos et Céphale. H. 34,5.





113 Loutrophore, par le Peintre d'Achille.



114 (A gauche) Cratère en cloche, par le Peintre d'Achille.

115 (Ci-dessous) Stamnos, par le Peintre d'Achille.



117 Cenochoé, par le
Peintre d'Achille. H. 23.



116 Dinos, par le Peintre d'Achille.
Le support n'appartient peut-être pas à ce vase.
H. 17,6 et 25,6.



118 Lécythe, par le Peintre
d'Achille. H. 38,3.



119 Amphore de Nola, par le Peintre du Nain.
Hélène et Ménélas.



120 Péliké, par le Peintre du Nain (vase éponyme).
H. 24,1.



121 Cratère en cloche, par le Peintre de Perséphone (vase éponyme). Anodos de Perséphone.



122 Amphore de Nola, par le Peintre de la Phiale. La mort d'Orphée. H. 32,5.



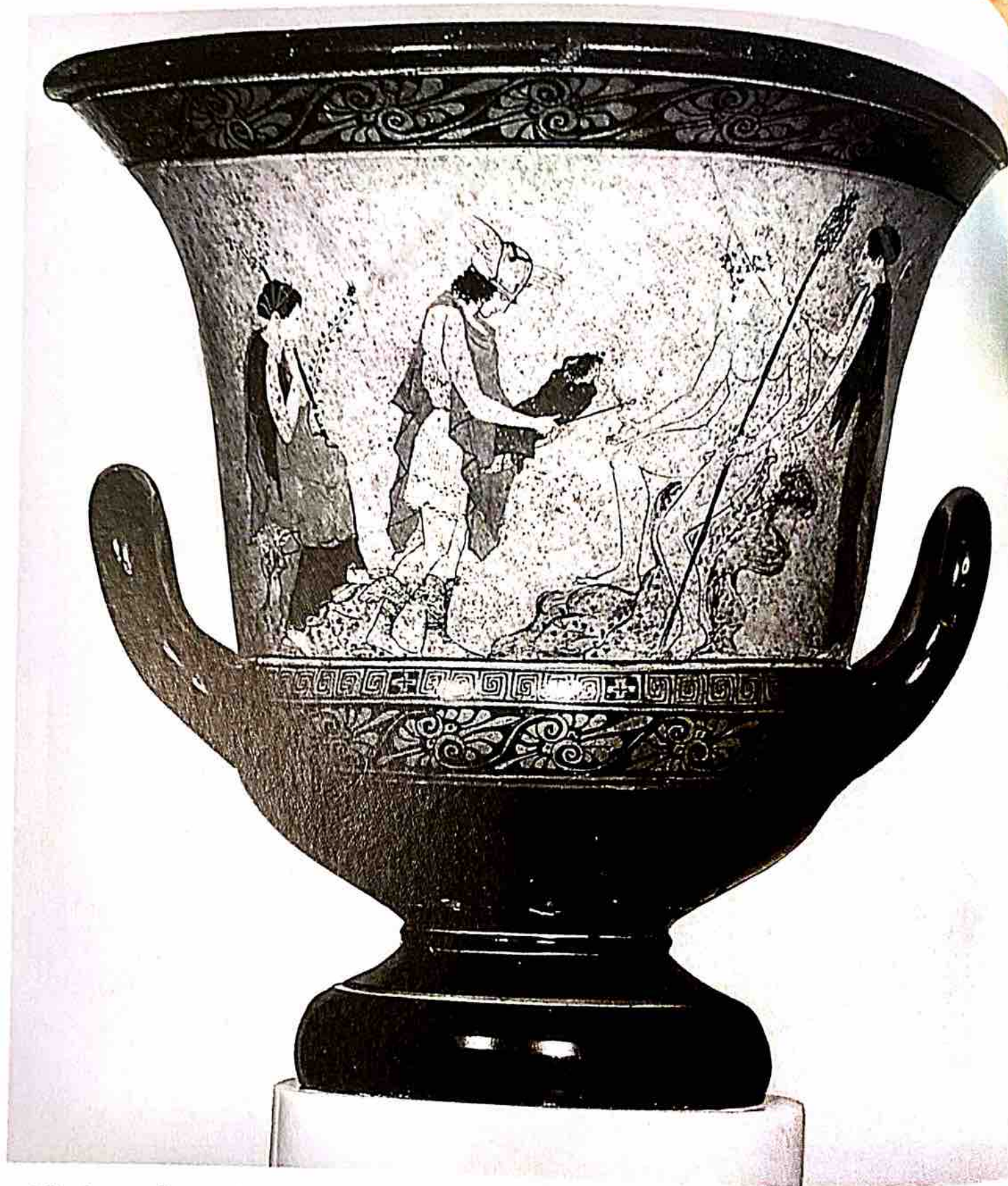
123 Amphore de Nola, par le Peintre de la Phiale. Europe.



124 Péliké, par le Peintre de la Phiale. Acteurs s'habillant.



125 Cratère en calice, par le Peintre de la Phiale. Persée et Andromède.



126 Cratère en calice, par le Peintre de la Phiale. Hermès apportant Dionysos enfant à Silène. H. 32,8.



27 Fragment de cratère en cloche, par le Peintre de la Phiale. Danaé et Persée dans le coffre.



128 Phiale, par le Peintre de la Phiale (vase éponyme). Diam. 24,9.



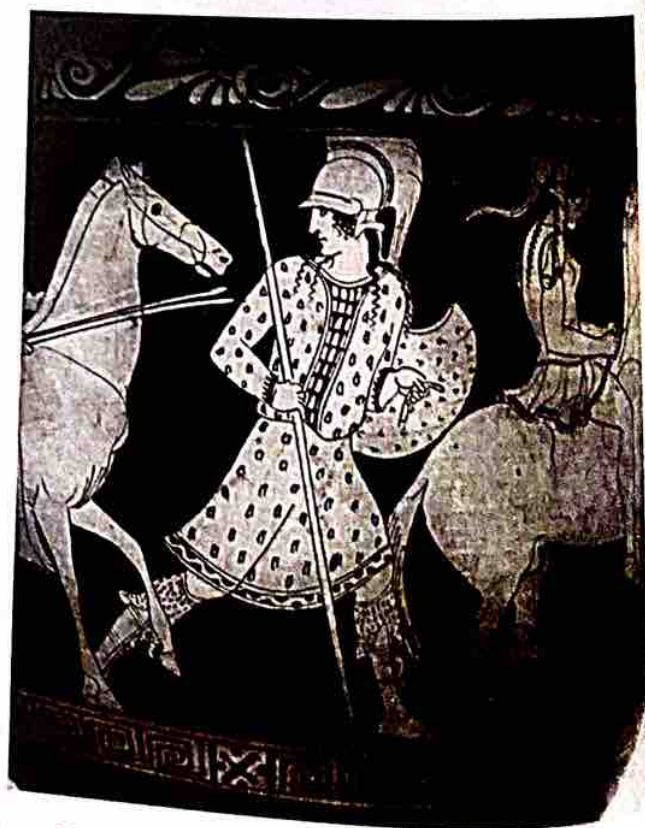
129 Stamnos, par Polygnotos. Kaineus. H. 36.



130 Stamnos, par Polygnotos. Les Dioscures. H. 39,2.



Stamnos, par Polygnotos. Héraklès et satyres.



132 Cratère en cloche, par Polygnotos. Amazones.



133 Amphore à col, par Polygnotos.
Antiope, Thésée, Amazone.



134 Loutrophore, par Polygnotos. Noces. H. 78,1.



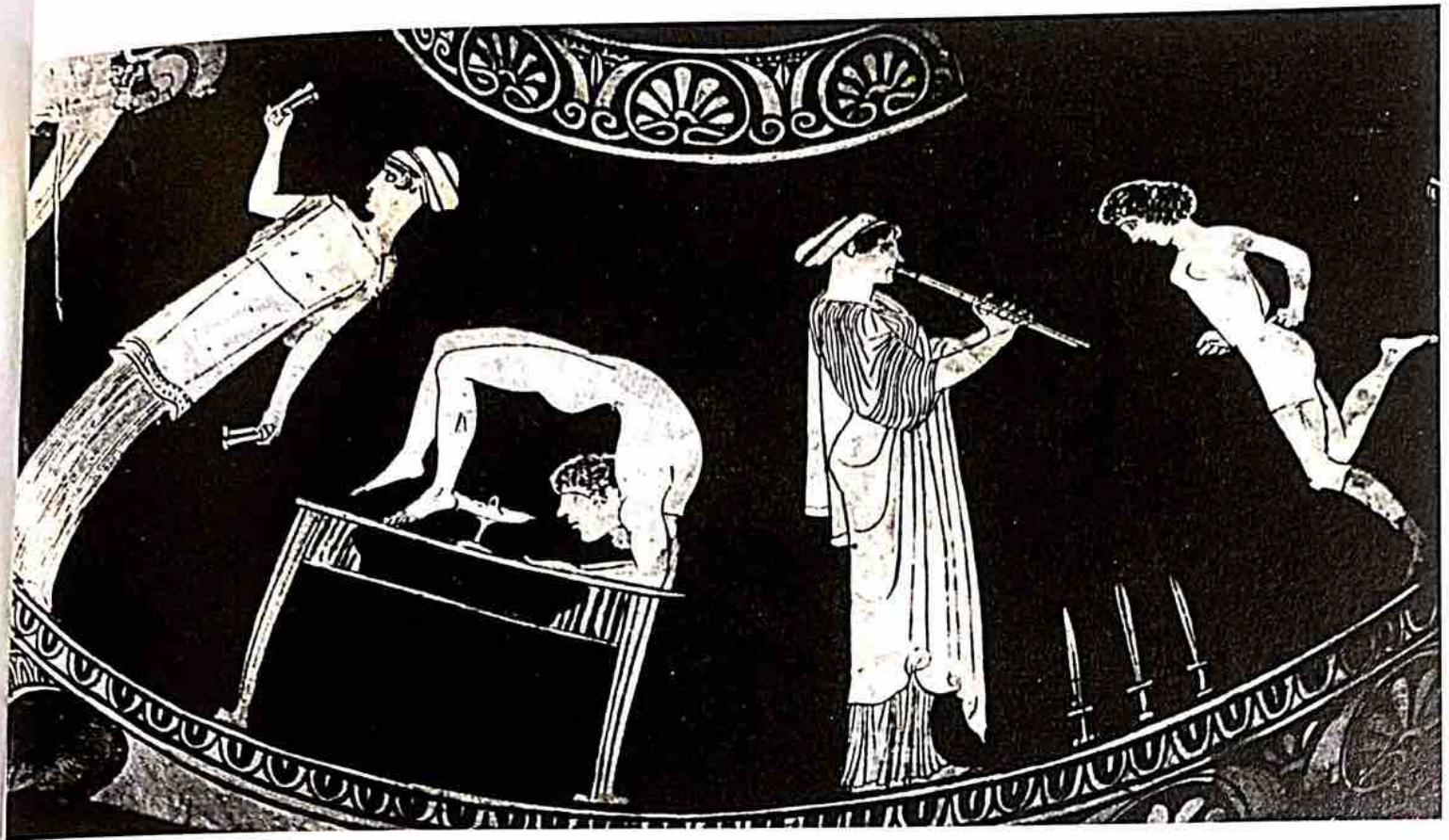
135 Péliké, par Polygnotos. Amazonomachie.



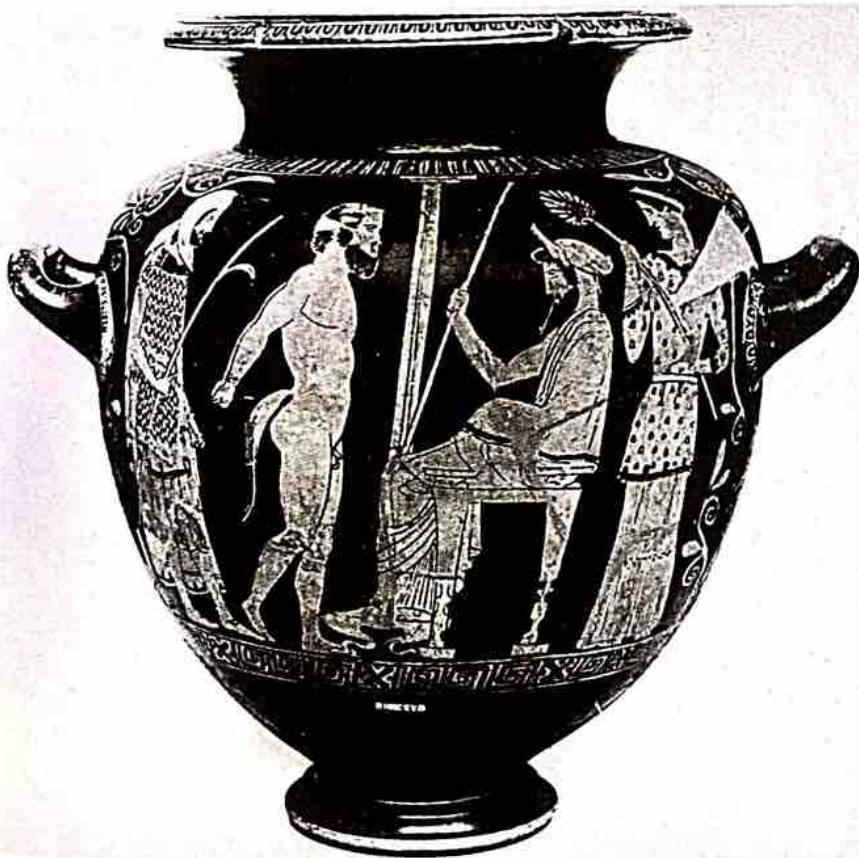
136 Péliké, par Polygnotos. Persée et Méduse.
H. 47,8.

137 (Ci-dessous) Hydrie, par Polygnotos.
Pélée et Thétis.





138 Hydrie, par Polygnotos.



139 Stamnos, par le Peintre de Midas (vase éponyme). Silène comparaisant devant Midas. H. 37.



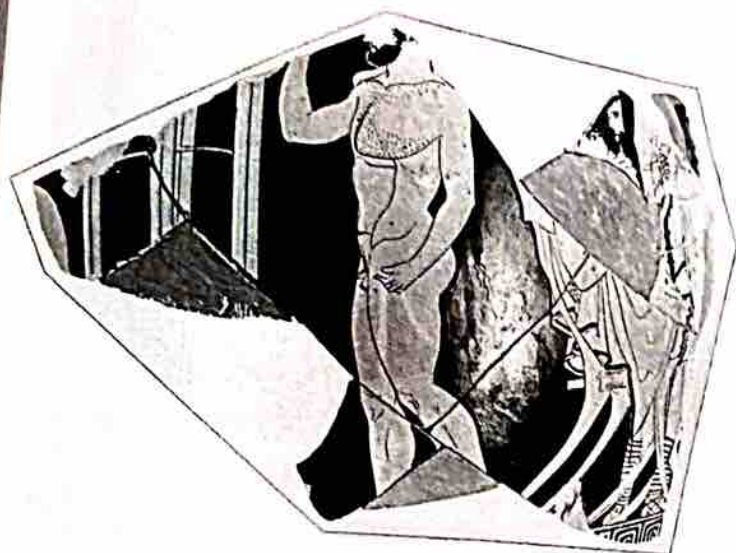
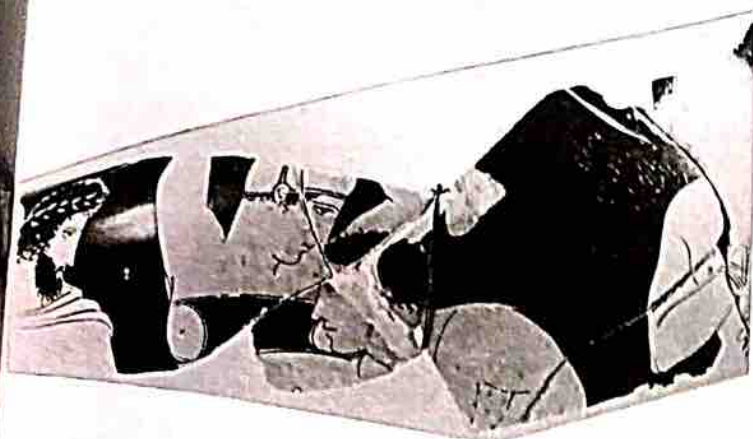
140 (Ci-dessus et à gauche) Amphore à col, par le Peintre d'Hector (vase éponyme). Priam, départ d'Hector.



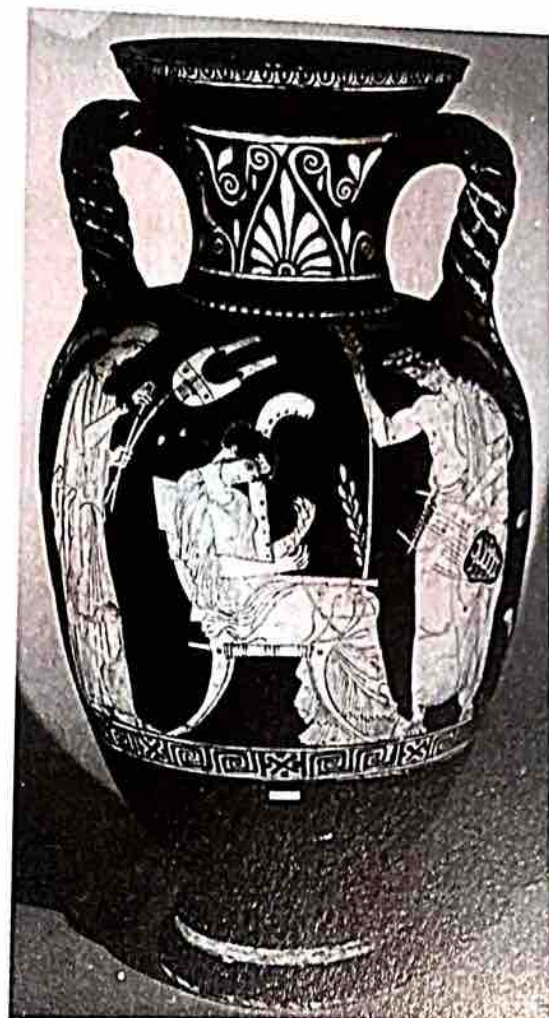
142 Cratère en calice, par le Peintre de Pélée (vase éponyme). Les Noces de Pélée et Thétis.



141 (Ci-dessous) Stamnos, par le Peintre d'Hector. Nikè abreuvant un taureau.



143 Fragments de cratère à volutes, par le Peintre de Pélée. Athlètes aux jeux en l'honneur de Pélidas : Atalante et Hippoménès (sans doute au lieu de Pélée) ; Héraklès ? près d'un trépied.



144 Amphore à col, par le Peintre de Pélée. Mélousa, Terpsichore, Musée. H. 58,5.



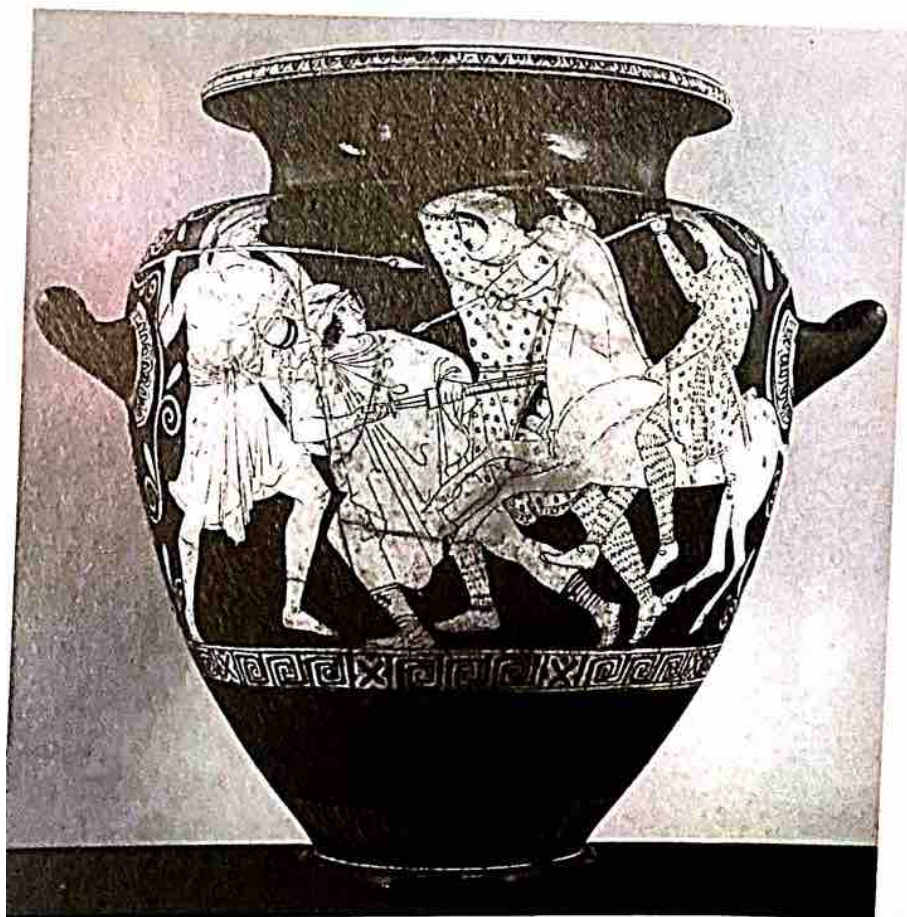
145 Hydrie, par le Peintre de Coghill. Le soleil (Hélios) s'élève dans le ciel ; les étoiles déclinent.

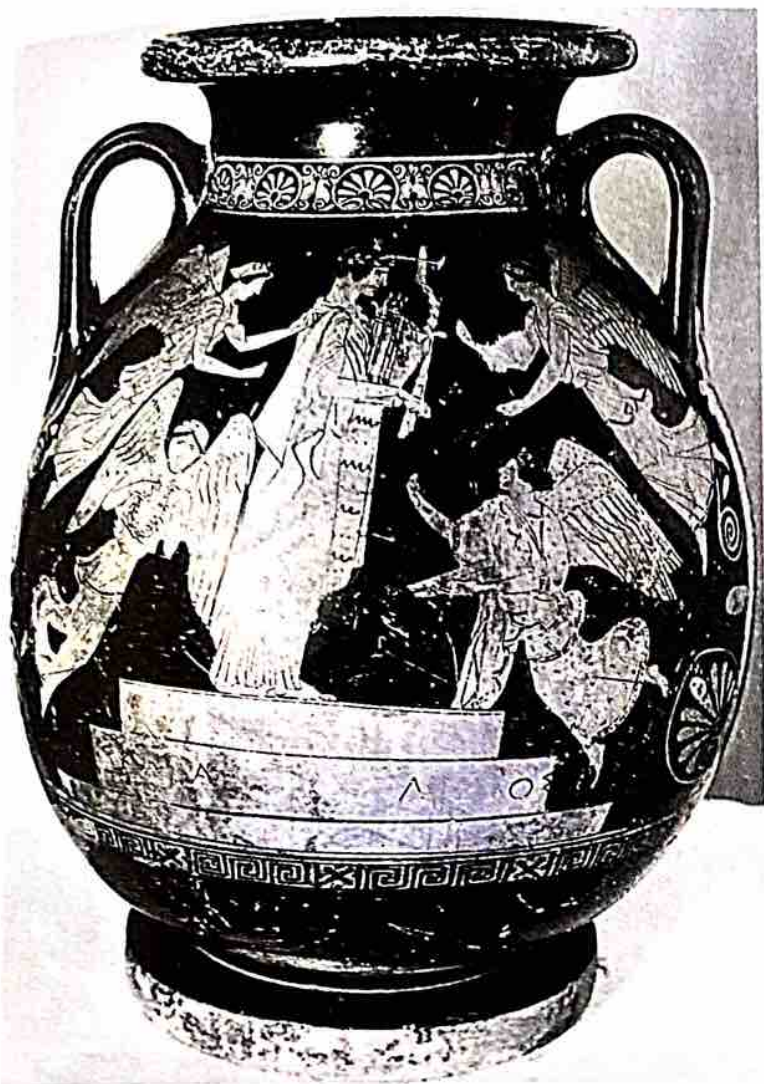


146 Stamnos, par
le Peintre de Curti.
La procession de Dionysos.
H. 45.4.

147 (Ci-dessous à gauche)
Stamnos, par le Peintre
de Guglielmi.
Amazonomachie.

148 (Ci-dessous à droite)
Amphore à col, par le
Peintre d'Épimédès.
Pygmée et grue.

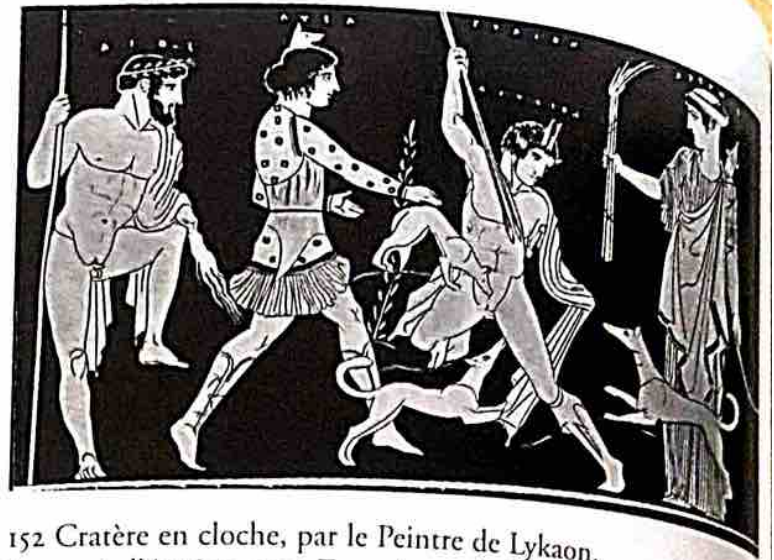




149 Péliké, par le Peintre d'Épimédès.
Citharède et Nikai des Jeux.

150 (Ci-dessous) Péliké, par le Peintre
de Lykaon. Ulysse rencontre Eipénor
à l'entrée de l'Hadès.





152 Cratère en cloche, par le Peintre de Lykaon.
La mort d'Actéon, avec Zeus, Lyssa (la Rage) et Artémis.

151 Cratère en cloche,
par le Peintre de Lykaon.
(Dessin de Beazley).



153 Cratère en cloche, par le Peintre de Lykaon. Symposion avec danseuse en armes.



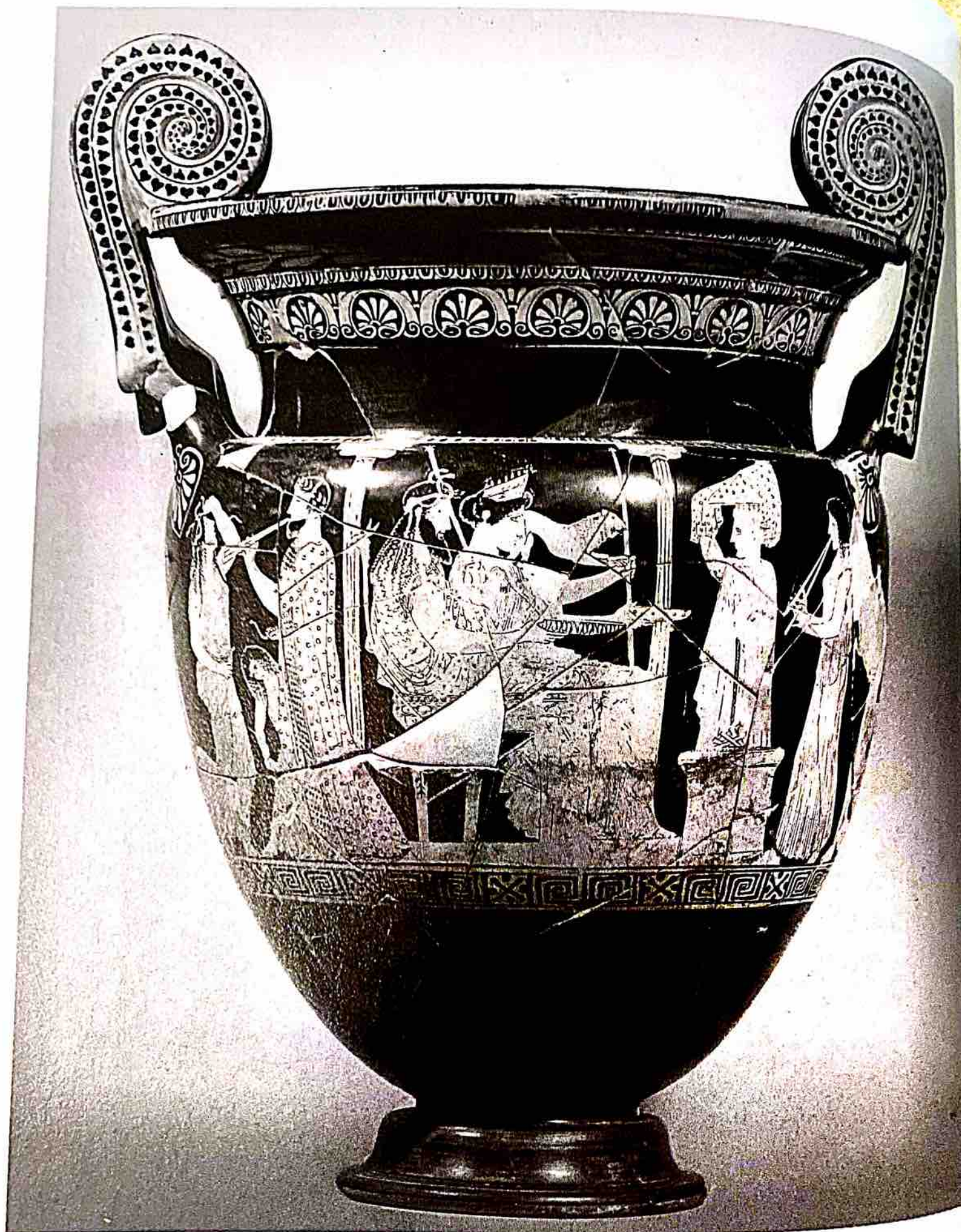
54 Cratère en calice, par le Peintre de Christie.



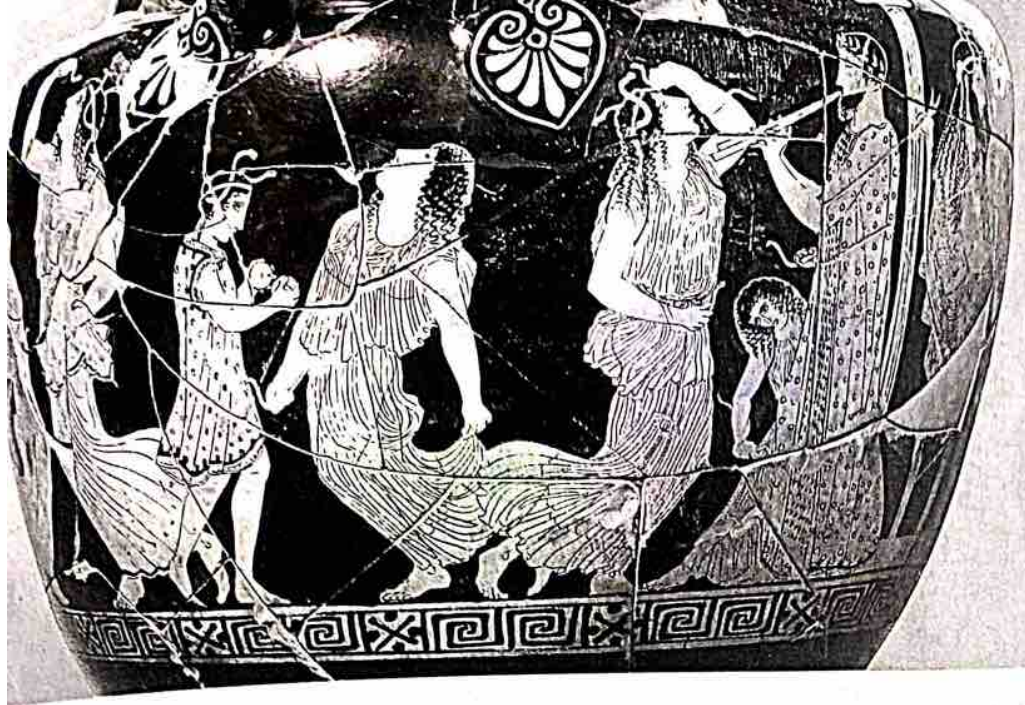
156 Stamnos, du groupe de Polygnotos.



155 Cratère en calice, par le Peintre de Pantoxéna.



157. 1 Cratère à volutes, du groupe de Polygnotos. Sabazios et Cybèle ? H. 66.



157. 2 Détail de 157. 1.



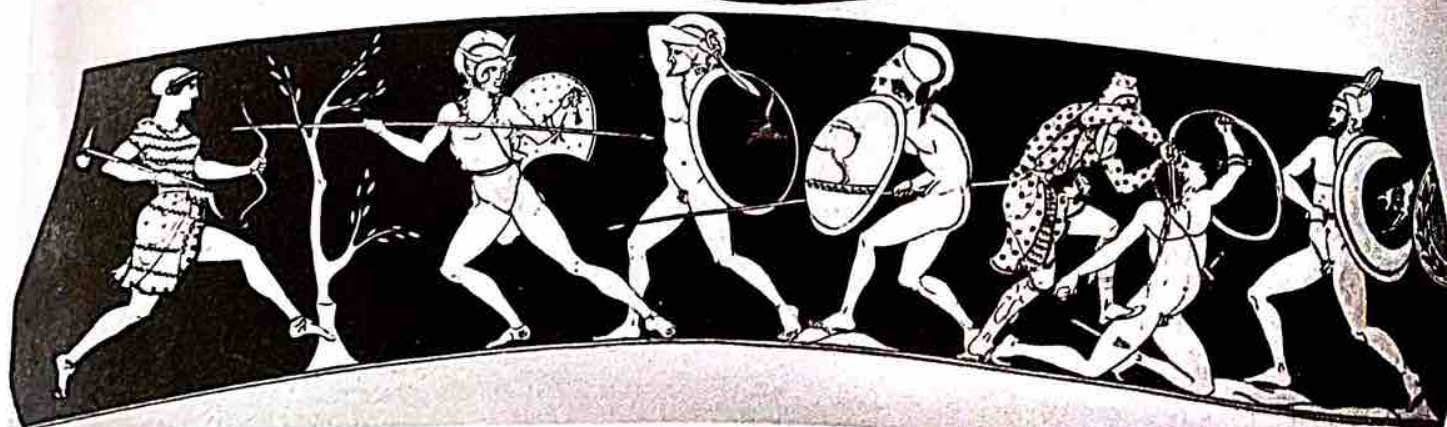
158. 1 Cratère à volutes,
du groupe de Polygnotos.
gantomachie : Zeus, Athéna.



158. 2 Détail de 158. 1. Dionysos.



159. 2 Détail de 159. 1.



159. 1 Dinos, du groupe de Polygnotos. Thésée dans une Amazonomachie.



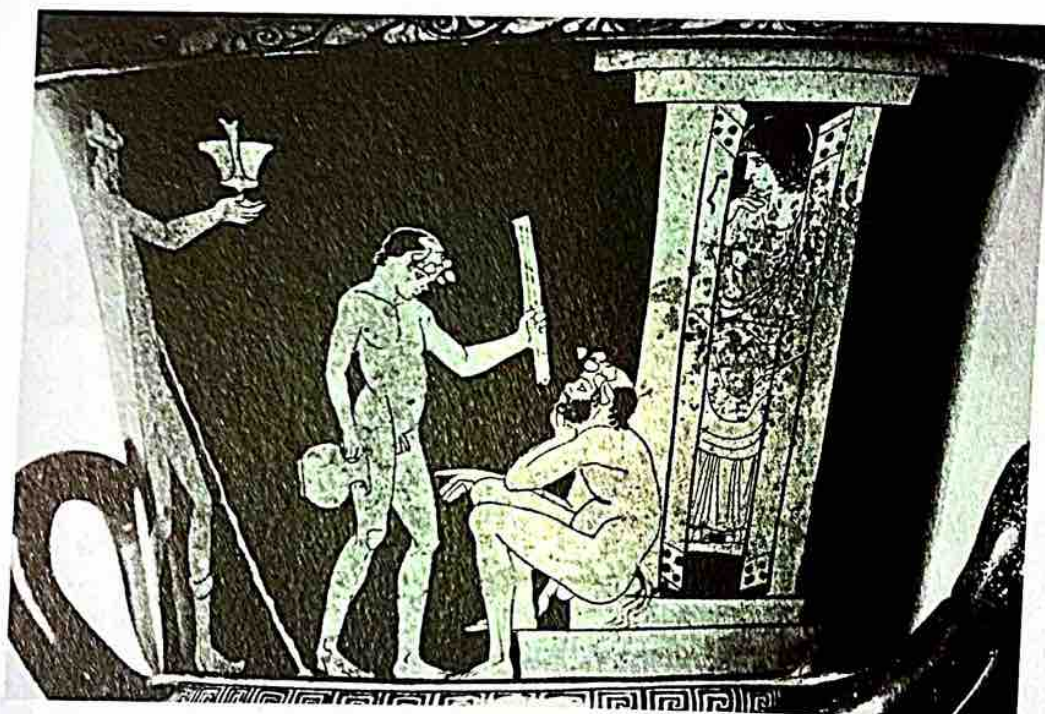
10 Cratère en cloche, du groupe de Polygnotos. Anodos d'une déesse.



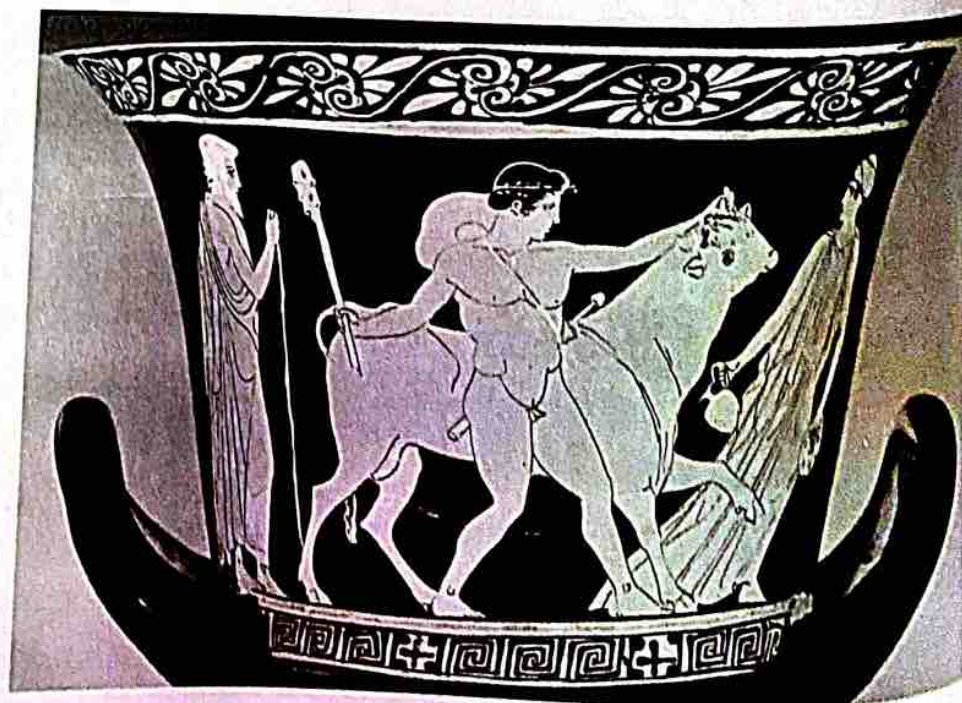
11 Cratère en calice, du groupe de Polygnotos. Aphrodite et Phaon.



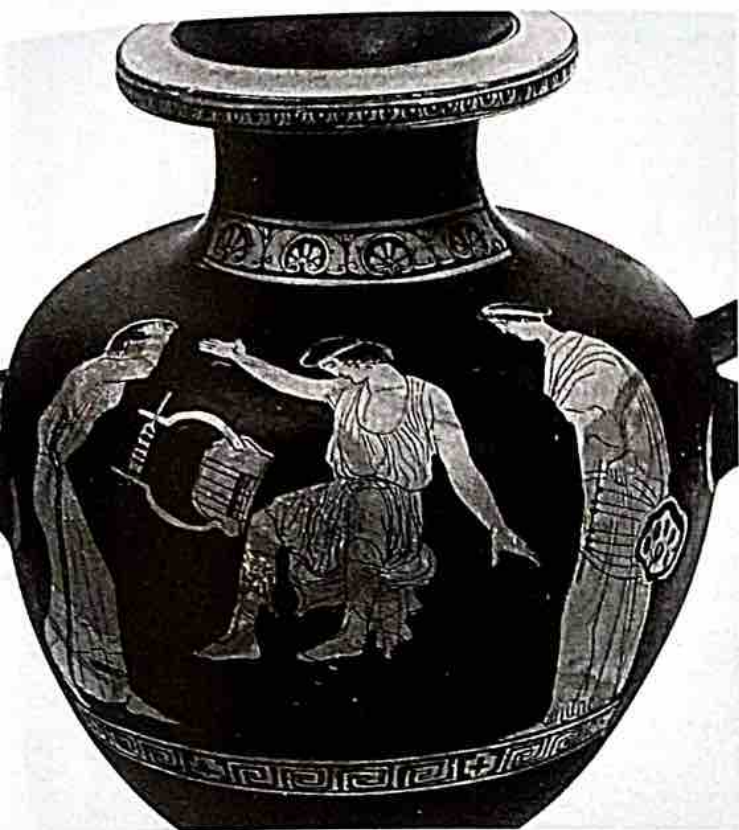
162 Cratère en calice,
du groupe de Polygnotos.
Le Retour d'Héphaïstos
sur l'Olympe.



163 Cratère en calice, du groupe de
Polygnotos. Dionysos et la Basilinna



164 Cratère en calice,
du groupe de Polygnotos.
Thésée et le taureau,
avec Égée et Médée.



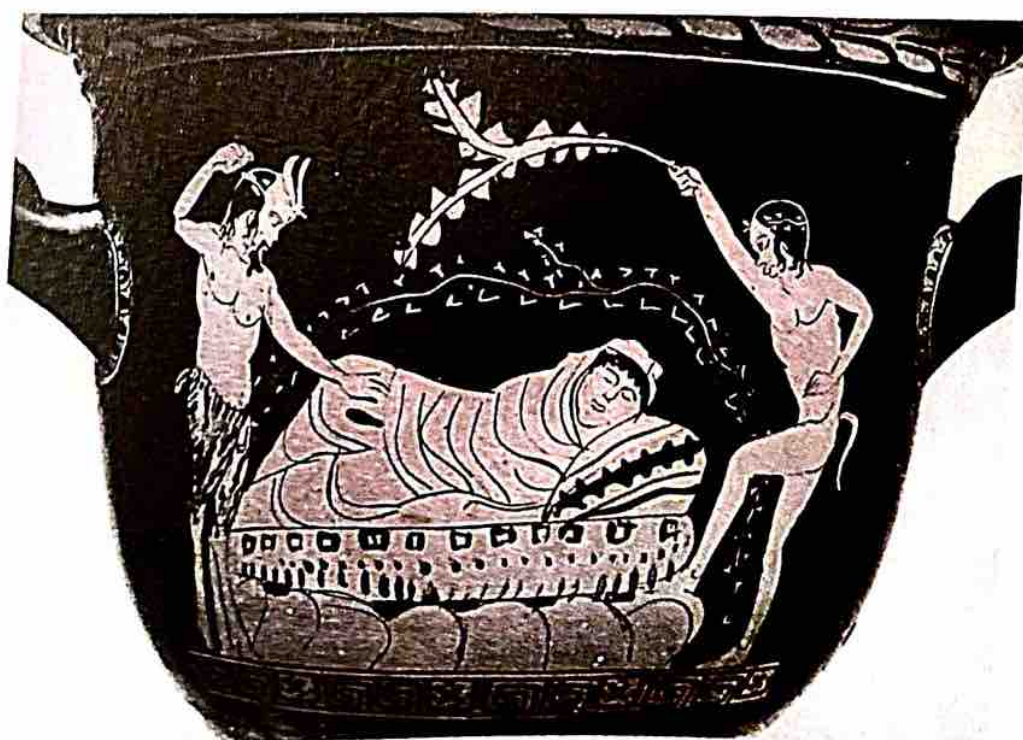
Hydrie, du groupe de Polygnotos.
Amymone aveuglée.



166. 1 Hydrie. Andromède. H. 45,7.



166. 2 Hydrie. Andromède. H. 45,7.



167 (Ci-dessus) Cratère en calice. Les Dioscures enlèvent les filles de Leukippos. H. 54,8

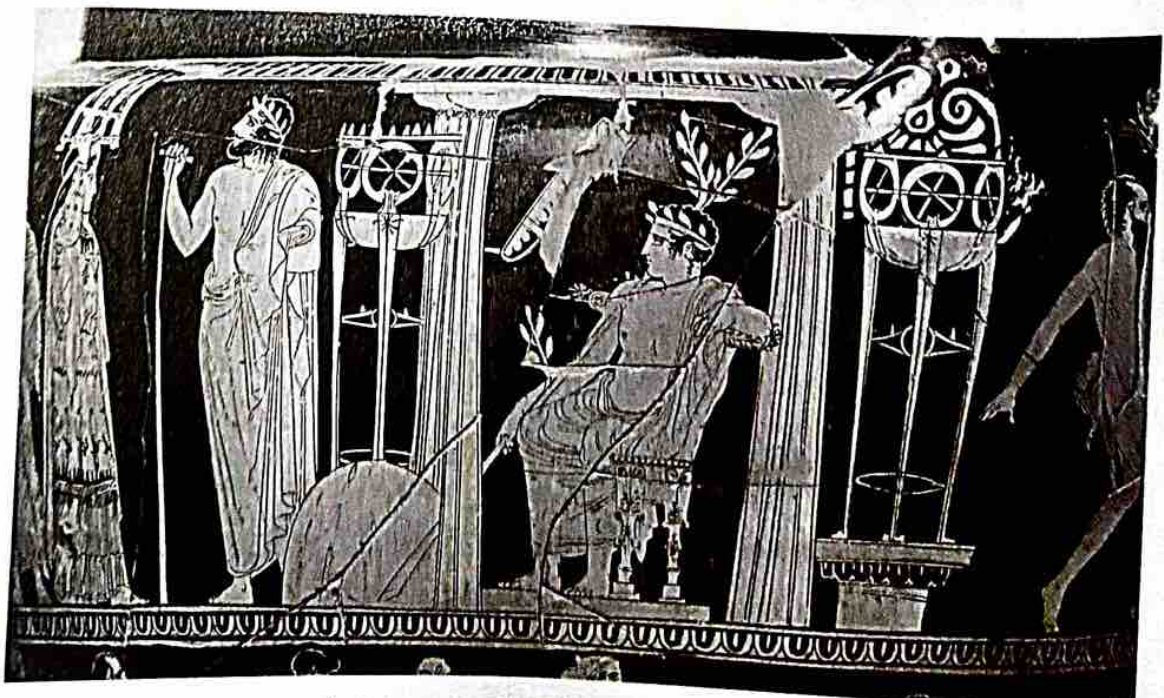
168 Cratère en cloche.



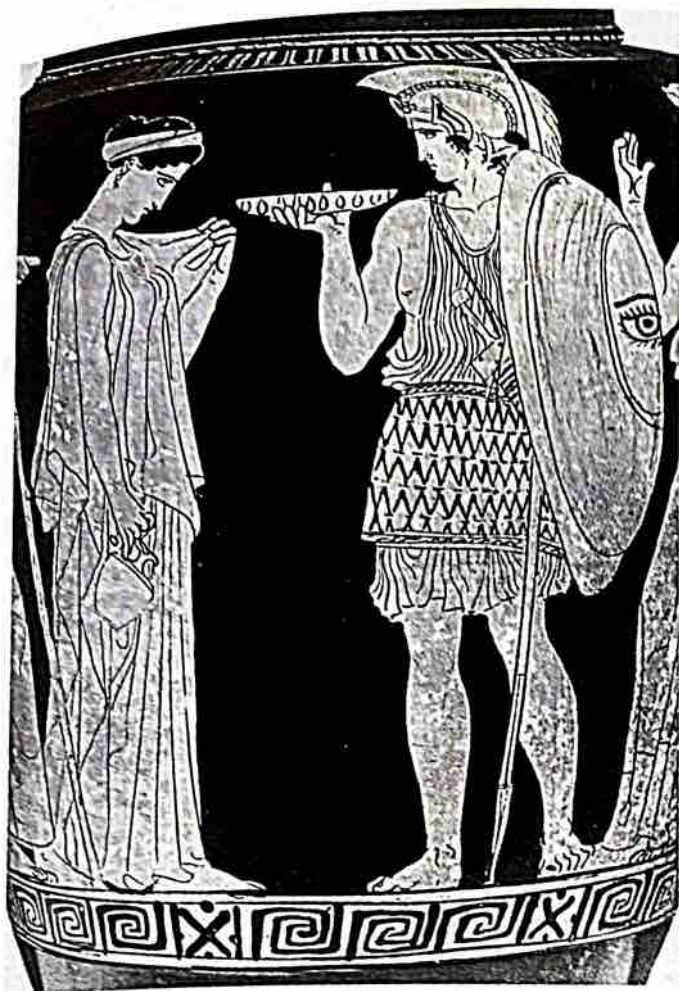
169 Péliké. Andromède et un Noir.
H. 44.

170 (Ci-dessous) Cratère à volutes.
Zeus, Hermès, Épiméthée
et Pandore. H. 48,2.

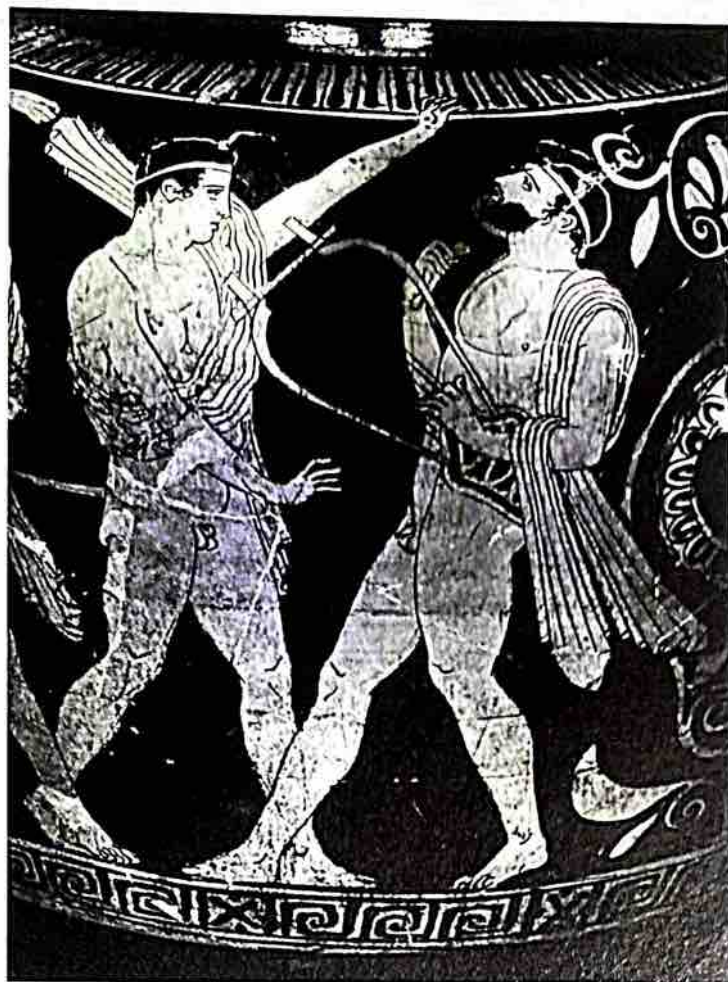




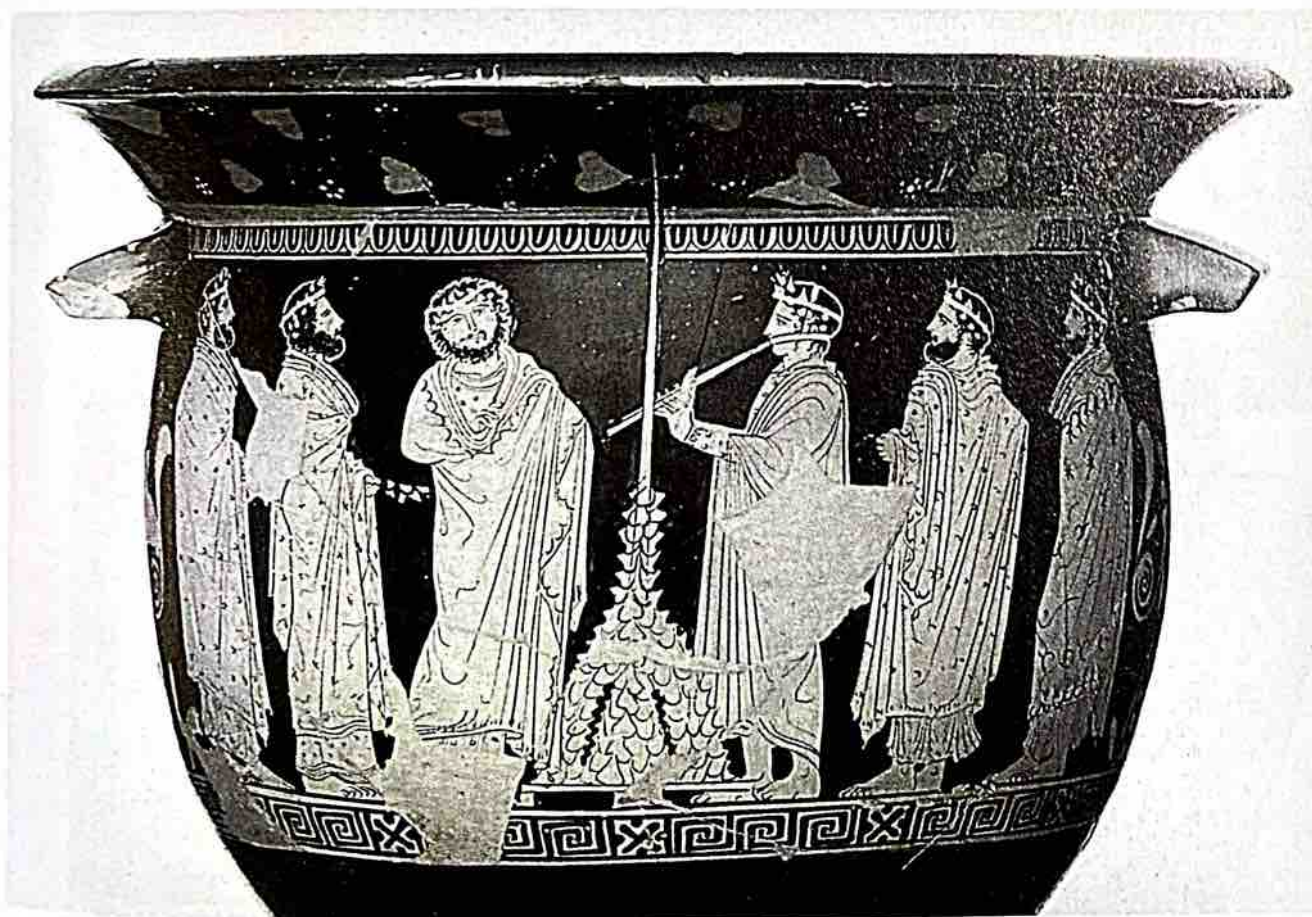
171 Cratère à volutes, par le Peintre de Kléophon. Procession vers Apollon.



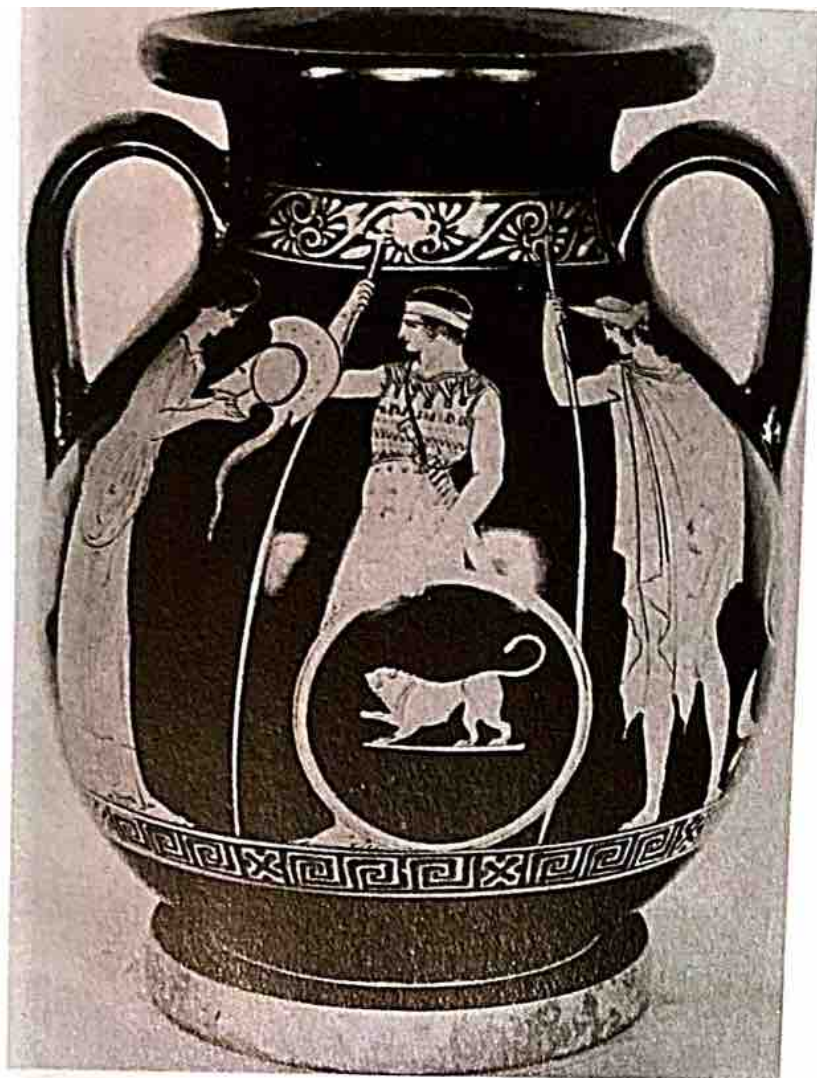
172 Stamnos, par le Peintre de Kléophon.



173 Stamnos, par le Peintre de Kléophon.



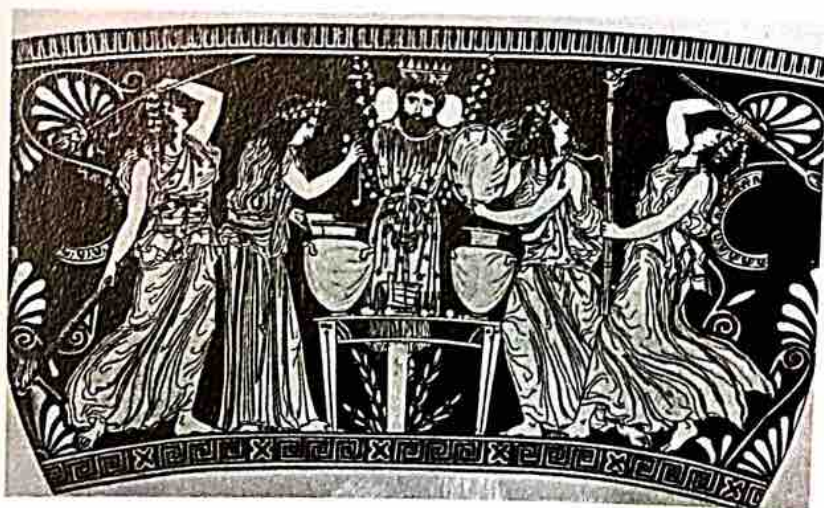
174 Cratère en cloche, par le Peintre de Kléophon. Chœur auprès d'un mai.



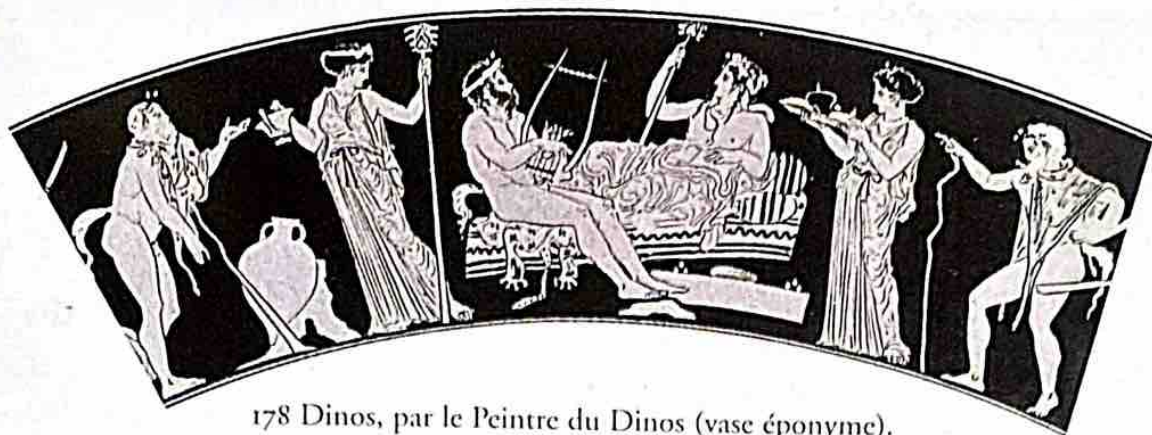
175 Péliké, par le Peintre de Kléophon. H. 35,6.



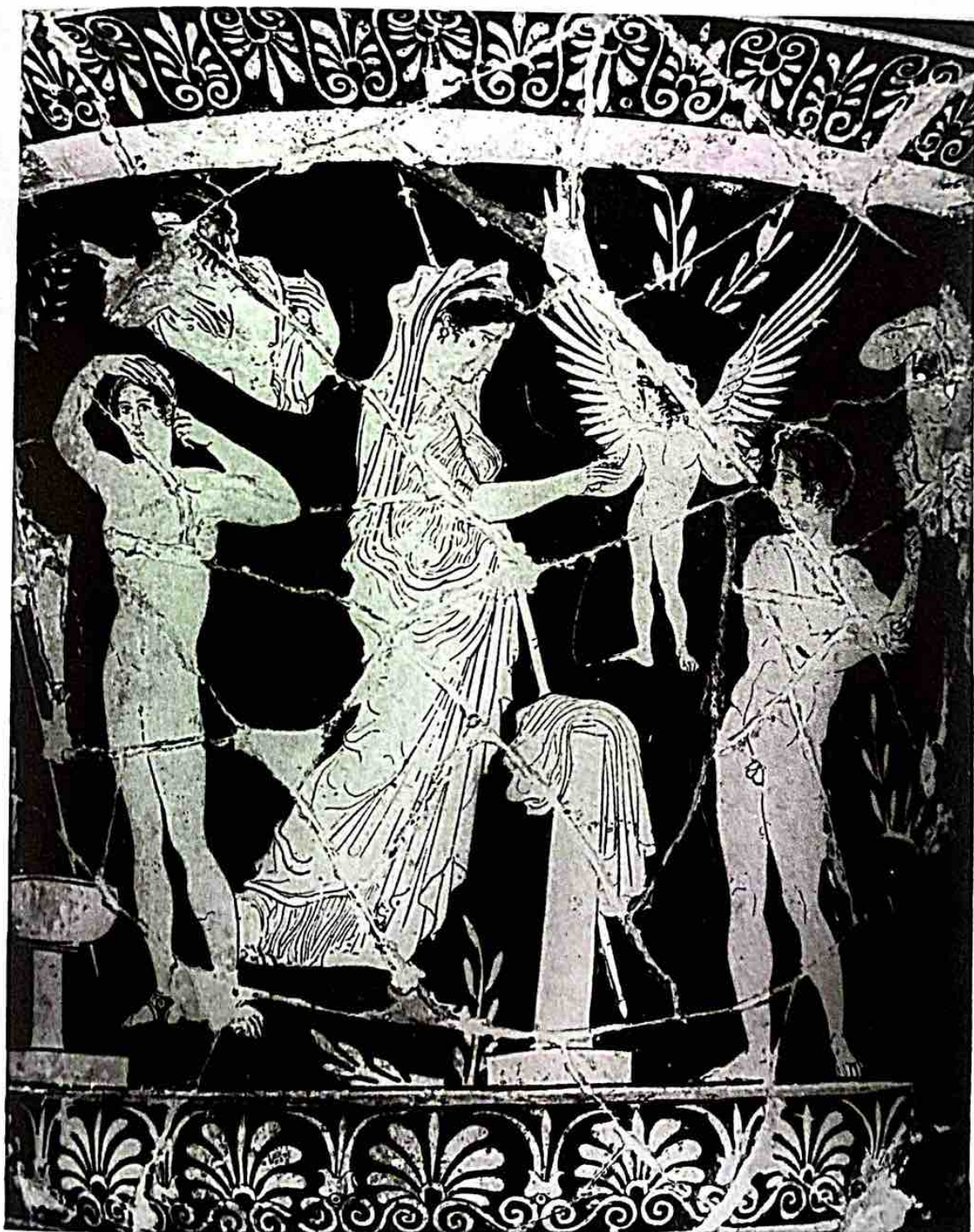
176 Fragments de loutrophore, par le Peintre de Kléophon. Guerriers auprès de stèles funéraires.



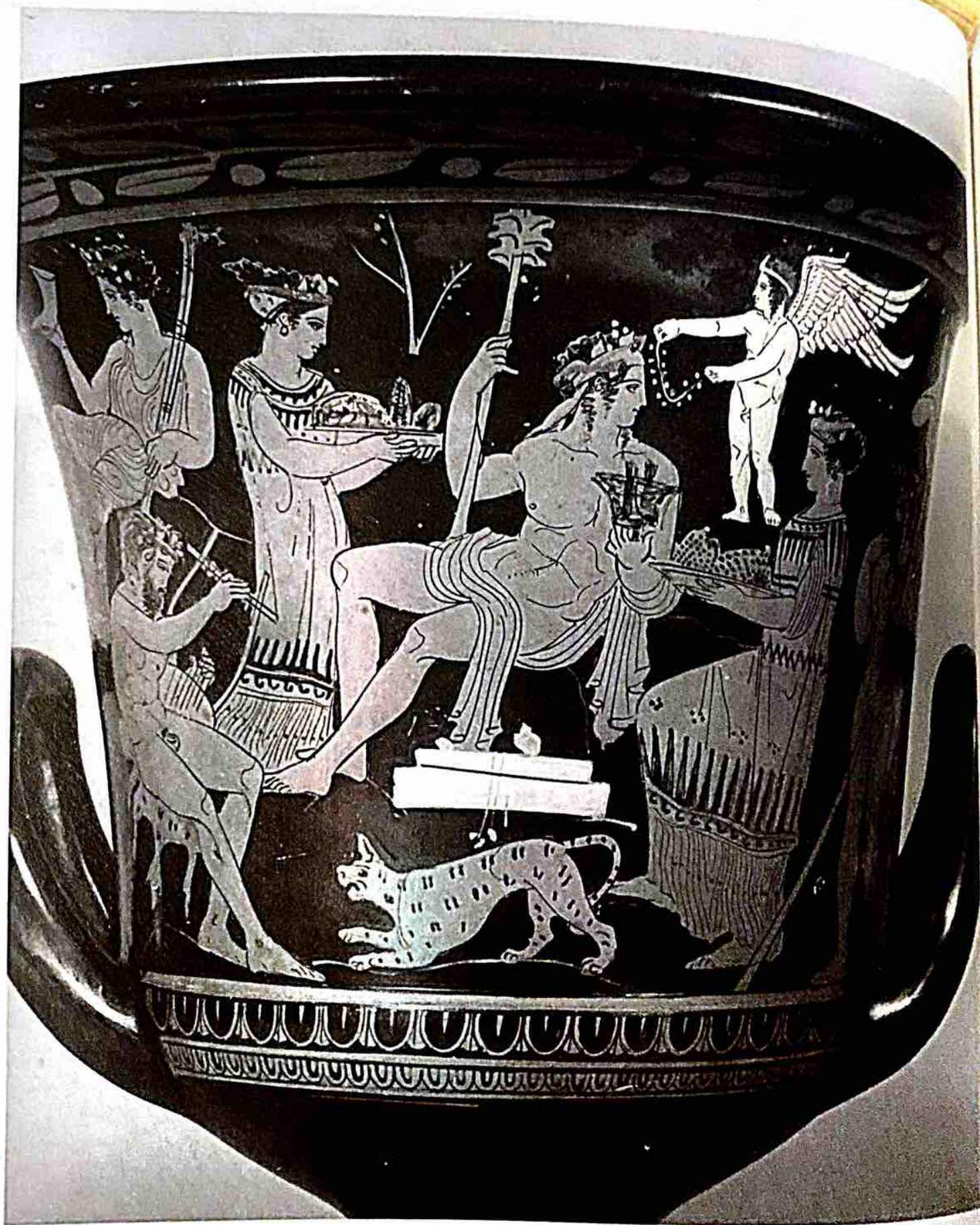
177 Stamnos, par le Peintre du Dinos. Culte de Dionysos.



178 Dinos, par le Peintre du Dinos (vase éponyme).



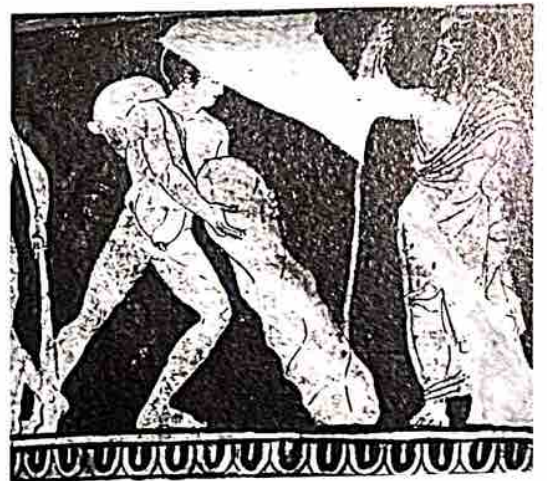
179 Cratère en calice, par le Peintre du Dinos. Atalante se prépare pour la course à pied ; Hippoménès reçoit les pommes d'Éros et d'Aphrodite.



180 Cratère en calice, par le Peintre du Dinos. Dionysos.

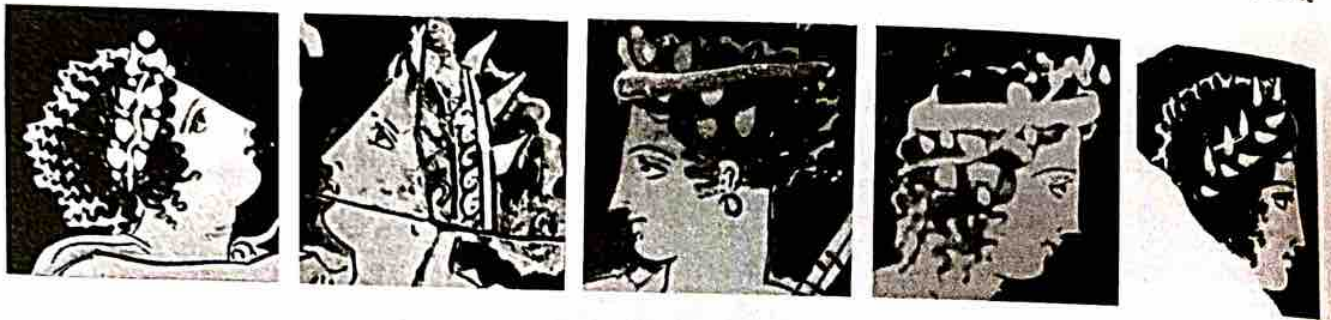


181 (Ci-dessus et à droite)
Cratère en calice, par le Peintre du Dinos. En haut, les exploits
de Thésée : Procruste, Sciron.
En bas, satyres accueillant
Prométhée rapportant le feu du
ciel. Détail : Thésée soulevant
le rocher, et Sinis. H. 39,5.



182 Cratère en cloche, par le Peintre du Dinos.

Les fronts tendent à être hauts et rectilignes, les cheveux sont coiffés en hauteur au-dessus d'un serre-tête. Sa composition la plus formelle, réalisée sur un imposant cratère à volutes provenant de Spina [171], présente une version apollinienne d'une procession sacrificielle qui rappelle inévitablement la frise du Parthénon presque contemporaine (*SGC ill.* 93-96), tandis que le mai de [174] évoque une fête athénienne. Pour la singulière scène de guerriers dans un cimetière exécutée sur la loutrophore [176], il fait un libre usage du blanc. Le PEINTRE DU DINOS [177-182], qui lui succède, travaille dans une veine moins solennelle ; il se situe précisément à la fin de la période choisie pour ce chapitre, des éléments de la génération suivante apparaissant en fait déjà dans son travail. Il est à l'origine d'un intérêt renouvelé quoique restreint pour les compositions majestueuses étagées sur plusieurs niveaux, qui ne servent pas à représenter les combats épiques, mais plutôt les groupes dionysiaques ou narratifs qui retrouveront bientôt leur popularité, et qui se focalisent sur une ou quelques figures centrales plutôt que de



développer un thème le long de la frise. Le style de son dessin se rapproche du style fleuri de la génération suivante et il peut aussi utiliser généreusement le blanc sur certains vases, pour un Éros ou un meuble, autre nouveauté qui deviendra bientôt une obsession des peintres de vases.

Il existe bien d'autres peintres de vases dans cette période, mais rares sont ceux qui en termes de composition s'aventurent au-delà d'une ligne de sol variable ; ils sont pour la plupart mémorables pour des pièces individuelles au contenu intéressant. Sur les plus grands vases, on préfère encore deux registres à tout autre formule plus exigeante en termes de composition. Le PEINTRE DE LA NÉKYIA a laissé certaines scènes très inhabituelles, le groupe des Enfers sur son vase éponyme [184] et des groupes et figures originaux dans une centauiromachie [185]. Le cratère à colonnettes s'est bien établi de nouveau, conservant sur le col sa série de boutons pointus à l'ancienne mode et comportant même parfois une frise d'animaux exécutée en silhouette sur la lèvre, comme si nous avions à peine quitté la période archaïque. Les peintres de cratères à colonnettes [186-193] ont parfois réalisé des scènes faisant preuve d'innovation narrative, en général sur d'autres formes – par exemple une hydrie [188] ; il peuvent aussi aborder des vases nuptiaux [191]. Les panneaux des cratères à colonnettes conservent communément leurs cadres à l'ancienne mode, surtout chez les MANIÉRISTES RÉCENTS qui prolongent l'intérêt de leurs prédécesseurs (*VAFR* I p. 179-193) pour les styles et les thèmes du passé (par exemple, la naissance d'Athéna à la manière ancienne sur [199]), mais sans faire montre de leur sens de l'ornement. Je ne nomme pas ici tous les peintres illustrés dans [194-204]. Le PEINTRE DE NAUSICAA est un autre peintre qui porta le nom de Polygnotos. Son vase éponyme [194] expose un thème épique, la nudité d'Ulysse étant soustraite aux regards de Nausicaa et de ses compagnes par un maigre branchage et par Athéna ;

les figures sont maladroites, étiques, tentent des poses réalistes, mais elles racontent assez bien l'histoire. Les traits de sa Méduse sur [197] sont presque humains (cf. [136] et comparer *VAFR I ill.* 153). Le PEINTRE D'HÉPHAÏSTOS nous reporte en arrière, à un sujet apprécié à la fin de l'époque archaïque, Ajax et Achille jouant aux dés [200], qui rappelle peut-être un monument endommagé de l'Acropole (cf. *VAFN* p. 231 ; *VAFR I ill.* 2 ; *SGA* p. 86-87). Nous aborderons de nouveau le PEINTRE DE MUNICH 2335 (qui n'est pas un maniériste) pour son travail sur fond blanc [268], mais il décore de nombreuses formes de plus grandes dimensions [205, 206] et selon Beazley, « il y a une différence choquante entre le meilleur et le pire produits par cet artiste. »

Le féminin – la vie des femmes et leur rôle dans le culte ou dans les préparatifs du mariage – est un sujet dont l'importance s'est considérablement accrue au cours de la période. Le PEINTRE DU BAIN [207-211] est un spécialiste dans ce domaine ; il orne de nombreux vases nuptiaux – lébètes gamikoi et loutrophores – de scènes de noces ou de sujets apparentés montrant des femmes dans leurs quartiers (le *gynaikéion* – gynécée). Il doit son nom à de petites hydries banales représentant des femmes occupées à se laver. Son style semblerait le rendre à même d'être intégré au chapitre suivant, et il est certainement l'un des plus jeunes artistes mentionnés ici. Selon les critères de l'époque, il est bon dessinateur. On voit qu'il est relativement tardif dans les ondulations rapprochées qu'il trace sur le vêtement des femmes, et dans la manière dont, sur certaines figures, les lignes commencent même à se briser pour se terminer en enjolivures, autant de marques du style fleuri à venir. Il a des émules [213, 214], et parmi les peintres indépendants décorant de grands vases, nous pourrions noter l'usage que fait le PEINTRE D'EUPOLIS de la personnification [218] : Athéna horrifiée par Tydée qui dévora la cervelle de son ennemi Mélanippos et renonçant à lui accorder l'immortalité est représentée sur ce vase (aujourd'hui perdu) en train d'éloigner de lui l'Immortalité (Athanasia). Le PEINTRE DE BARCLAY [216] décore un cratère en cloche pourvu d'une moulure de lèvres d'un raffinement peu courant.

Parmi les vases plus petits de cette période, une autre forme, dans une large mesure ignorée depuis la figure noire récente, en vient à rivaliser d'importance avec la coupe : l'œnochoé. Une remarquable série d'artistes spécialisés a réalisé des décors pour ce type de vases, dont d'abord le PEINTRE DE MANNHEIM [219, 220], un dessinateur élégant dont la majeure partie du travail est assez proche du meilleur polygnotéen mais bien plus délicate. La forme encourage la délicatesse, avec un champ permettant un nombre de figures relativement restreint et un beau déploiement de décor floral autour de l'anse. Le PEINTRE DE CHOUVALOV [221-224] lui succède, dans la période parthénonienne plus avancée ; il annonce clairement ce qui est à venir, et travaille lui-même probablement de 440 environ jusque dans les années 410. Ses figures alertes de petite taille au regard attentif et résolu, qu'elles représentent le mythe ou la vie, comptent parmi les plus plaisantes de l'époque. Il fait ses délices de la vie des femmes et, comme il est désormais courant dans le travail des peintres, un Éros est souvent représenté en compagnie d'un mortel. Il manifeste une jolie maîtrise dans laquelle il n'est pas difficile de lire la promesse d'une simple insipidité. Certains de ses compagnons et successeurs, des membres du GROUPE D'ALEXANDRE [225] ainsi que d'autres peintres [226-228], sont d'une étoffe un peu plus rigoureuse. Ensemble, et avec le Peintre d'Érétrie, ils inspireront ce qui s'avérera le meilleur de l'époque suivante.

Le PEINTRE D'ÉRÉTRIE [229-237], contemporain du Peintre de Chouvalov mais plus influent, est le plus intéressant des peintres de coupes, quoique ses meilleures œuvres figurent sur des œnochoés et certains lécythes aryballisques imposants [229, 230] qui sont amenés à porter des groupes à figures multiples étagés dans le champ, et sont parfois allongés jusqu'à atteindre des proportions plus proches de celles du lécythe conventionnel, comme dans le bel exemple conservé à New York [231] qui comporte une zone centrale à fond blanc ornée d'un thème funéraire approprié, Achille pleurant Patrocle mort pendant que ses tantes, les Néréides, lui apportent une nouvelle armure d'outre-mer. Le peintre décore également des formes plus singulières, des vases plastiques et des canthares en forme de tête. Les coupes présentent des décors ordinaires – il s'agit toujours d'athlètes ou de satyres et de ménades –, mais ses autres vases présentent une belle gamme de mythes, ainsi que de nombreuses scènes comportant des femmes soigneusement observées, variées quant à la composition et aux comportements décrits. Sur [235] – un couvre-genou pour le travail de la laine –, seuls les noms révèlent que ces préparatifs de noces sont destinés à des immortels, et non à des Athéniens contemporains. Il y a du miniaturiste chez le Peintre d'Érétrie, et son style de dessin a plus influencé les peintres ultérieurs dans le style fleuri que celui du Peintre de Chouvalov, qui est plus économe, moins passionné.

Le PEINTRE DE CODROS [238-241] est un peintre de coupes au tempérament différent, qui se montre expansif et fait preuve d'audace dans la disposition de mythes majeurs sur le champ relativement restreint qu'offre le support. Il est prêt à couvrir tout l'intérieur des coupes [240] et est attentif à l'anatomie et à la posture des athlètes ; démodé, pourrions-nous estimer, n'étaient des caractéristiques de dessin qui situent clairement son travail. Il est doué pour les scènes relevant de l'histoire mythique d'Athènes [238, 240]. Les coupes du PEINTRE DE MARLAY, plus souvent dépourvues de pied à présent, une préférence qui se manifestera de façon croissante, sont dominées par des *symposia*, mais il décore également de grands vases [242, 243], et se laisse aller aux monumentales compositions à ligne de sol variable de ses prédécesseurs. Avec le PEINTRE DU COUVERCLE, il admet des motifs de « textiles » et de la classe de Saint-Valentin sur l'extérieur de certaines coupes. Le raffinement de [244] est exceptionnel à cette époque, et [245] traite des scènes hérakléennes traditionnelles avec une certaine originalité.

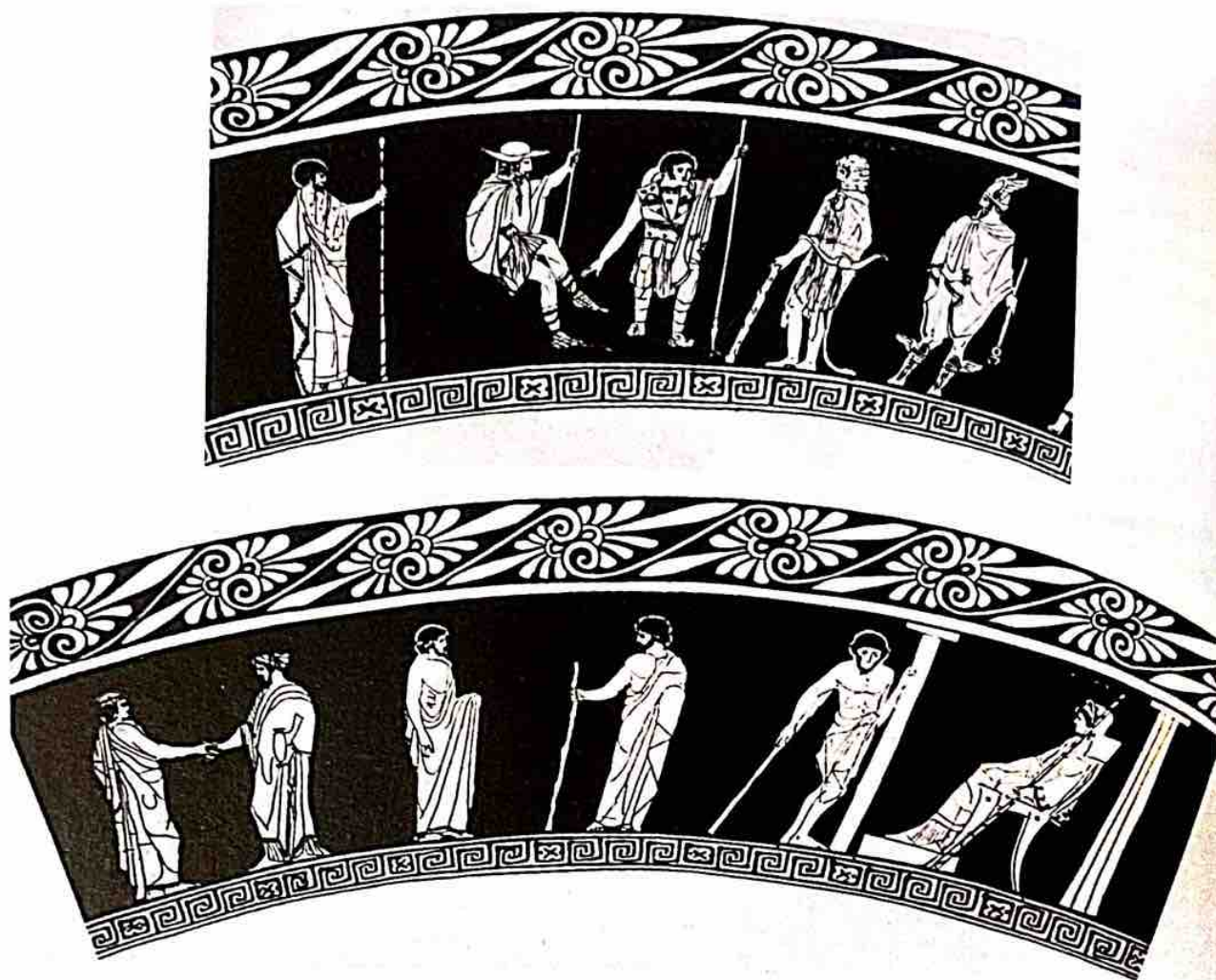
La tradition des skyphoi du début du classicisme est perpétuée par le PEINTRE DE PÉNÉLOPE, peintre homériste sur son vase éponyme [247] et sur un autre qui montre Ulysse tuant les prétendants [246] ; peintre patriote sur d'autres qui présentent des scènes inhabituelles tirées des cultes [249] et de l'histoire mythique d'Athènes (Athéna et un géant construisant les murs de la cité [248]), rendues dans un style majestueux. Sur [249], des satyres s'immiscent dans le rituel athénien, poussant une jeune femme qui se balance sur une escarpolette, et escortant une dame, peut-être la Basilinna, pour ses noces sacrées avec Dionysos lors de la fête printanière des Anthestèries. Le PEINTRE D'ÉRICHTHONIOS est ainsi nommé pour son traitement d'un autre thème athénien [250], et le PEINTRE DU CHAMEAU DE WÜRZBURG fournit à ce chapitre un divertissant envoi [251].

Le problème de la délimitation du contenu des chapitres ne se pose nulle part en termes plus aigus qu'ici. Plusieurs des peintres déjà abordés sont passés d'un classicisme parthénonien à une version des styles ornés et fleuris qui caractérisent les dernières décennies du siècle (ou plus précisément, en termes d'histoire athénienne, les années du déclin et de la défaite de la cité). Beazley lui-même changea

d'avis quant à la question de savoir où placer qui, et dans cet ouvrage, la commodité qui dicte l'insertion d'un exposé distinct pour les vases à fond blanc dans le chapitre suivant ne devrait pas autoriser le lecteur à négliger l'intime lien qui existe entre les vases que l'on vient d'aborder et les peintres et styles dont on a réservé l'examen pour le chapitre 5.



183 Cratère en cloche, par le Peintre de Chrysis. Sacrifice d'un bélier.



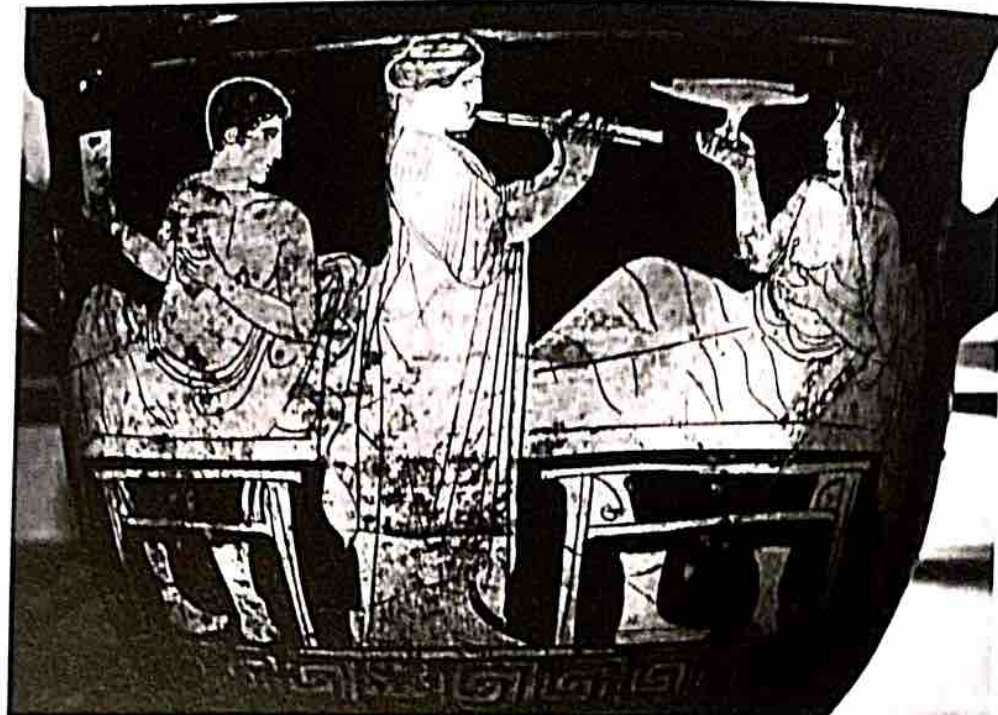
184 Cratère en calice, par le Peintre de la Nékyia (vase éponyme). Scènes de l'Hadès : Héraklès avec Thésée et Pirithoos, Hadès à gauche, Hermès à droite ; jeune homme et femme morte (le menton bandé pour l'inhumation), Elpénor, Ajax, Palamède et Perséphone.



185 Cratère en calice, par le Peintre de la Nékyia. Centauromachie.



86 Cratère à colonnettes, par le Peintre de la Centauromachie du Louvre (vase éponyme). H. 43.



187 Cratère en cloche, par le Peintre de la Centauromachie du Louvre.

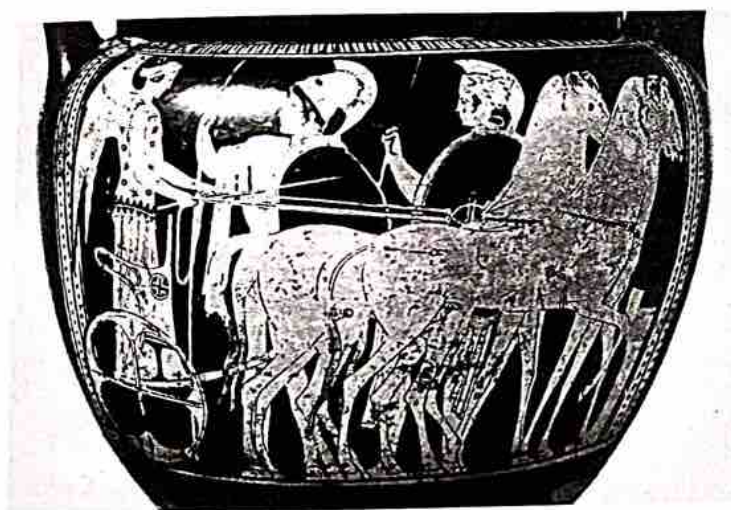
188 (Ci-dessous) Hydrie, par le Peintre de la Centauromachie du Louvre. Débarquement de Darius, ses filles portant des présents.



189 Cratère à colonnettes, par le Peintre de Naples. Orphée chez les Thraces.



190 Péliké, par le Peintre de Naples.



192 Cratère à colonnettes, par le Peintre d'Orphée.



191 Loutrophore, par le Peintre de Londres 1923. Noces. H. 56.



193 Hydrie, par le Peintre d'Orphée.



194 (Ci-dessus et ci-dessous) Amphore à col, par le Peintre de Nausicaa (vase éponyme). Ulysse et Nausicaa.



195 Amphore à col, par le Peintre de Nausicaa.



196 Hydrie, par le Peintre de Nausicaa. Héraklès enfant et les serpents, avec Amphytryon, Athéna, Iphiklès le frère d'Héraklès, et une nourrice.





197 Hydrie, par le Peintre de Nausicaa. Persée et Méduse.



198 Cratère à colonnettes, par le Peintre d'Oreste (vase éponyme). Oreste à Delphes, avec Apollon et une Érinye.



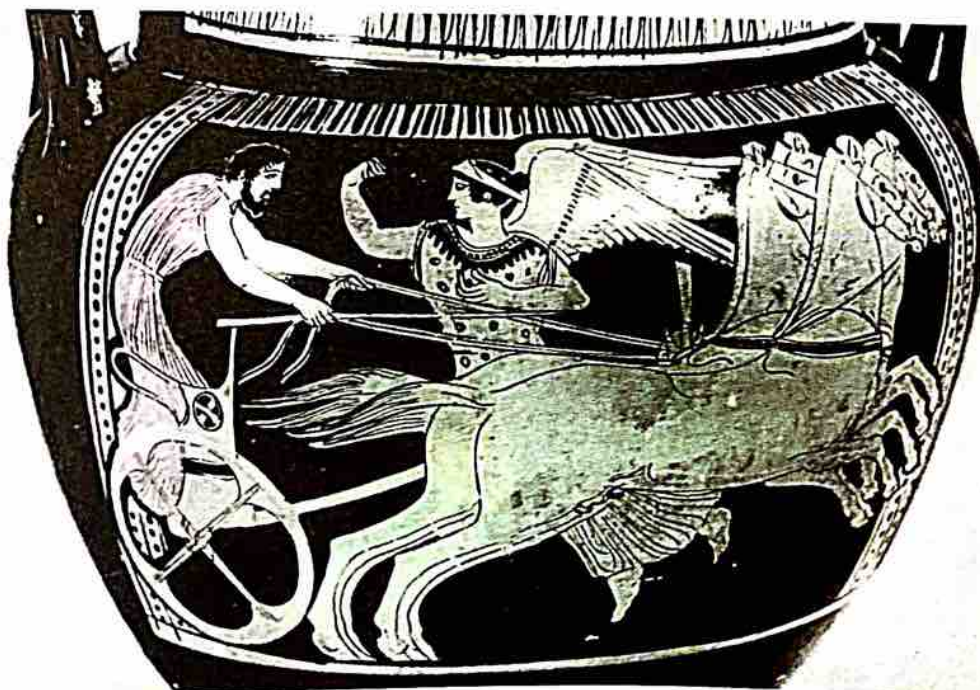
199 Péliké, par le Peintre de Tarquinia 707. Naissance d'Athéna.



200 Cratère à colonnettes,
par le Peintre d'Héphaïstos.
Achille et Ajax jouant.



201 Cratère à colonnettes,
par le Peintre d'Héphaïstos.
La mort de Procris.



202 Cratère à colonnettes,
par le Peintre d'Héphaïstos.



203 Péliké, par le Peintre d'Héphaïstos.



204 Cratère à colonnettes, par le Peintre du Duomo.



205 Amphore à col, par le Peintre de Munich 2335. Iino et Phrixos.



206 Péliké, par le Peintre de Munich 2335. Apollon, Muse. H. 23.



207 Lébès gamikos, par le Peintre du Bain.



208 Péliké, par le Peintre du Bain.



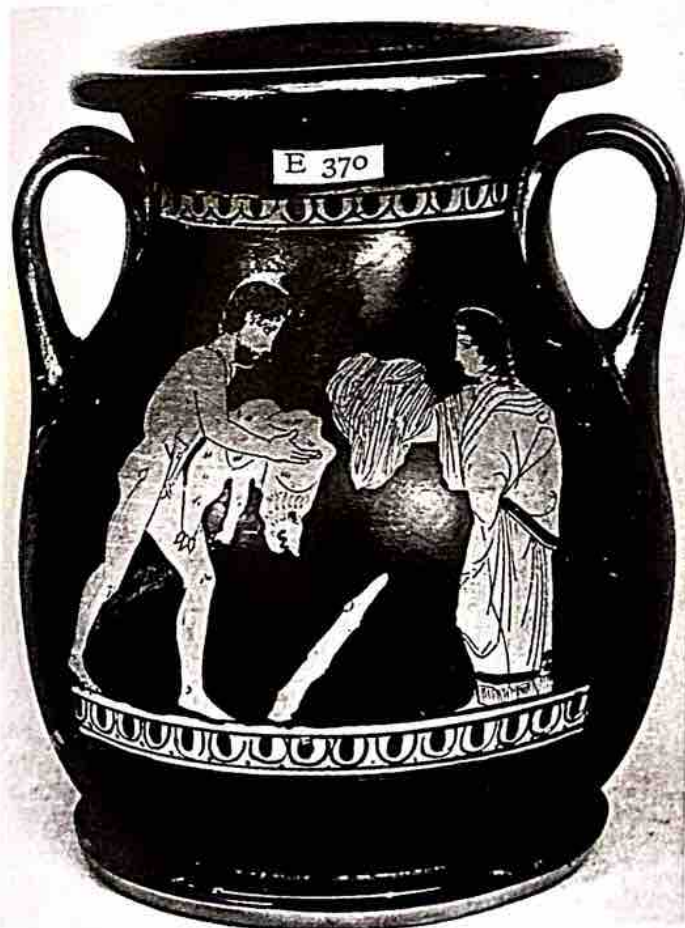
209 Hydrie, par le Peintre du Bain.



210 Hydrie, par le Peintre du Bain.



211 Lécythe aryballisque,
par le Peintre du Bain.



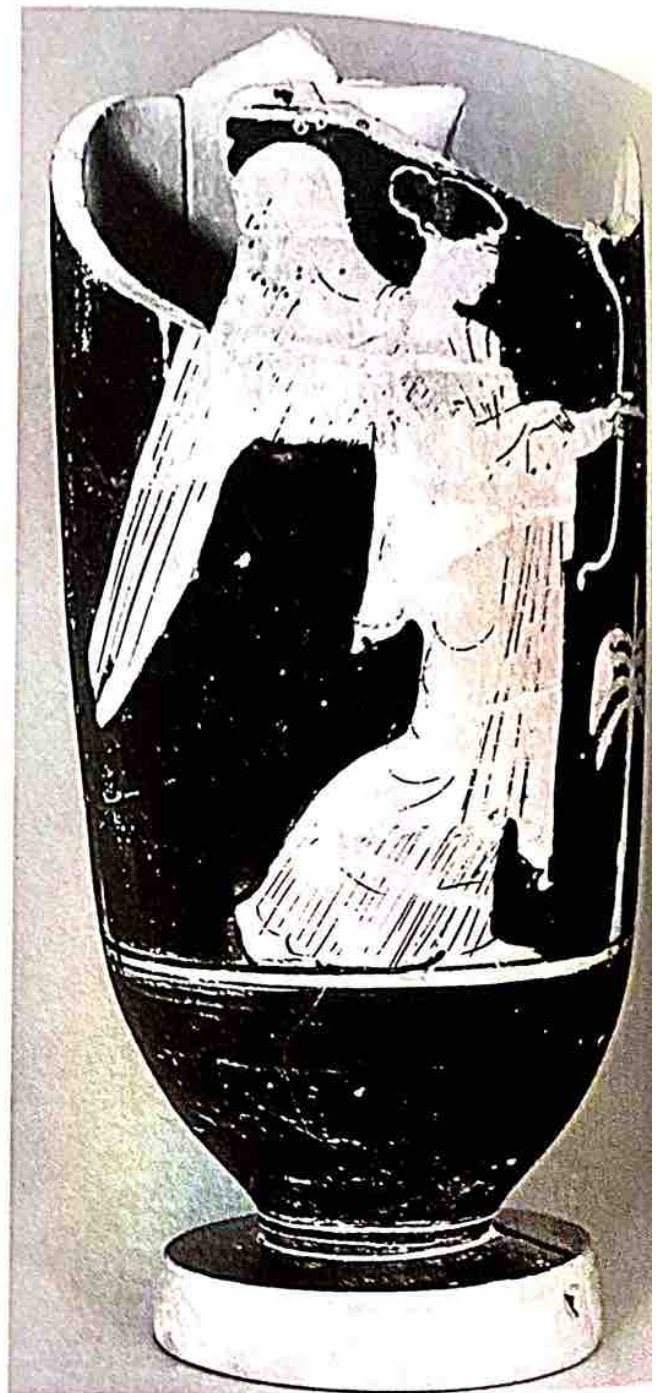
212 Péliké, manière du Peintre du Bain.
Héraclès et Déjanire ? H. 14,5.



213 Péliké, par le Peintre de Hasselmann.
Femme plantant des phallus. H. 17,5.



214 (Ci-dessus et ci-dessous) Coupe, par le Peintre de Xénotimos. Tondo : Pirithoos ; A : l'œuf de Lédæ.

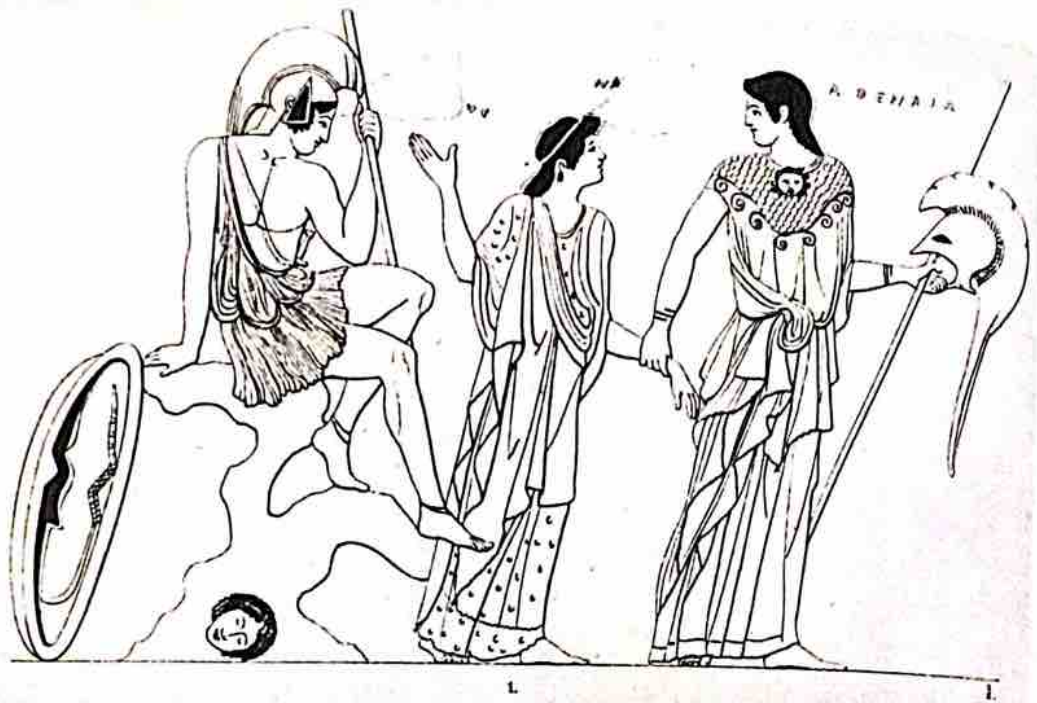




216 Cratère en cloche,
par le Peintre de Barclay.
Chasse au cerf avec Atalante ?
H. 36.

217 (Ci-dessous) Cratère en
cloche, par le Peintre de
Polydektès. Persée affronte et
pétrifie Polydektès.

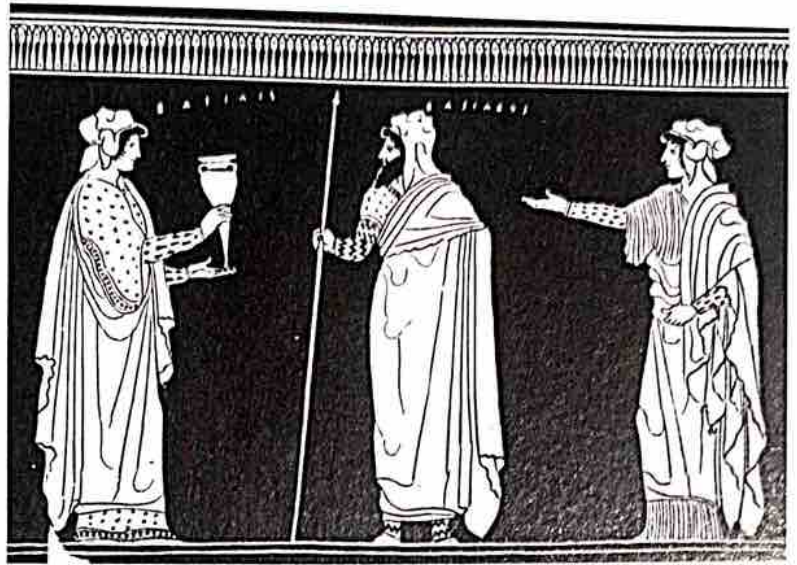




218 Cratère en cloche, par le Peintre d'Eupolis.
Athéna éloigne Athanasia (l'Immortalité) de Tydée.



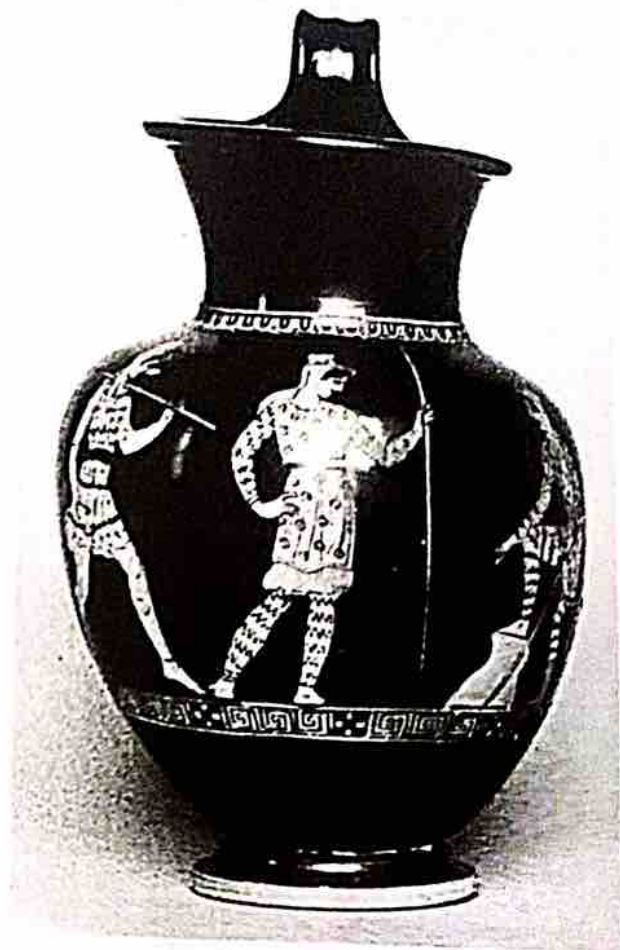
219 Cenochoë, par le Peintre de Mannheim. H. 30.



220 (Ci-dessus et à gauche) Cénoshoé, par le Peintre de Mannheim. Roi perse. H. 19,4.



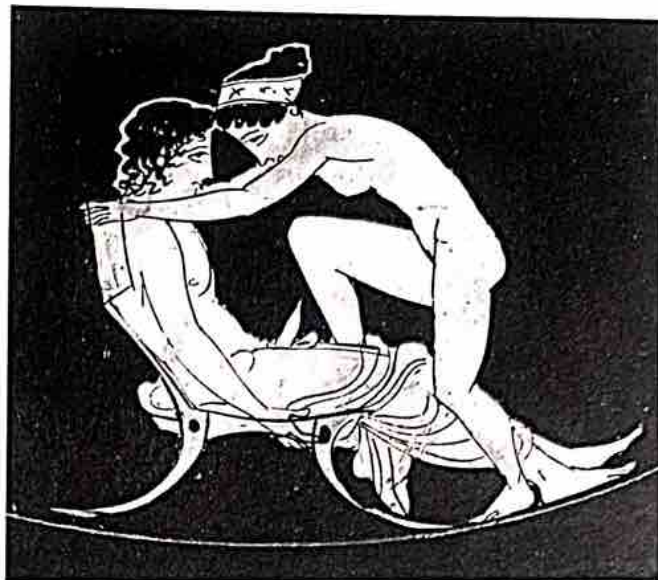
21 Cénoshoé, par le Peintre de Chouvalov. Ion et Créüse ? H. 21,8.



222 Cenochoé, par le Peintre de Chouvalov. Amazones. H. 21,5.



223 Cenochoé, par le Peintre de Chouvalov. H. 23.



224 (Ci-dessus, à gauche et à droite) Cénocœ, par le Peintre de Chouvalov. H. 19,5.



225 (Ci-dessus et ci-dessous) Canthare, du groupe d'Alexandre. Grecs et Amazones : Phorbas et Alexandre, Thésée et Andromaque.



226 (Ci-dessous) Cénocœ. H. 13.





227 Lécythe aryballisque. H. 10,3.



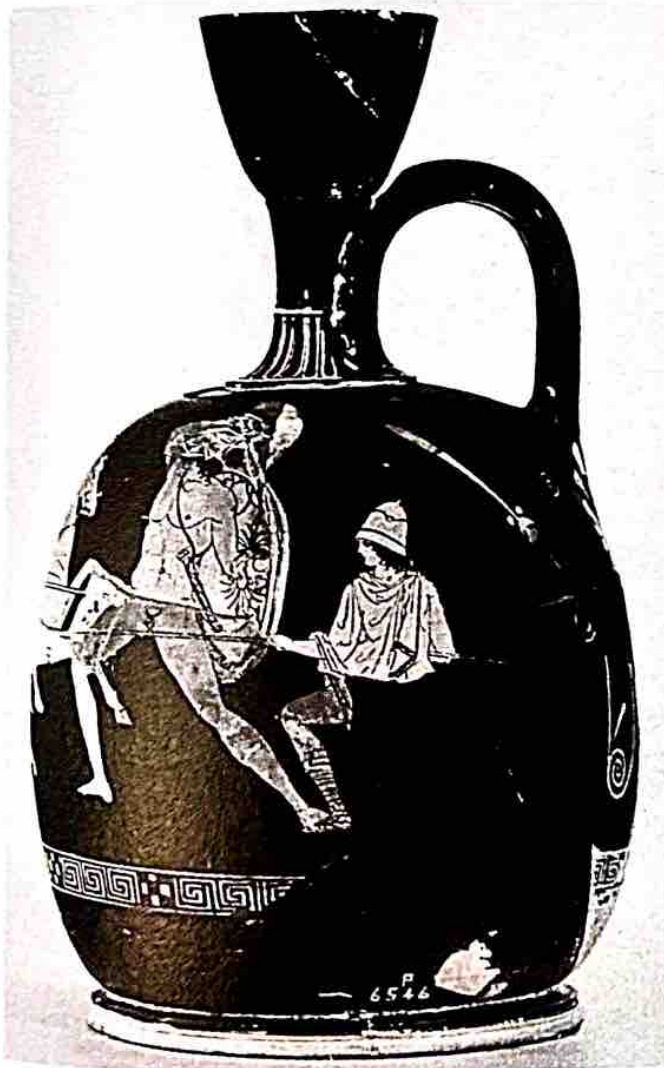
228 Cœnochoé, Groupe de la Danse de Persée (vase éponyme).
Acteur sur scène dans le rôle de Persée.



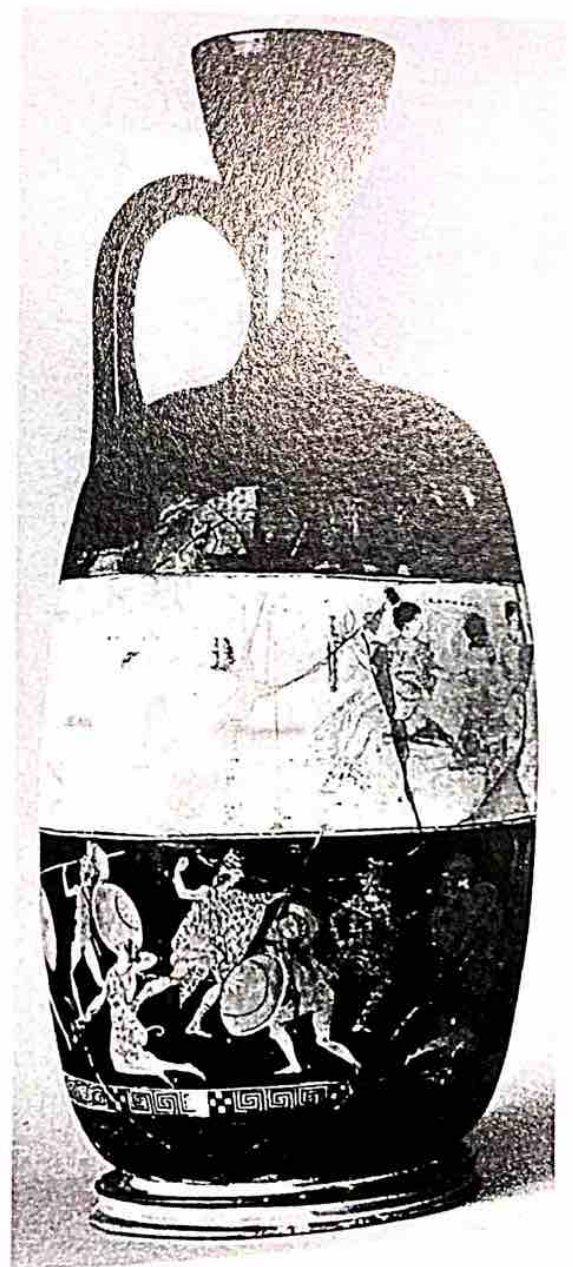
229 Lécythe aryballisque, par le Peintre d'Égée.

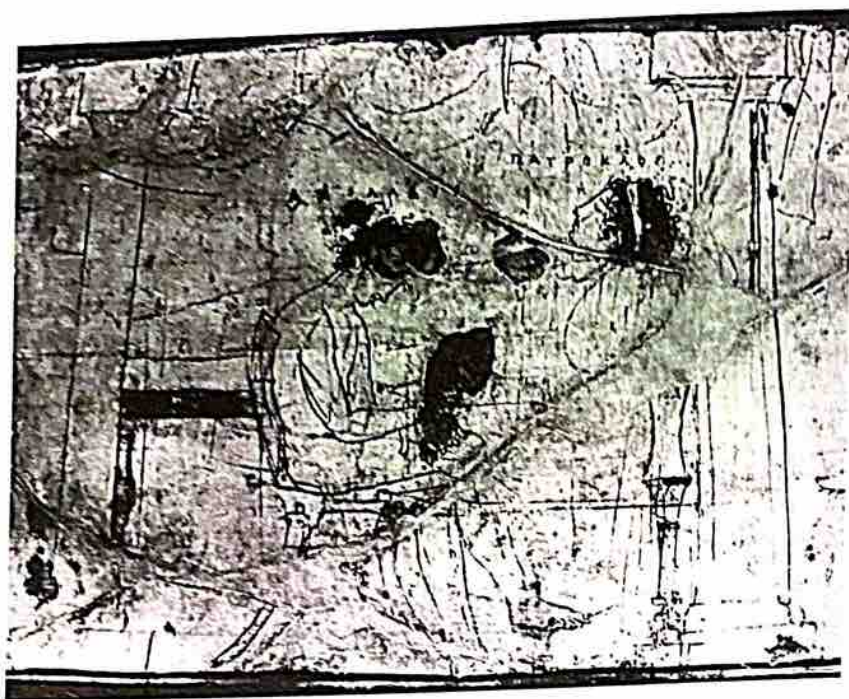


230 (Ci-dessus et en bas à gauche) Lécythe aryballisque, par le Peintre d'Érétrie. Amazonomachie avec Thésée. H. 22,7.



231. 1 (A droite) Lécythe (partie supérieure restaurée), par le Peintre d'Érétrie. Dans la zone à fond blanc, des Néréides apportent une armure à Achille qui pleure Patrocle mort. En bas, Amazonomachie. H. restaurée 49,5.





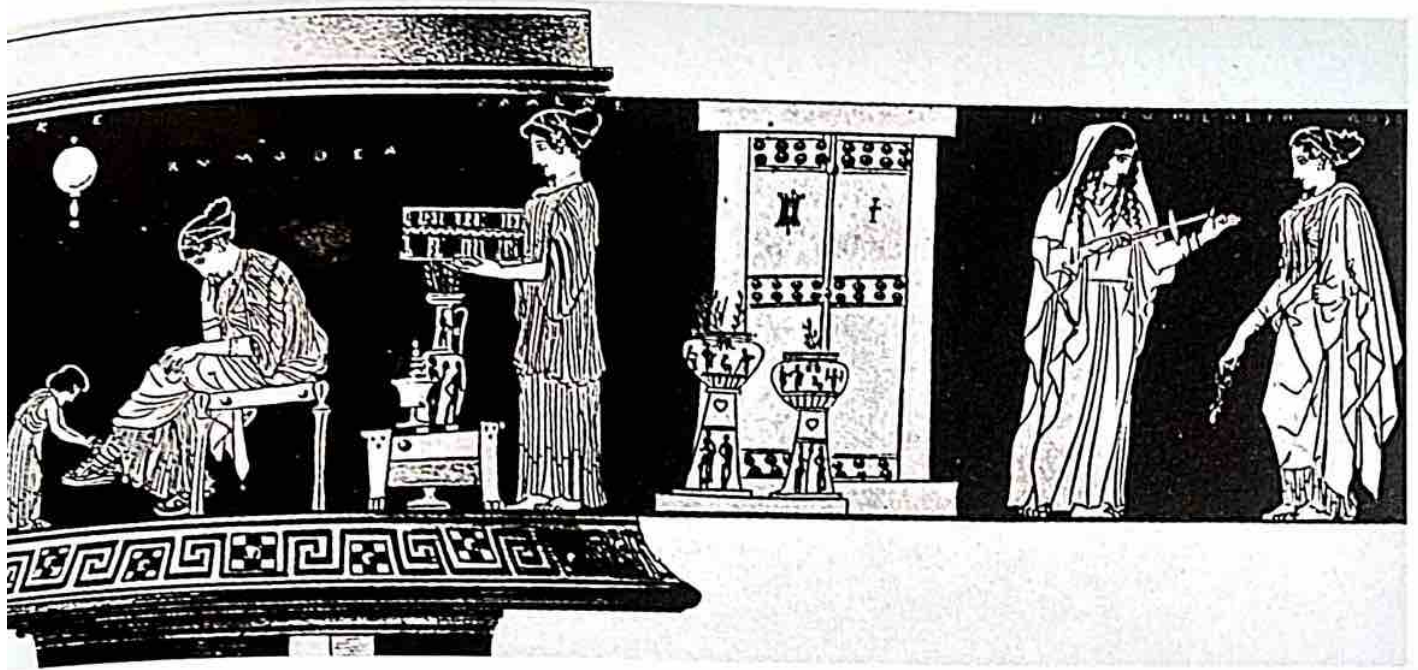
231. 2 Détail de 231. 1.



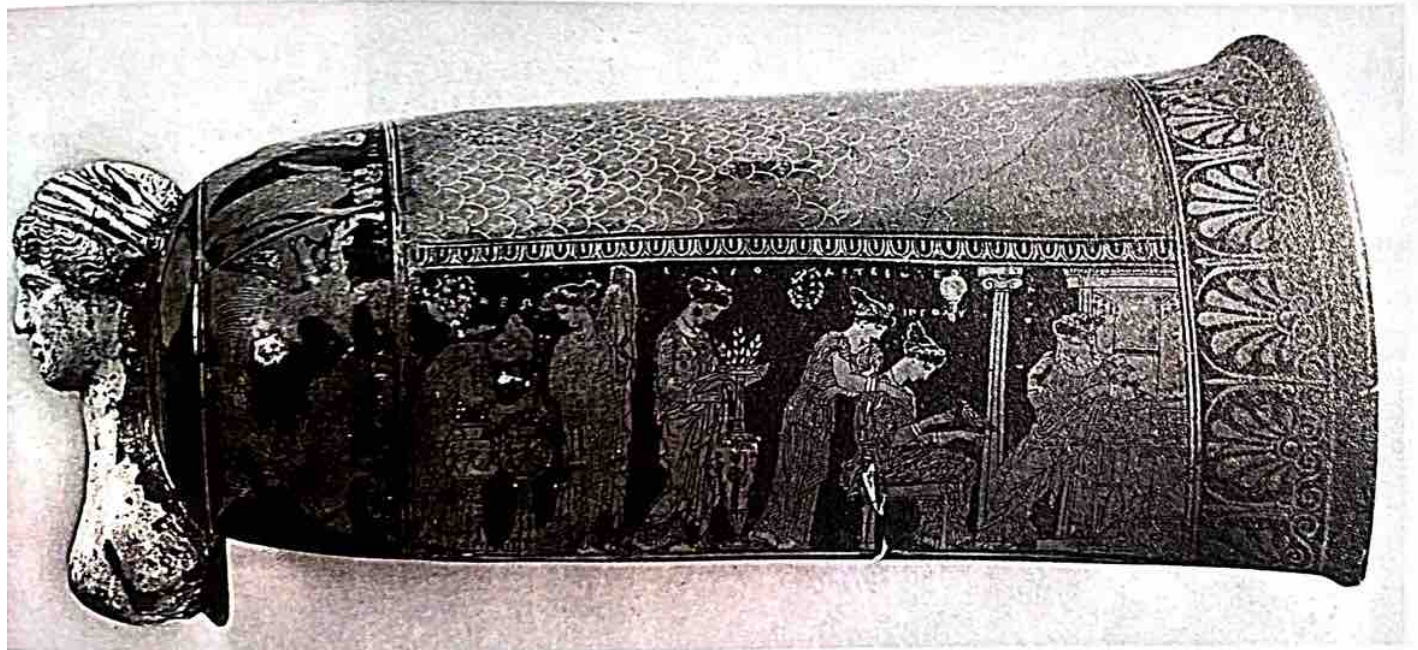
232 (À droite) Amphorisque, par le Peintre d'Érétrie. H. 18,3.

233 (Ci-dessous) Cēnochoē, par le Peintre d'Érétrie. Femmes préparant le masque de Dionysos placé dans un liknon (van).





4 Pyxis, par le Peintre d'Érétrie. Préparatifs de noces.



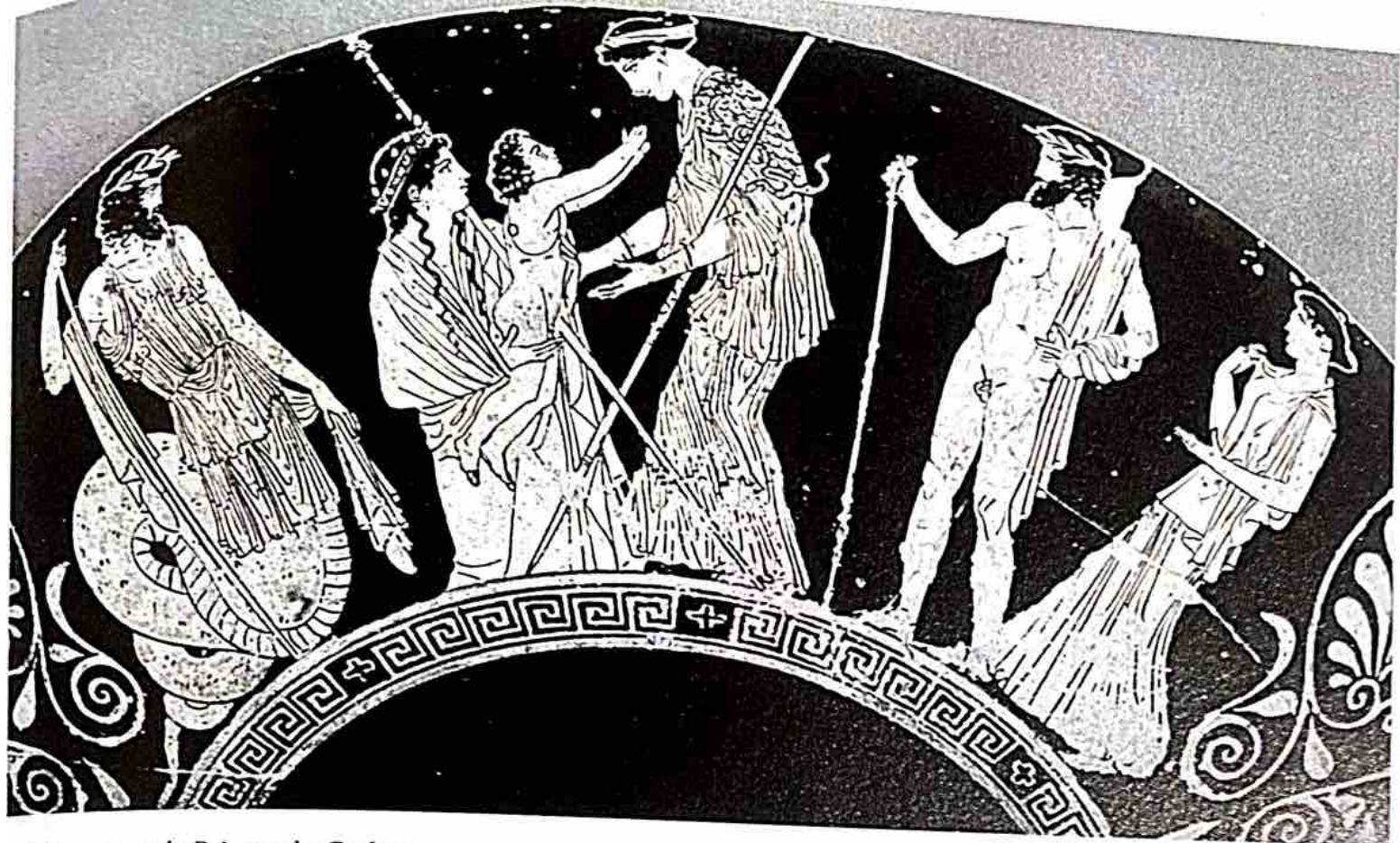
35 Onos (épinétron), par le Peintre d'Érétrie. Préparatifs de noces, Alceste, Harmonie.



236 Coupe, par le Peintre
d'Érétrie. Amazones.



237 Coupe, par le Peintre
d'Érétrie. Linos et Musée.



238 Coupe, par le Peintre de Codros.
La naissance d'Érichthonios.



239 Coupe, par le Peintre
de Codros. Plouton
et Perséphone.



240 Coupe, par le Peintre de Codros. Cycle des exploits de Thésée : au centre, le Minotaure ; autour, dans le sens des aiguilles d'une montre à partir du haut, Cercyon, Procruste, Sciron, le taureau, Sinis, la truie. Diam. 32,5.



241 Coupe, par le Peintre de Codros. H. 8,2.



Cratère en calice, par le Peintre de Marlay.

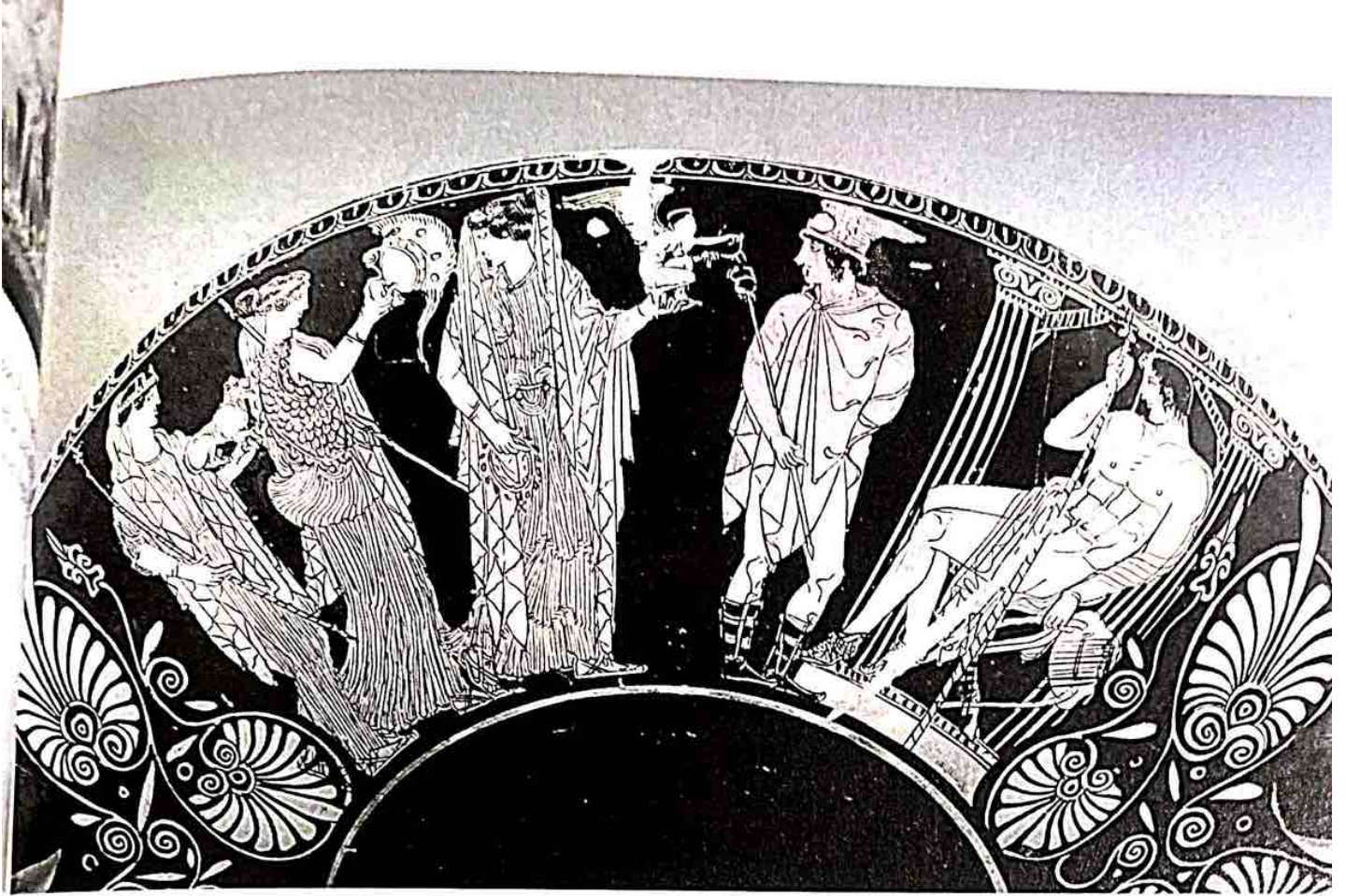


243 (Ci-dessus et à gauche) Pyxis, par le Peintre de Marlay, noces ; couvercle par le Peintre du Couvercle, Hélios, Séléné et Nyx. H. 17.

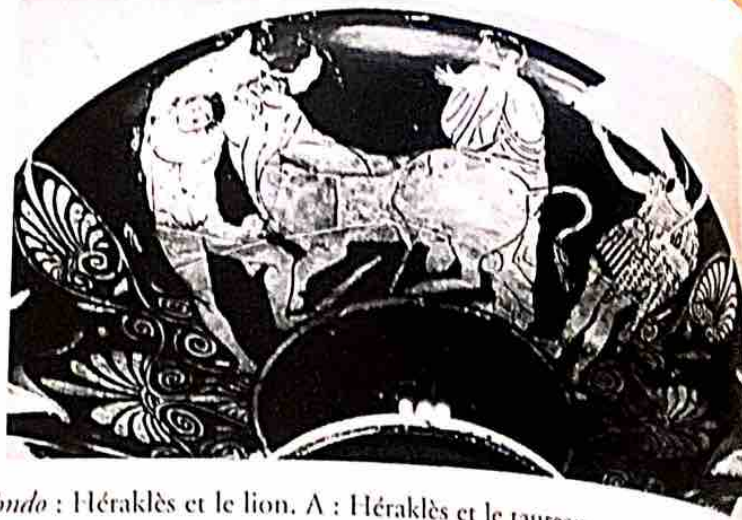


244. 1 Coupe, par le Peintre de Berlin 2536.





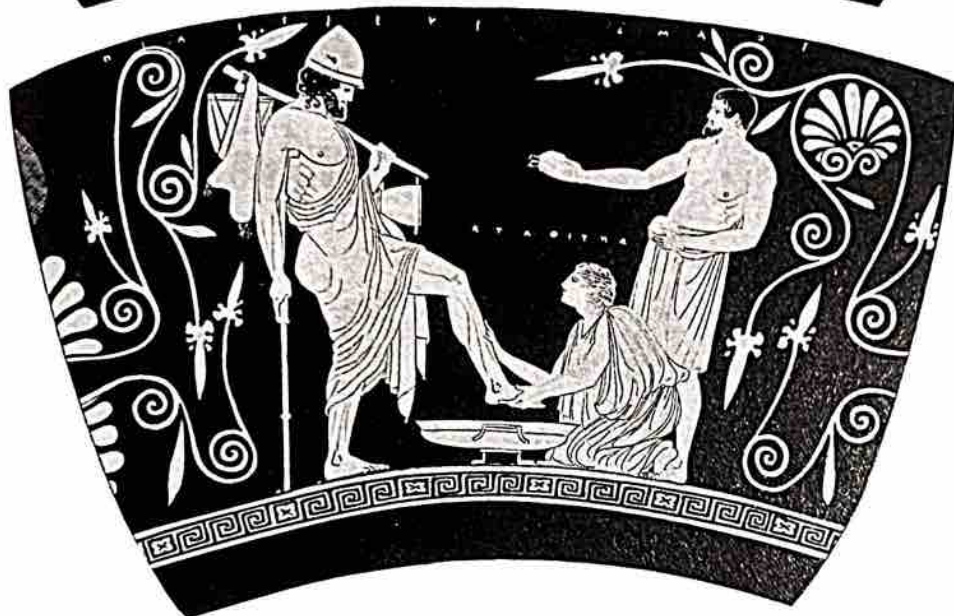
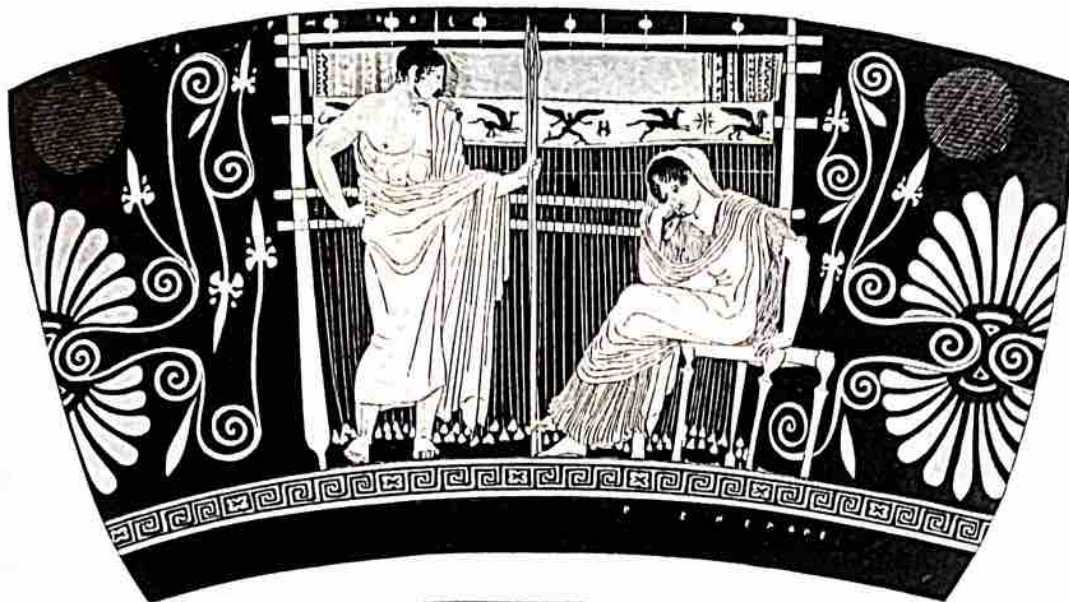
4. 2, 3 Coupe, par le Peintre de Berlin 2536. A : Le Jugement de Pâris. B : Pâris et Hélène.



245 Coupe, par le Peintre de Londres E 105. Tondo : Héraklès et le lion. A : Héraklès et le taureau.



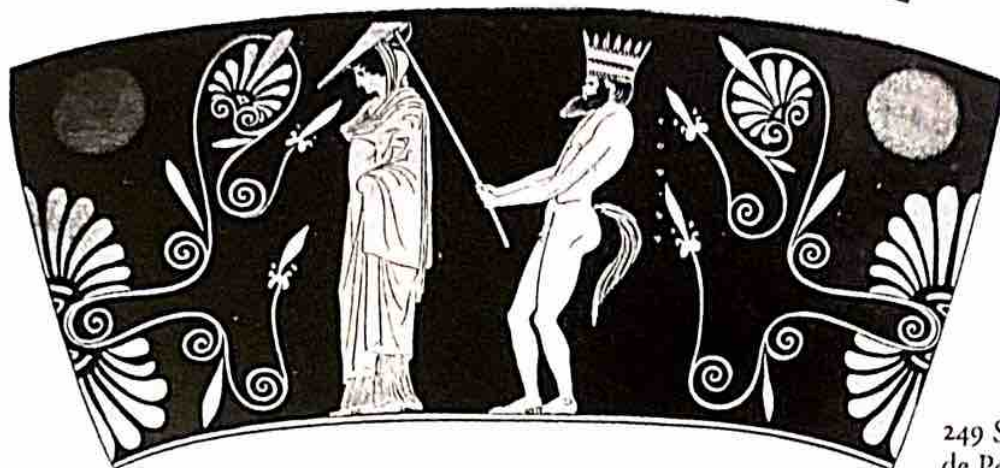
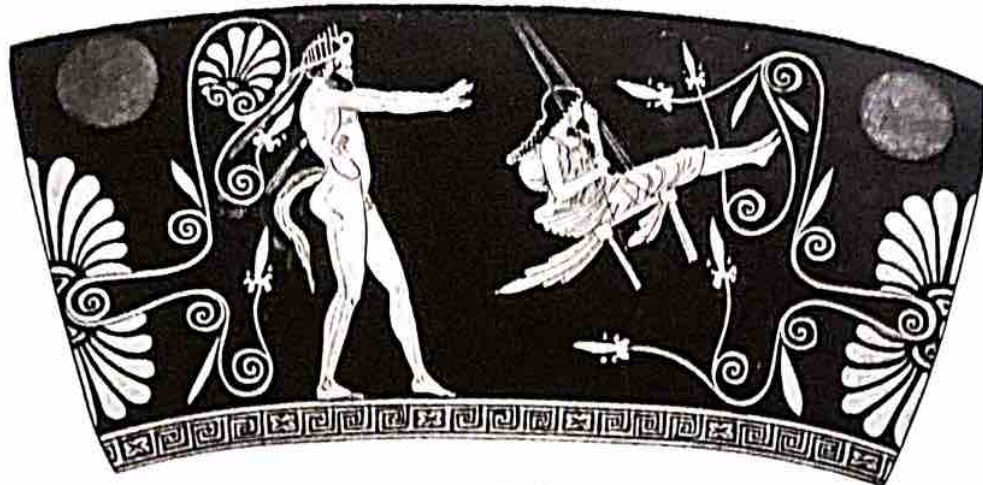
246 Skyphos, par le Peintre de Pénélope. Ulysse massacre les prétendants. H. 29,5.



247 Skyphos, par le Peintre de Pénélope. A : Pénélope et Télémaque.
B : Ulysse et sa nourrice Eurycleé.



248 Skyphos, par le Peintre de Pénélope. Athéna et un géant.



249 Skyphos, par le Peintre de Pénélope.



250 Péliké, par le Peintre d'Érichthonios.
Athéna et Érichthonios. H. 26,5.



251 Péliké, par le Peintre du Chameau de Würzburg
(vase éponyme). H. 15,8.

Fond blanc et lécythes

Tous les vases à fond blanc de la période post-archaïque ne sont pas examinés dans ce chapitre, ni tous les lécythes, mais son titre demeure justifié. Au début de la période classique, le fond blanc comme technique et la forme lécythe furent étroitement associés, même si d'autres formes purent être décorées avec du fond blanc, en particulier l'intérieur des coupes, et si plus tard apparurent les grands cratères en calice du Peintre de la Phiale [125, 126] – voir chapitre 2 et les œuvres des Peintres de la Villa Giulia, de Pistoxénos et de Tarquinia, ainsi que celles de Sotadès. Au début de l'époque classique, la plupart des grands lécythes sont encore à figures rouges, mais il existe déjà une tendance à produire des lécythes à fond blanc, en particulier pour les funérailles, et à les décorer de façon appropriée. La majorité des lécythes plus anciens provient bien entendu de sépultures, mais nous ne pouvons être certains qu'ils étaient tous *conçus* pour les funérailles et leur décor ne diffère pas de celui des autres formes. Ceci est vrai au début du classicisme pour l'œuvre de plusieurs artistes qui utilisèrent assez librement le fond blanc, comme les Peintres de Bowdoin, d'Aischines et de Karlsruhe (chap. 2). De la période classique à la fin du V^e siècle, la technique à fond blanc est quasiment réservée à cette forme, et après le Peintre d'Achille, le principal praticien classique, le sujet est presque toujours funéraire ou intelligible en termes d'iconographie funéraire, iconographie que nous voyons également sur les reliefs des stèles funéraires. Mais ces dernières sont des marqueurs commémoratifs, tandis que les lécythes montrent un rituel près de la tombe, ou des préparatifs de rituel, ou bien la mythologie relative à la mort. Presque tous les exemples de lécythes funéraires proviennent d'Athènes et d'Attique, ou bien d'Érétrie, en Eubée, où de nombreux Athéniens s'étaient implantés au milieu du V^e siècle. En tant qu'objets « rituels », ils n'étaient pas destinés à une exportation générale, et rares sont ceux qui sont parvenus dans d'autres régions de Grèce ou en Italie ; quand c'est le cas, on peut supposer, en général, un fort intérêt ou une présence d'Athéniens. Ils ont toutefois été imités dans quelques sites.

Nous avons examiné l'utilisation archaïque du fond blanc, en figure noire comme en figure rouge, dans d'autres ouvrages (notamment *VAFN* p. 105-106, 113-114, 147-150 et 190 au sujet des nombreux lécythes à double paroi, dont la contenance réelle est bien moindre qu'elle ne paraît ; et *VAFR* I p. 17-18, 53, 60, 114, 132-133, 139 et 195). Lorsqu'il est utilisé pour des alabastres, le fond blanc imite la pierre dont le récipient copie la forme ; pour d'autres formes, l'inspiration pourrait être différente. Le fond blanc ressemble à celui des panneaux en bois peints (il existe des exemples anciens de plaques d'argile à fond blanc, *VAFR* I *ill.* 52-53), et dans la peinture de vases du V^e siècle, c'est peut-être sur ces vases à fond blanc que nous approchons le plus l'aspect du travail des muralistes et des peintres de panneaux,

plus particulièrement pour ce qui est de l'usage de la couleur, à laquelle on renonça généralement au cours de cette période au profit de la figure rouge essentiellement bichrome.

Les premiers lécythes à fond blanc sont ornés de silhouettes en figure noire, mais plus tard certains sont peints en « semi-contour » (*VAFN* ill. 269), et une technique entièrement en contour apparaît également bientôt (*VAFR* I ill. 210). Vers cette époque, des lavis de couleurs sont rajoutés (*ibid.*, ill. 107), une caractéristique de tous les lécythes ultérieurs, hormis des plus ordinaires. Les couleurs, bien qu'elles aient habituellement subi une cuisson au four (voir chap. 8), ont souvent disparu, produisant sur la draperie un effet de transparence non déplaisant ; celui-ci était assurément délibéré sur certains vases, à en juger par le détail anatomique présent sous la couleur. Les lignes sont exécutées avec le vernis noir brillant habituel en figure rouge, souvent dilué cependant, ce qui donne une agréable couleur miel. A l'époque classique, cette peinture brillante est remplacée pour l'exécution des lignes par des coloris mats, cuits au four mais moins tenaces. La palette des autres couleurs, plus étendue (certaines étant appliquées après la cuisson, et nombre d'entre elles étant plus épaisses, comme la *tempera*), s'est également révélée vulnérable au temps et à l'ensevelissement (ainsi qu'aux nettoyages trop enthousiastes), tout comme le fond blanc qui tend à perdre son beau lustre et devient souvent très poudreux – offrant peut-être à la couleur un meilleur apprêt. Étant donné que ces vases semblent avoir été destinés à la sépulture ou à l'offrande au tombeau après les funérailles, ils n'étaient pas conçus pour être appréciés longtemps par des yeux mortels et des techniques éphémères n'ont pas dû sembler condamnables.

La forme est cylindrique (aussi peut-on réaliser des photographies déroulées des scènes, procédé parfois utilisé ici). Elle fut élaborée vers la fin du VI^e siècle et il existe des variantes peu importantes, avec des flancs inférieurs coniques ou des panses plus rebondies. A de rares exceptions près, le « lécythe aryballisque » ne se prête pas au fond blanc ni au décor funéraire. Le décor de l'épaule est semblable à celui des lécythes plus anciens (notamment dans la figure noire la plus récente), mais le début du classicisme voit l'introduction d'un nouveau type de palmette aux feuilles clairsemées et étiolées, certaines étant dessinées au trait ou complétées d'un lavis de remplissage, et bientôt exécutées en coloris mats. Ceux de ces artistes dont le travail fait apparaître le début du passage du brillant au mat dans les contours des figures, sont ceux qui introduisent également les thèmes funéraires, mais les plus démodés conservent le trait de contour en peinture brillante et utilisent le « blanc secondaire », comme les peintres classiques plus talentueux, pour distinguer la chair féminine du fond blanc (certains artistes de la figure noire travaillant sur fond blanc répondirent au même problème de la même manière). Le Peintre de Beldam, qui travaillait en figure noire et en figure rouge, avait introduit pour les lécythes les doubles parois intérieures (*VAFN* p. 149-150, 190) ; le PEINTRE DE TIMOKRATÈS [252] orne les épaules de ses lécythes de palmettes à figure rouges et utilise un « blanc secondaire », comme le PEINTRE D'ATHÈNES 1826 [253]. Le PEINTRE DE SABOUROFF [254-256] a été abordé au chapitre 2 pour son abondante œuvre à figures rouges [51, 52], qui concerne essentiellement des coupes, mais la plupart de ses lécythes sont à fond blanc (et cf. la coupe [53]) et portent des sujets funéraires, les trois-quarts environ présentant un trait de contour mat. Les autres peintres du début du classicisme méritant mention sont le PEINTRE DES INSCRIPTIONS [257], qui trace des inscriptions en pointillé sur certaines de ses pierres tombales, et le PEINTRE DU TYMBOS [258-260], un artisan prolifique qui passe d'une peinture brillante jaunâtre à un rouge mat généralement sans employer

d'autre couleur. Ce n'est pas un dessinateur soigneux, mais il fait preuve d'une certaine diversité et d'imagination dans sa manière de présenter les monuments funéraires et leur décor. Son atelier est encore actif durant la période classique.

Il convient à présent d'aborder le sujet des décors des lécythes à fond blanc. Lorsqu'ils ne sont pas funéraires, comme c'est encore assez souvent le cas avant le milieu du siècle, les sujets sont répétitifs – femmes et jeunes gens, rarement plus. Au nombre des sujets funéraires que l'on observe vers la fin du siècle, quelques-uns présentent un contenu mythique approprié, comme le Sommeil et la Mort (Hypnos et Thanatos) emportant un corps [271, 275], ou le passeur des morts, un Charon hirsute et campagnard, représenté dans sa barque avec sa perche [259, 268, 278, 282], accueillant le défunt, parfois guidé par Hermès (le psychopompe, conducteur des âmes [255]), représenté ici au milieu d'une nuée d'âmes ailées semblables à des moucherons (*eidola*, cf. [259]) ; ces dernières se sont peut-être vu refuser la traversée du Styx – elles apparaissent à d'autres occasions [274] et certaines accomplissent des gestes de deuil. Sur [260], Hermès fait apparaître et disparaître des âmes dans un pithos. Parmi les scènes funéraires ordinaires, l'exposition du corps (la *prothesis* ; *VAFN* p. 13-14, *VAFR I* ill. 141) est parfois figurée [256] (cf. [231] où la *prothesis* de Patrocle apparaît sur fond blanc), mais la figure centrale est ordinairement un monument funéraire, lequel est représenté sous des formes très diverses – généralement un pilier (*stèle*) ressemblant parfois davantage à un autel, ou un tertre funéraire. Ce monument est quelquefois orné d'une sculpture [273] ou surmonté d'un objet approprié (coupe [257], lyre [254], loutrophore [267], etc.), souvent enrubanné, des vases d'offrandes étant posés (parfois brisés) sur ses degrés. Les monuments funéraires en marbre ne réapparaissent dans les cimetières attiques qu'à partir de 430 environ (*SGC* p. 183), mais ceux qui figurent sur des lécythes plus anciens sont assez réels et nombre d'entre eux doivent représenter des monuments en bois. Des stèles plus tardives sont ornées d'acanthes [276, 277, 284]. Une, deux ou plusieurs figures se tiennent près de la tombe, et puisqu'au moins l'une d'elles est régulièrement montrée portant une offrande (une boîte ou une bandelette), nous pourrions considérer cette scène comme une visite à la tombe lors de l'une des occasions prescrites après les funérailles. Certaines figures, assises ou debout, semblent indifférentes aux événements ; il est naturel de penser qu'elles peuvent représenter les morts, mais il est curieux qu'il n'existe pas d'iconographie uniforme pour les identifier. Nombre des vases eux-mêmes ont été déposés dans les tombes au moment des funérailles, l'huile ayant peut-être été utilisée au cours du rituel ; nous le savons parce qu'ils ont été découverts dans des sépultures. Mais ils peuvent aussi avoir servi d'offrandes après les funérailles, comme on le voit représenté sur leurs flancs (aussi bien l'acte que l'objet).

Plus mystérieuses sont les scènes où un tombeau apparaît à l'arrière-plan d'autres figures – un guerrier en campagne [277] ou une bataille (cf. [325]), des cavaliers [279], une chasse au lièvre [272] ; certaines doivent faire allusion à l'activité des vivants (mais pas nécessairement à la vie de la personne inhumée, puisqu'on observe d'importants mélanges de scènes sur des lécythes provenant d'une seule tombe ; voir *infra*). Hormis quelques gestes rituels d'adieu ou de deuil, très rares sont les scènes d'émotion véritable figurées sur les lécythes [267] ; ceux-ci expriment sobrement ce qui s'est passé près de la tombe ou, ce qui, pensait-on, s'y était passé. Ainsi, même Charon peut accoster aux abords d'une pierre tombale [282]. Si plusieurs scènes récentes nous paraissent très maussades, elles ne le sont pas davantage que nombre de reliefs funéraires contemporains en pierre. Le style classique athénien plutôt rete-

nu, idéalisé, qui apparaît sur des pierres tombales anciennes ou sur les vases du Peintre d'Achille, semble conférer une dignité appropriée à de telles scènes ; les styles plus fleuris apparus un peu plus tard nous paraissent probablement plus chargés d'émotion qu'ils ne le semblaient dans l'Antiquité.

Revenons aux peintres, au milieu du siècle et au début du style pleinement classique. Le PEINTRE D'ACHILLE [261-265] en est le parangon – nous avons abordé son œuvre en figure rouge au chapitre 3 [109-118]. Ses lécythes à fond blanc présentent pour la plupart les anciens traits de contour, à la peinture brillante, utilisant un « blanc secondaire », et la majeure partie ne porte pas de sujet funéraire, mais de paisibles groupes domestiques – maîtresses et servantes –, un départ de guerrier [264, 265], voire des thèmes mythiques comme les Muses sur le mont Hélikon [262]. Excepté ce dernier, tous montrent des sujets qui semblent appropriés au tombeau, et la quasi-totalité a été trouvée dans des tombes, mais comme certains proviennent d'Italie ou d'autres lieux du monde grec, et que nombre d'entre eux comportent des inscriptions de noms de *kalos* qui semblent assez inadéquats pour une offrande solennelle, nous pouvons nourrir des réserves quant à l'intention funéraire de *tous* les lécythes à fond blanc à partir du milieu du siècle. L'élève du Peintre d'Achille, le PEINTRE DE LA PHIALE [266, 267], décora des cratères à fond blanc [125, 126] et quelques lécythes à fond blanc avec des figures relativement plus expressives que celles de son maître. De nombreux autres spécialistes des lécythes à fond blanc ont été identifiés dans la période classique : le PEINTRE DE MUNICH 2335 [268] qui travailla également en figure rouge [215] ; d'ailleurs concentrés sur cette forme et cette technique, le PEINTRE DE BOSANQUET [269, 270] et le PEINTRE DE THANATOS [271, 272], deux artistes compétents qui utilisent encore principalement le trait de contour en peinture brillante, ainsi que, plus modestes (pour ce qui est du talent et, en général, de la dimension des récipients décorés), le PEINTRE DU CARRÉ (QUADRATE PAINTER) [275] et le PEINTRE DES OISEAUX [274], qui travaillent essentiellement au trait de contour en peinture mate. Le second exécuta la majeure partie des onze lécythes que l'on découvrit à Anavysos, en Attique, dans un seul sarcophage ; la diversité des sujets observée dans le groupe semble refléter l'absence de choix délibéré pour le dépôt : ils comprennent des scènes se déroulant près d'une tombe avec des femmes, ou un jeune homme et une femme, ou un guerrier et une femme, ou bien Charon et une femme – ce qui n'indique clairement ni la tombe d'un guerrier ni celle d'une femme (le sexe de l'occupant réel n'a pas été révélé).

Dans les dernières années du siècle, les plus beaux lécythes sont de grandes dimensions, tous décorés au trait de contour mat et riches en couleur. Les artistes trahissent les mêmes intérêts nouveaux pour le dessin que leurs contemporains en figure rouge, comme (nous le verrons) le Peintre de Meidias, mais leur interprétation différente des formes, tant anatomiques que vestimentaires, suggère un apprentissage différent, peut-être plus directement influencé par des styles visibles sur les murs et les panneaux, et avec un aspect assurément sculptural pour nombre d'entre elles. Le PEINTRE DES FEMMES [276, 277] livre des figures puissantes et élégantes (il doit son nom à la beauté de ses femmes). Le PEINTRE DES ROSEAUX [278, 279] peint des vases plus petits, médiocres, certains avec le paysage de roseaux près du Styx, auquel il doit son nom ; il appartient à un groupe plus large, le Groupe R(oseau) dont le travail comprend de grands vases, plus élégants, extrêmement expressifs pour ce qui est des figures, poses et physiologies [280-283]. Le rendu anatomique préfigure le dessin plus impressionniste de certains vases du IV^e siècle. Enfin, cinq lécythes COLOSSAUX sont parvenus jusqu'à nous ; hauts de près d'un mètre, dotés d'une embouchure amovible, peints tout en

blanc, ils sont décorés dans un style entièrement « pictural », par masses de couleurs, qui doit imiter la peinture de panneaux de l'époque, avec ses expériences dans le clair-obscur et les effets d'ombre, ou plus directement la peinture des grands lécythes en marbre qui ont commencé à apparaître comme marqueurs de tombe dans les cimetières d'Athènes et que les vases en argile copient manifestement. Ce sont probablement aux vases en pierre qu'Aristophane fait référence dans sa pièce de la fin des années 390, *L'Assemblée des femmes* (*Ecclesiazuse*), quand il écrit : « Le plus habile des peintres [...] Celui qui peint les lécythes pour les morts. » (vers 994-996, trad. Hilaire Van Daele). Nous ignorons pourquoi la production de lécythes funéraires à fond blanc cessa après 400 environ, mais il existait d'autres vases à huile en argile qui ont pu les remplacer comme offrandes, bien qu'aucun n'ait exprimé aussi clairement leur fonction dans son décor.



52 Lécythe, par le Peintre de Timokratès.
l. 32.

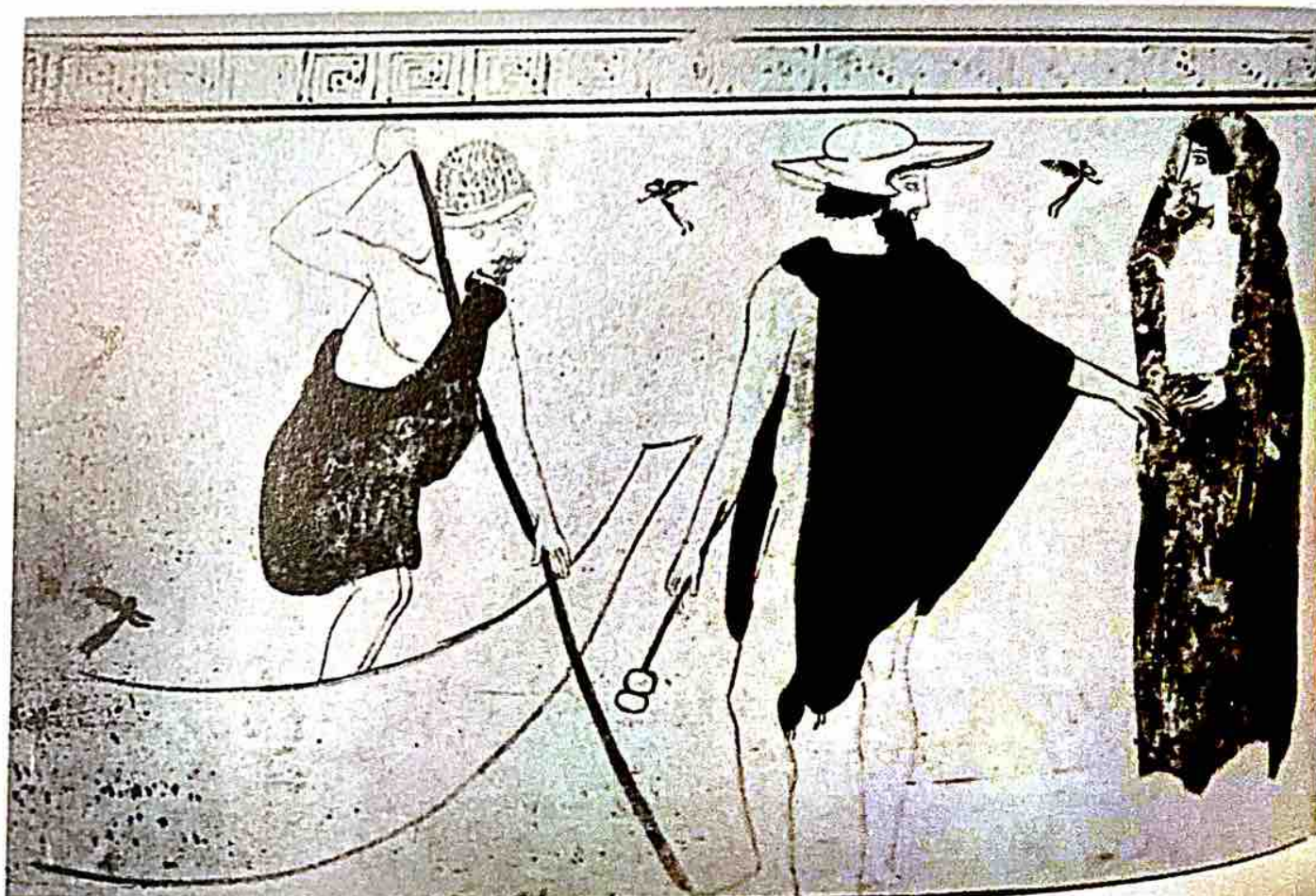
253 Lécythe, par le Peintre d'Athènes 1826. H. 34.



254 Lécythe, par le Peintre de Sabouroff. H. 29.



256 Lécythe, par le Peintre de Sabouroff. Prothésis.



255 Lécythe, par le Peintre de Sabouroff. Hermès, Charon, âmes.

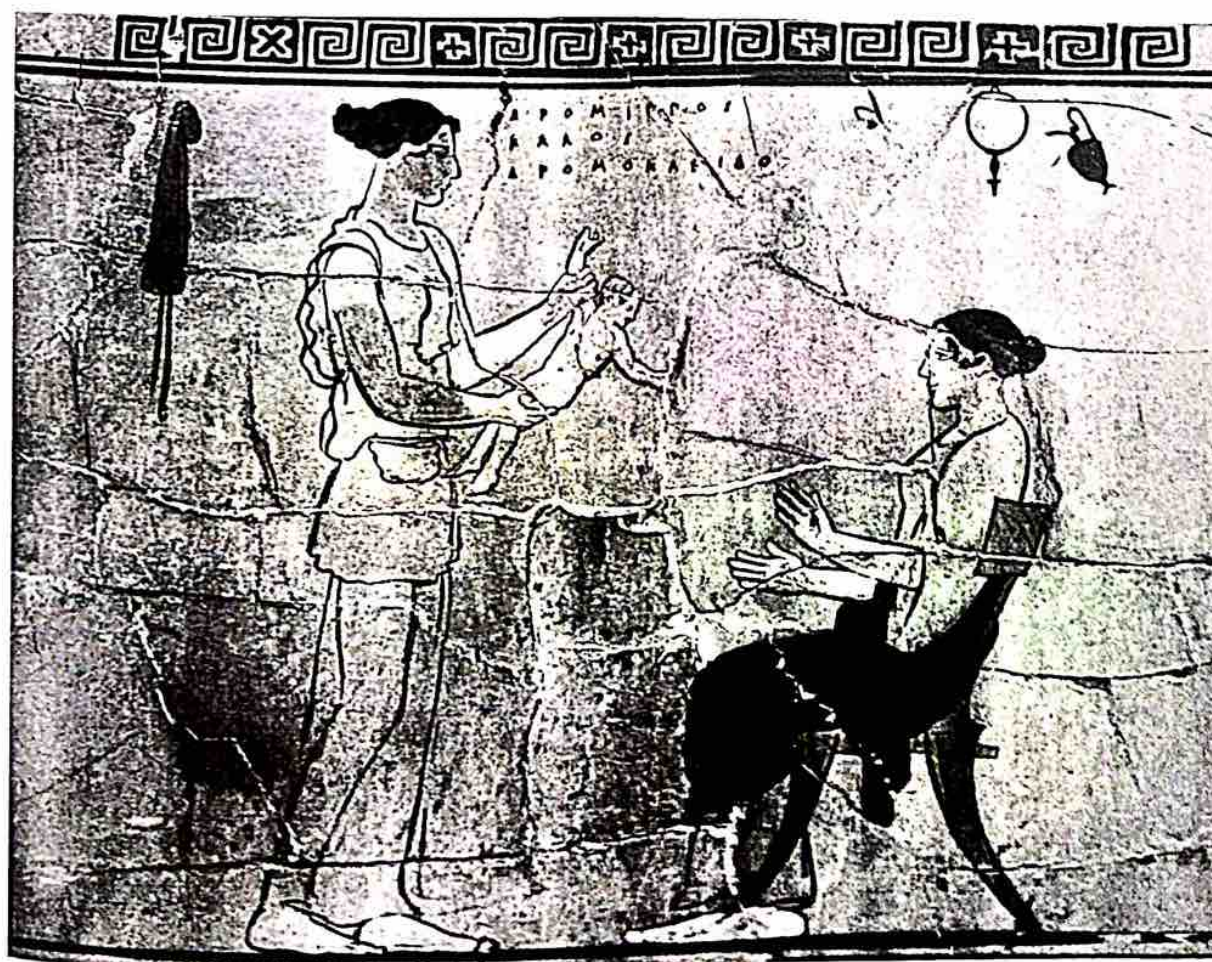


257 Lécythe, par le Peintre des Inscriptions. H. 35.

258 Lécythe, du groupe du Tymbos. H. 22,2.

259 Lécythe, du groupe du Tymbos. Charon et âme. H. 20,8.

260 Lécythe, du groupe du Tymbos. Hermès et âmes.



261 Lécythe, par le Peintre d'Achille.



262 Lécythe, par le Peintre d'Achille. Muses sur l'Hélikon.

264 Lécythe, par le Peintre d'Achille.



263 Lécythe, par le Peintre d'Achille.



265 Lécythe, par le Peintre d'Achille.



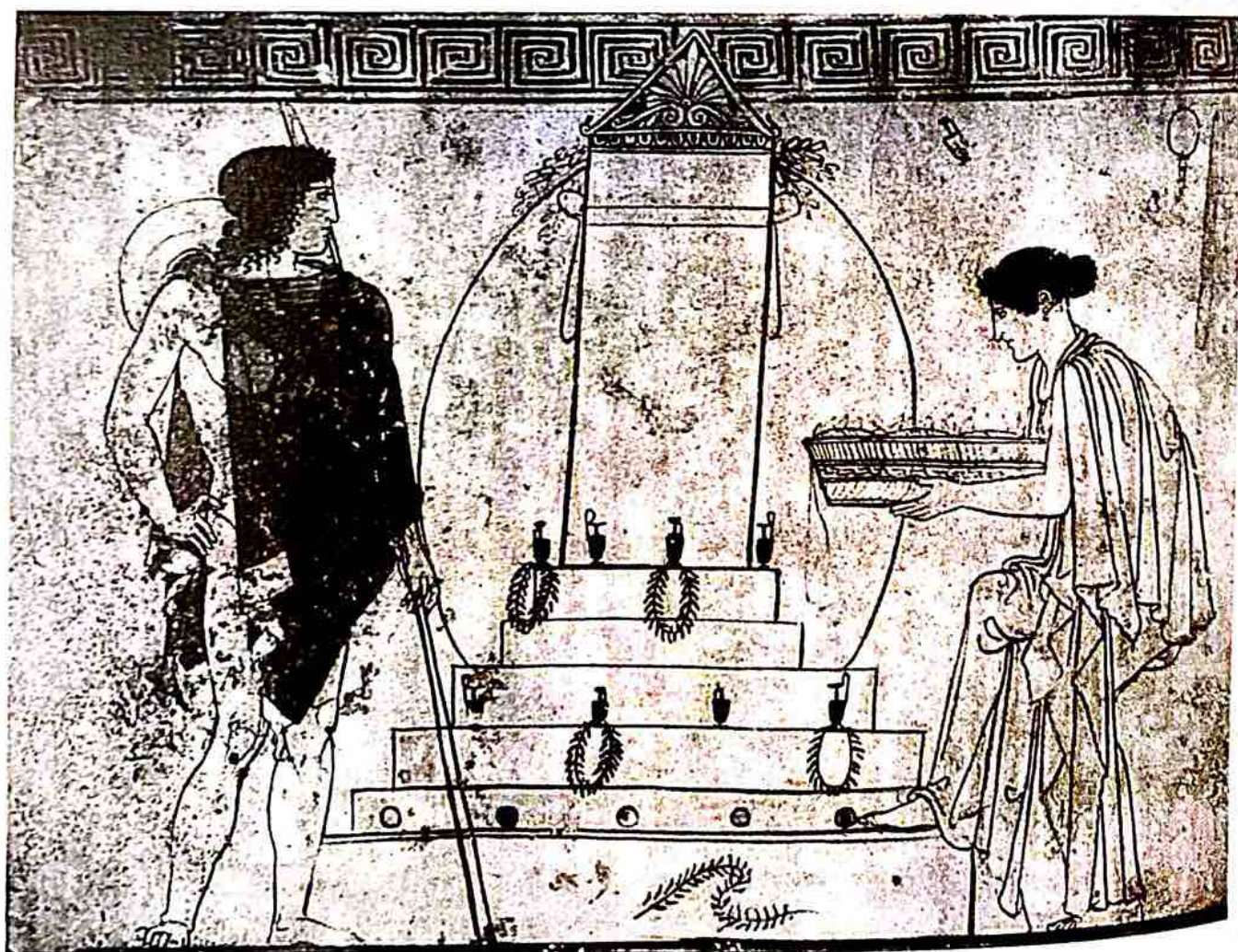
266 Lécythe, par le Peintre de la Phiale. Hermès et une femme.



267 Lécythe, par le Peintre de la Phiale.



268 Lécythe, par le Peintre de Munich 2335. Charon.



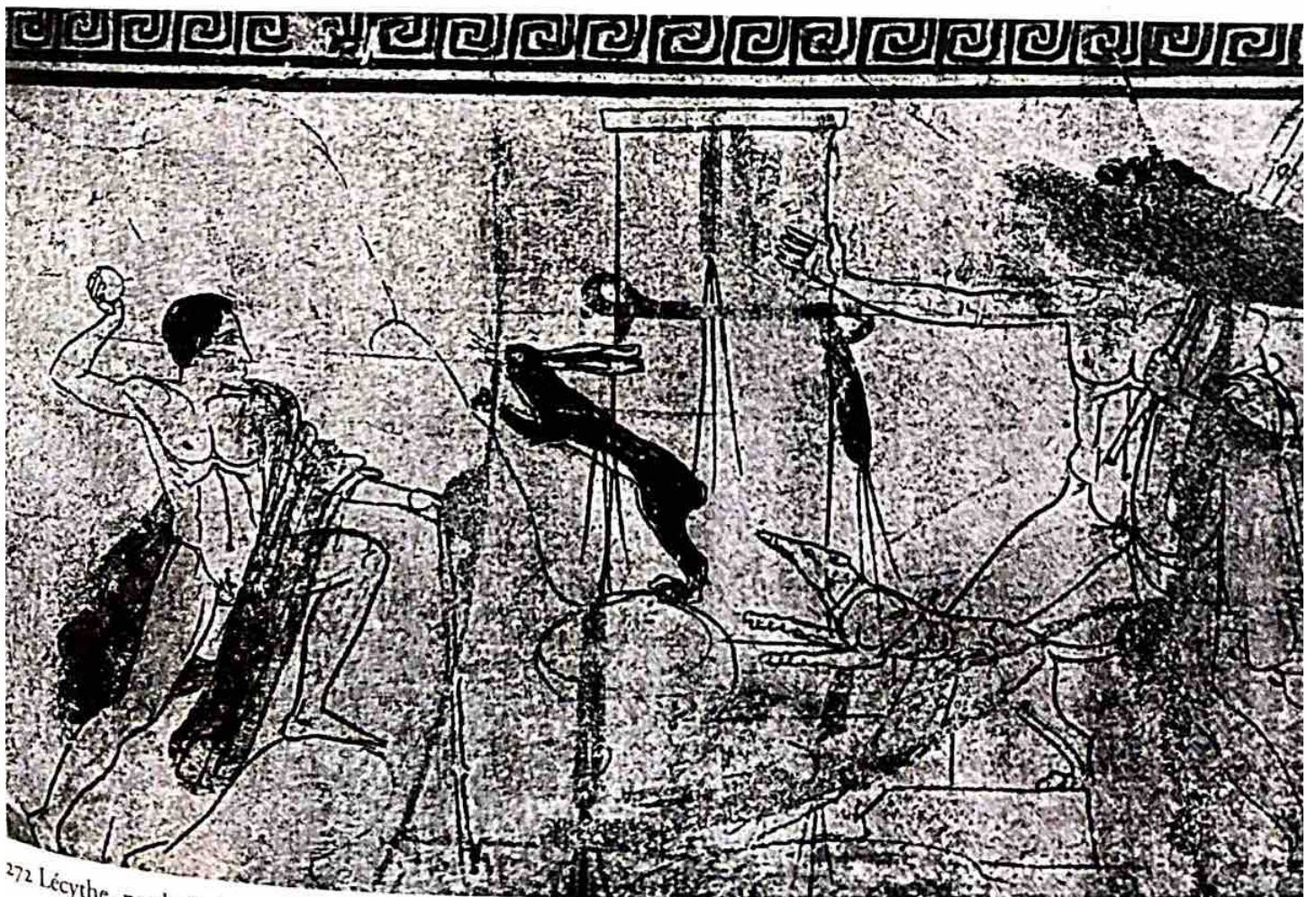
269 Lécythe, par le Peintre de Bosanquet.



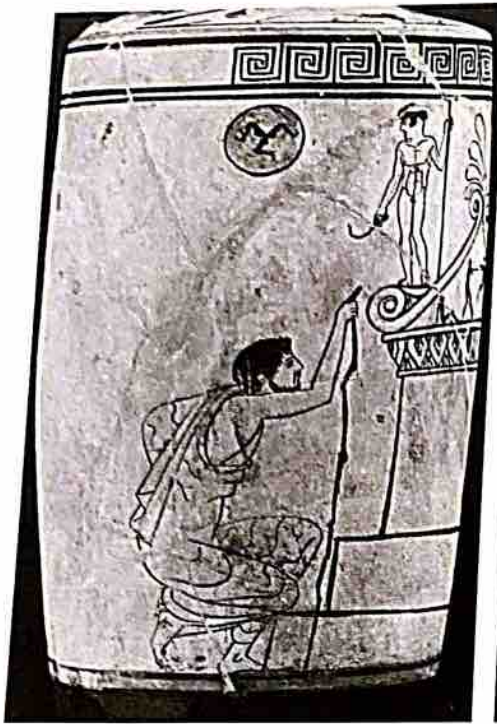
270 Lécythe, par le Peintre de Bosanquet.



271 Lécythe, par le Peintre de Thanatos.
Le Sommeil et la Mort.



272 Lécythe, par le Peintre de Thanatos.



273 Lécythe, proche du Peintre de Thanatos.



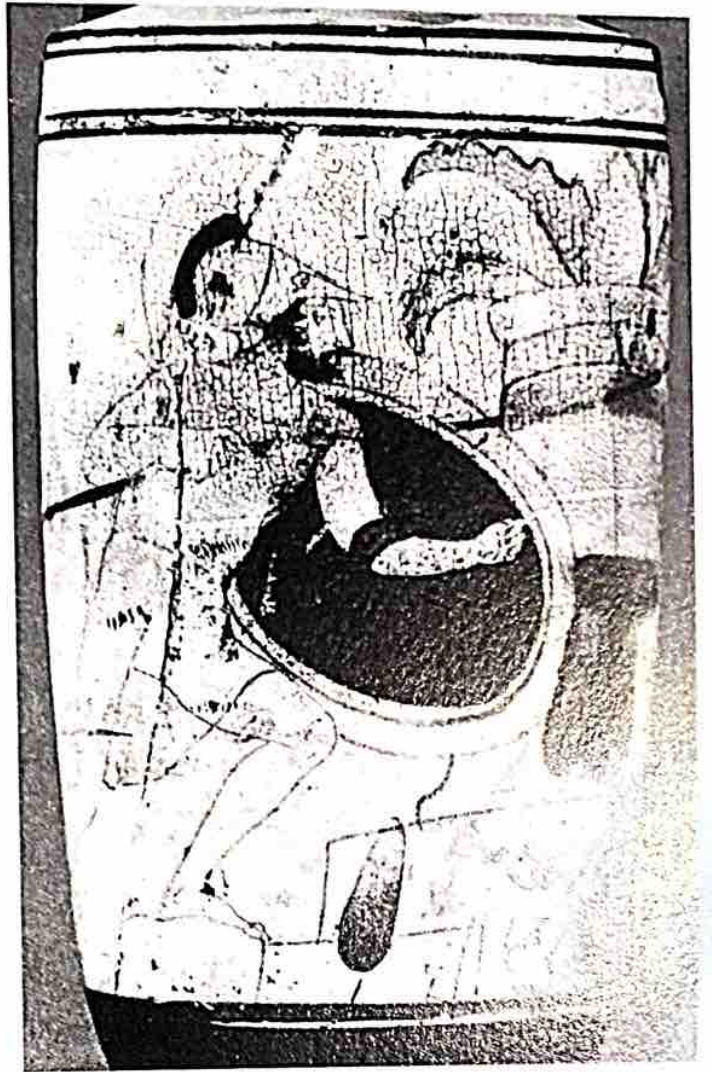
274 Lécythe, par le Peintre des Oiseaux.



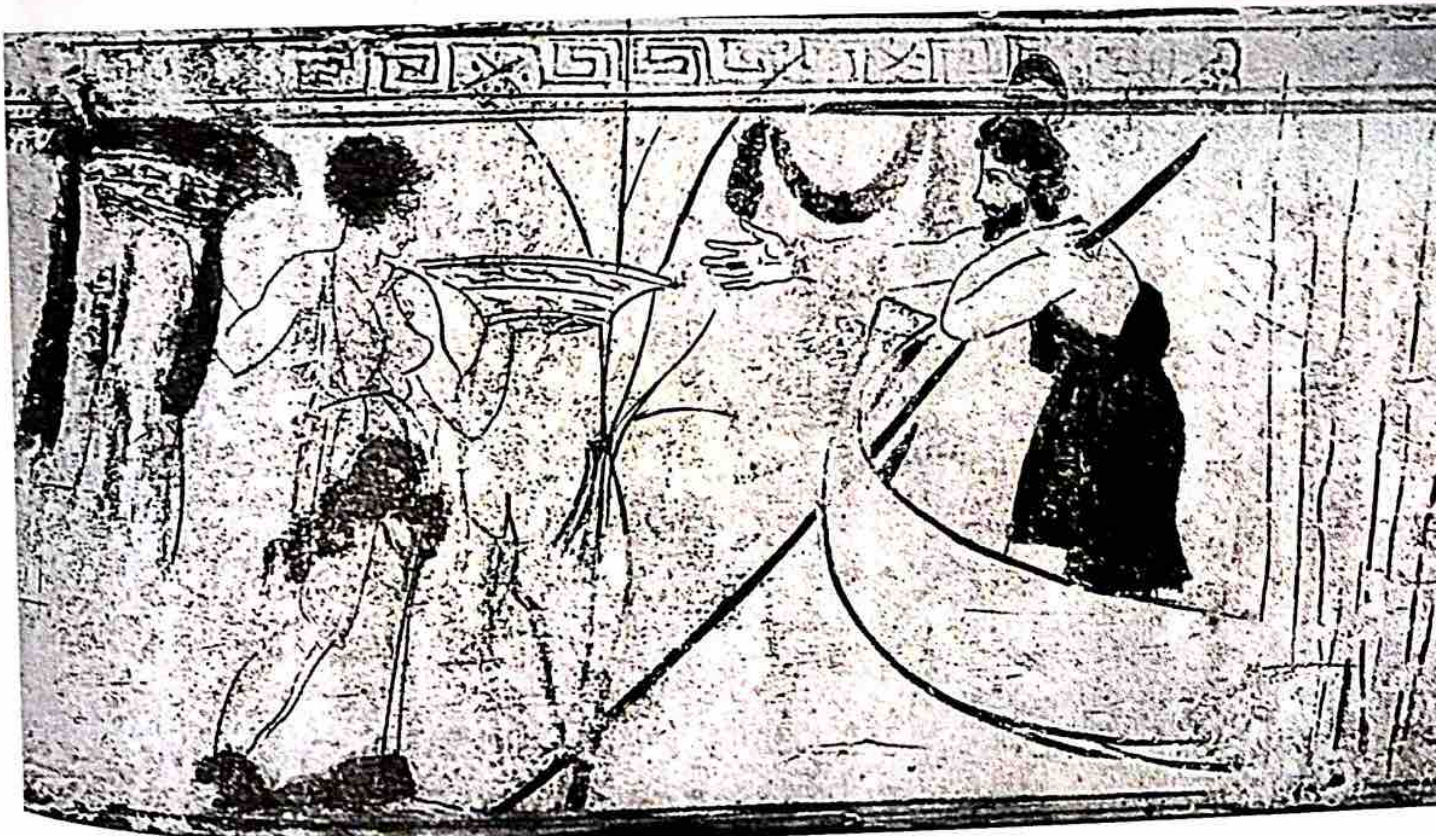
275 Lécythe, par le Peintre du Carré. Le Sommeil et la Mort.



276 Lécythe, par le Peintre des Femmes.



277 Lécythe, manière du Peintre des Femmes.



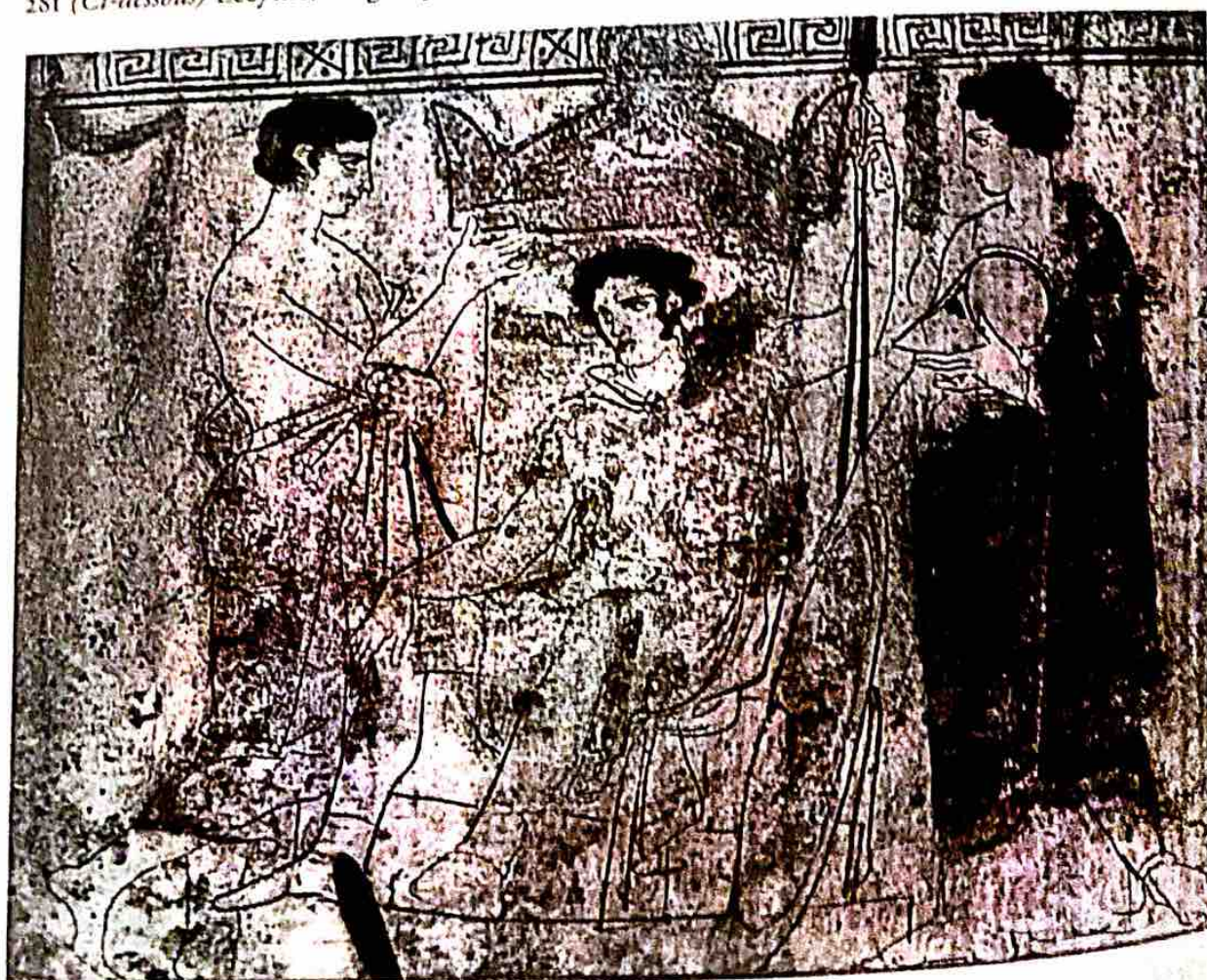
278 Lécythe, par le Peintre des Roseaux. Charon.

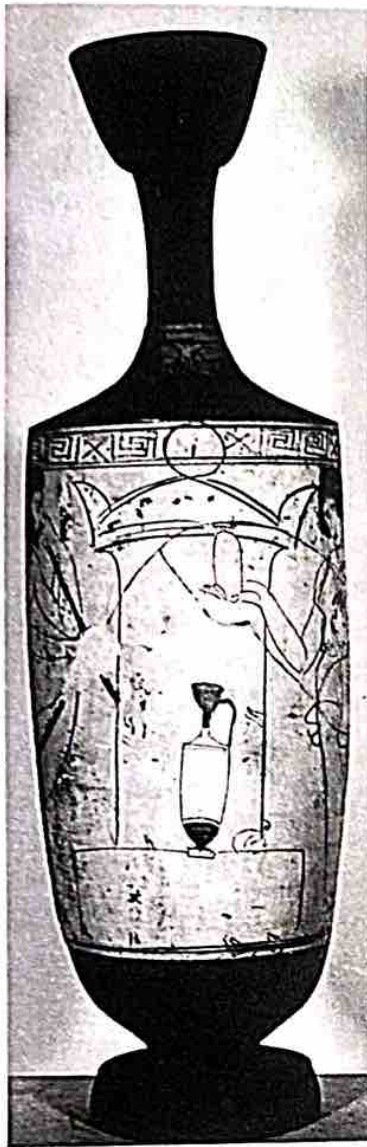


279 Lécythe, par le Peintre des Roseaux.

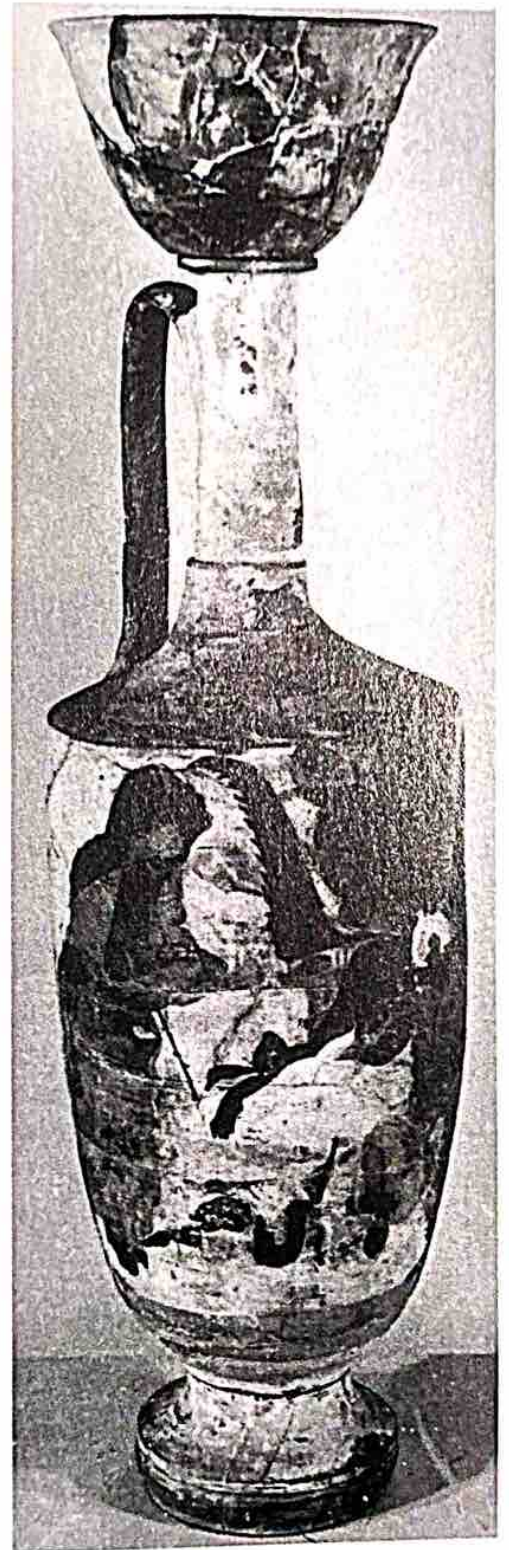
280 (A droite) Lécythe, du groupe R.

281 (Ci-dessous) Lécythe, du groupe R.





282 Lécythe, du
groupe R. Charon.



284 Lécythe colossal. H. 95.



283 Fragment de lécythe, du groupe R.

Les scènes

En figure rouge classique et plus tardive, les peintres de vases s'intéressent à un moins grand nombre de thèmes généraux mais diversifient davantage les thèmes secondaires. Cet aspect est particulièrement visible dans les scènes de mythe, dont il nous faudra examiner les sources. Ces changements de point de vue, qui concernent soit les scènes de mythe soit les scènes de réalité, sont progressifs, même si des événements particuliers ont pu parfois stimuler l'intérêt pour un sujet nouveau. Ils devraient pouvoir nous renseigner sur les changements apparus dans la fortune et les préoccupations des Athéniens auxquels était destinée la décoration des vases, ce qui semble être le cas dans une modeste mesure, quoique d'une manière plutôt indirecte, et on ne trouve aucune référence véritablement explicite à la défaite d'Athènes ni à la perte de son Empire, alors qu'il en existe plusieurs faisant apparaître sa fierté. Dans l'ensemble, nous devons estimer que le panorama de la vie athénienne que nous offrent ces vases à figures rouges plus récents est bien moins riche que celui que nous donnent les vases de la période archaïque, sauf lorsqu'ils nous montrent la vie des femmes.

La communication par les images demeurait ce qu'elle avait toujours été : elle s'opérait par une syntaxe de figures conventionnelles et de groupes, identifiés par leurs attributs, leur posture ou parfois une inscription, mais dépendant principalement d'un savoir détenu par le client et d'une attente de sa part que nous ne sommes peut-être pas toujours en mesure partager. L'usage pour lequel ils étaient conçus a souvent dû déterminer le sujet, et les considérations exposées au chapitre 9 doivent demeurer présentes à l'esprit. On ne doit guère s'occuper des ingénieuses suggestions selon lesquelles les vases d'argile décorés étaient destinés à la tombe (la plupart ont été trouvés dans ce type de lieu mais pas tous, et ils ont été découverts pour la majorité hors de Grèce) ou constituaient des offrandes (pour la tombe ou le temple) à la place des vases en métal (ce que dément le fait qu'un grand nombre montre des signes d'utilisation régulière et de réparation, et qu'une grande quantité a été mise au jour dans des demeures), mais ces suppositions ont été jugées conformes à certaines des tendances les plus singulières de la recherche moderne.

Les animaux n'étaient déjà plus des sujets à part entière (la chouette athénienne est la principale exception [96, 97]) et ce n'est que par intermittence que la frise animale à l'ancienne mode apparaît, à sa place traditionnelle sur la lèvre de cratères à colonnettes ; remarquez aussi [48]. Le décor se conforme à des motifs depuis longtemps familiers : palmettes d'anse ou bandeaux de méandre et de carrés. La guirlande de laurier gagne la lèvre des cratères en cloche, et des coupes peuvent arborer une guirlande de lierre colorée autour de *tondi*, ou plus simplement de laurier. Au IV^e siècle, les peintres qui consacrent de grands efforts à leur décor sont exceptionnels. Quelques vases sont simplement ornés de motifs [99], et les motifs imprimés qui

deviennent courants sur les vases noirs monochromes se retrouveront sur l'intérieur de certains groupes de coupes.

Les vases constituent encore une source d'information importante en ce qui concerne la vie quotidienne et les comportements contemporains, bien que nous puissions parfois être déconcertés par une action ou un objet et que la raison du choix de certaines scènes fasse l'objet d'interprétations diverses. Par « scènes de la réalité », j'entends bien sûr ces scènes dont les figures ne sont pas mythiques ou divines de façon identifiable. Les scènes « réelles » sont tout autant que les scènes « mythiques » assujetties à des formules et à des conventions, et leur message pourrait n'être pas moins subtil malgré la banalité apparente de leur cadre. En outre, nous verrons parfois le mortel associé au divin. D'autres limites existent également ; certains peintres et leurs clients ne s'intéressaient pas aux images de la vie civique officielle d'Athènes. La plupart des scènes sont d'ordre privé ; les scènes « publiques », de sport et de combat par exemple, sont de type générique, ou se rapportent à des pratiques culturelles publiques – on ne nous montre aucun mystère ni véritable rite d'initiation, et même les rites de passage qui marquaient les étapes du développement d'un jeune Athénien sont à peine évoqués, bien que certains spécialistes les recherchent avec enthousiasme et croient pouvoir les identifier. Cela nous rappelle le niveau de la société pour laquelle les vases furent produits et ses attentes, et c'est pour le même marché que les nombreuses scènes de mythe furent créées. On doit également considérer que ces dernières sont potentiellement porteuses d'un message commun, et l'empressement à mêler divin et mortel pour certains sujets, principalement domestiques, est un signe de plus de leur attrait commun, qui est différent de celui de l'art « majeur » ou commandité par l'État et le culte visible sur les temples et les portiques. Nous avons ici affaire à des images conçues pour plaire aux gens, et bien que la propagande politique et religieuse puisse fort bien s'y glisser (davantage auparavant que pour notre période, du moins sur les vases), cela ne se produit sans doute pas au-delà du degré auquel on l'acceptait et la comprenait généralement. Cet aspect donne à ces scènes un intérêt documentaire différent de celui qu'offrent les textes littéraires.

La suite de ce chapitre reprend approximativement l'ordre suivi dans les chapitres 7 et 8 de *VAFR* I, auxquels je renvoie le lecteur pour un exposé plus complet sur les sujets qui ont perduré.

LES SCÈNES DE LA RÉALITÉ

LA VIE QUOTIDIENNE

On ne constate pas de changement significatif dans la représentation du vêtement, quoique le dessin des motifs sur l'habit dans son ensemble ou pour les ourlets plus larges devienne plus recherché. Le vêtement le plus conservateur est l'habit masculin. Voyageurs et jeunes gens sont exclusivement vêtus de la chlamyde (manteau), du pétase (chapeau de soleil), et des bottes à bandes molletières ; ils portent habituellement deux lances. On observe encore quelques scènes de chasse, au cerf ou au sanglier [90, 216], mais les scènes aristocratiques de séduction et de conversation à la palestre ont disparu, et celles qui montrent des groupes de jeunes gens et d'athlètes ne sont en général que de commodos remplissages. On dénombre quelques paisibles scènes de Perses, apparemment des rois ou des satrapes de l'Asie Mineure grecque [220] ; ils ne représentaient pas toujours l'ennemi à cette époque, et en les figurant

quelquefois dans une situation domestique, le peintre offre des scènes qui sont peu connues des styles de cour en vigueur dans l'Empire perse et n'apparaissent ailleurs à l'intérieur de l'Empire que dans des régions déjà sensiblement hellénisées (dans le sud de l'Asie Mineure).

En ce qui concerne le sujet, le changement principal réside dans un intérêt plus précis pour la vie des femmes. Les raisons de cette évolution ne sont pas évidentes, mais puisque les vases semblent avoir été créés et commercialisés par des hommes, cela doit refléter le statut des femmes dans la société, même si ce n'est pas toujours dans le sens que suggère la façon dont certains spécialistes ont utilisé ces découvertes. Dans la figure rouge antérieure, on s'intéresse bien davantage à la vie de la courtisane qu'à celle de la femme au foyer, mais à présent l'appartement des femmes devient un cadre courant, en particulier comme décor de récipients que nous pouvons supposer destinés à une utilisation féminine – pyxides et hydries. La corbeille à laine (*kalathos* [91]) et le fuseau [209] représentent un mobilier ordinaire. Que des hommes leur rendent visite pourrait soulever l'hypothèse que nous avons là une tenancière de maison close dans un moment domestique, et des bourses sont parfois mises en évidence ; c'est peut-être le cas de certaines scènes, mais non de la plupart. Les dames peuvent être musiciennes, ou en train de badiner, avec des enfants, ou entre elles. Outre les activités domestiques, on trouve de plus en plus de scènes montrant des femmes en train de se vêtir, avec des parures et des bijoux, non pas dans un lupanar, semble-t-il, mais pour le mariage, ce qu'indique la présence de vases nuptiaux (loutrophore et *lèbès gamikos*) [40, 234, 235, 243, 398]. Un hommage aux figures héroïques est marqué par la présence d'Eros, et parfois par des identifications qui renvoient au monde des dieux. Quand la dame est en partie dénudée, nous pouvons soupçonner que la toilette d'Aphrodite sert de modèle. Ce n'est que l'ajout des noms d'Alceste pour la mariée et de plusieurs déesses et nymphes, qui fait des noces figurées sur [235] une représentation mythique ; notez les noces d'Héraklès sur [41, 400]. Les détails de bijoux et de coiffures élaborées qu'arborent les dames dans les scènes d'intérieur sont caractéristiques des vases meidiesques et des scènes nuptiales des vases de Kertch du milieu du IV^e siècle. Des événements rituels sont représentés, comme la procession pour quérir l'eau du bain nuptial et l'époux qui conduit la jeune mariée « la main sur le poignet » vers sa nouvelle demeure, ou la présentation des cadeaux lors de l'*épaulia*. Les ménades qui dansent devant l'image de Dionysos sont de ferventes athéniennes et le culte voué à Adonis par des femmes est figuré (voir *infra*).

Les danses vont du majestueux [21, 105] au juvénile [128, 138] et au plus exotique, les figures emmitouflées [382, 417] devenant une caractéristique des scènes du classicisme récent. Des jeunes femmes apprennent à danser une version de la « pyrrhique » des guerriers, ou l'*oklasma* orientale, semblable à une danse cosaque, ou bien à danser autour d'épées, mais il s'agit de représentations destinées à un public masculin [153, 320].

Des enfants jouant, avec des chariots et des animaux, apparaissent sur les choes de la fin du V^e siècle [369]. On trouve parfois un nain [120], mais les études ethniques sont en général plus rares, excepté le thème des Perses, représentés avec leur bonnet mou, leurs manches et pantalon et leur veste ample. Les vêtements thraces et thessaliens étaient devenus à la mode pour la classe des cavaliers [66]. Les détails architecturaux ne sont pas plus courants qu'auparavant et se révèlent habituellement moins instructifs, sauf s'agissant d'un temple ou d'un palais, mais il existe des études détaillées de mobilier domestique, trônes, chaises et tabourets.

LE COMBAT

On observe une tendance générale à porter des panoplies moins importantes, et même souvent aucune, hormis un casque, dans les scènes d'action. Le contenu de celles-ci est habituellement héroïque, mais l'absence d'armure ne fait peut-être qu'exagérer à peine une pratique contemporaine. Le corselet tout en métal est entièrement remplacé par un substitut de lin ou de cuir, et le seul type raffiné est le corselet modelé moulant le torse. Le casque corinthien devient démodé, les modèles les plus communs étant le casque thrace, à visière et garde-joues, et le casque attique, à face ouverte et garde-joues à charnière. Les combattants peuvent être coiffés du *pilos* pointu ou du large pétase à bord onduleux. Ces formes sont essentiellement en cuir ou en étoffe mais des versions en métal ont été découvertes. Hormis les cnémides habituelles, aucun élément d'armure ne protège les jambes. La lance de l'hoplite, qui perce, est utilisée plus souvent que l'épée (frappant d'estoc, ou que le coutelas *machaira*) ; les chars sont exceptionnels, et n'apparaissent que dans des scènes de mythe traditionnelles, mais la cavalerie est plus fréquente. Le costume scythe pour les archers (et les Amazones) est finalement abandonné.

Les scènes de combat suivent les schémas traditionnels, et il n'existe pas encore de représentation explicite d'un rang d'hoplites qui soit préférée aux combats singuliers. Dans les combats contre des Perses [29] représentés, l'adversaire est vêtu de la manière attendue, mais s'ajoutent parfois des éléments de l'armement grec ; nous pouvons alors nous demander s'il s'agit toujours de véritables Perses ou bien de Grecs au service de nouveaux maîtres. Les scènes d'armement sont moins fréquentes qu'en figure rouge ancienne. Les scènes montrant un guerrier quittant son foyer sont tout particulièrement appréciées au V^e siècle ; il est souvent possible d'identifier épouse, mère et père ; une libation est faite ou préparée, et une colonne peut désigner le portique de la maison [3, 7, 115, 172, 175, cf. 140]. Ces scènes sont statiques, paisibles, empreintes d'une éminente dignité – elles sont aussi assurément poignantes dans une cité presque continuellement en guerre, où les hommes morts au combat étaient distingués par un honneur et une héroïsation tout particuliers dans les tombeaux civiques et lors des oraisons funèbres annuelles.

LE TRAVAIL ET LE JEU, LE PUBLIC ET LE PRIVÉ

Le symposion et le komos demeurent quelque temps des thèmes populaires et se conforment généralement aux schémas traditionnels, sans innovation ni même autant de détails représentés qu'auparavant. Cela indiquerait-il que le niveau social du marché que l'on imagine être celui qui achetait les récipients d'argile destinés à la fête est quelque peu inférieur ? Probablement, ce qui en même temps expliquerait sans doute la disparition quasi totale des scènes de palestre et d'autres scènes d'athlètes, hormis des curiosités comme le concours novateur de lancer de javelot sur des cibles à dos de cheval [375] (cf. *VAFN ill.* 304. 2), et les courses au flambeau qui pourraient être associées à la réorganisation de la fête des Héphaïstéia en 421/420 [319]. Mais si la rareté générale de telles scènes indique bien un déclin du marché en termes de choix, il sera peut-être étonnant que des scènes de métier et de commerce disparaissent également quasi totalement. Quant aux plaisirs du sexe, ils sont désormais bien plus rarement célébrés qu'ils l'avaient été durant la période archaïque.

LA RELIGION

Ce thème est bien plus souvent abordé, surtout les scènes se rapportant aux fêtes athéniennes : on trouve des scènes sacrificielles habituelles [42, 60, 183] et d'autres consacrées aux événements mythiques (comme [313]), auxquelles participent en outre des divinités secondaires – Nikè ou Éros [84, 141, 345]. De plus, dans la nouvelle gamme de scènes de fête, Athéna elle-même semble omise et l'on peut à peine reconnaître la plus importante de toutes les fêtes athéniennes, les Panathénées. La belle procession vers Apollon dans son temple sur [171] est celle qui nous rapproche le plus d'une telle manifestation olympienne. On trouve un petit nombre de scènes montrant la fête des Adonies en l'honneur d'Aphrodite [404, 405], où les Athéniennes s'occupent de leurs éphémères jardins d'Adonis aménagés en pots et placés sur le toit des maisons, qui symbolisent l'inhumation et la résurrection (voyez aussi le jardin phallique de [213]). Il s'agit d'un culte étranger, exotique, et il en existe d'autres, comme pour Bendis, une Artémis thrace (peut-être représentée sur [318]), et pour le Dionysos oriental, Sabazios (il s'agit peut-être du personnage représenté sur [157]).

Dionysos est mieux servi. L'idole-masque demeure l'élément central des rituels faisant intervenir des femmes exécutant des danses de ménades et des dégustations de vin, lesquelles sont habituellement associés à la fête des Lénéennes [24, 177]. Le masque seul est représenté dans un van sur [233]. Durant la fête printanière des Anthestéries, le dieu (incarné par l'archonte) épouse rituellement Basilinna ; cf. [163, 249]. La même fête comportait un concours de boisson, le jour désigné d'après ses choes (fête des conges). La cruche en chous est une forme qui porte souvent des scènes dionysiaques, mais les formes plus intéressantes sont la série de vases miniatures datant de la fin du V^e siècle et d'un peu plus tard montrant des scènes d'enfants jouant ou imitant des rites d'adultes [369, 370]. Le mai figuré sur [174, cf. 370] est destiné à une autre fête printanière, avec son chœur composé d'hommes d'âge mûr.

L'Athènes classique s'intéressait vivement aux nouvelles religions ou aux franges plus exotiques de la religion olympienne. La promesse d'immortalité obtenue par l'initiation à Éleusis et la participation aux mystères acquiert une signification particulière, et l'on dénombre plusieurs scènes consacrées aux divinités du site et à des groupes comportant des initiés, lesquels sont des figures héroïques, Héraklès ou les Dioscures, plutôt que des mortels. C'est au IV^e siècle que ces scènes sont les plus courantes [372, 392].

Quelques vases montrent des événements particuliers, comme la *théoxénie* [312], préparatifs d'une fête de communion avec le divin ; les scènes « de cour », avec Apollon, Dionysos ou Héraklès au centre, impliquent du moins une certaine communion avec des adorateurs mortels, bien qu'elles soient souvent peuplées d'autres figures immortelles.

En ce qui concerne les morts, l'exposition du corps (*prothésis* [38, cf. 231]) et les lamentations sont réservées aux formes de vases spécifiques à l'événement (les loutrophores : le type hydrie pour les femmes, le type amphore pour les hommes). Les lécythes funéraires montrent des actes de piété accomplis sur la tombe après l'inhumation, plus que les rites funéraires mêmes. Leur caractère réfléchi s'accorde avec la sobriété avec laquelle les guerriers quittant leur foyer, par exemple, ou certaines scènes représentées sur les pierres tombales, sont rendus. Pour les scènes figurées sur les lécythes, le lecteur est invité à se référer au chapitre 4.

Les sources auxquelles le peintre de vases puise au cours de cette période pour ses scènes de mythe ne sont pas aisées à définir. Un grand nombre dépendait à l'évidence de ce qui existait déjà dans le répertoire, mais les scènes du fonds archaïque sont progressivement abandonnées et celles qui les remplacent ne font pas l'objet de l'obsessionnelle et régulière répétition que l'on avait pu observer auparavant. Il ne semble pas que d'autres techniques artistiques ont constitué une source majeure dans la période archaïque, ou plutôt leur langage n'était pas si différent de celui du peintre de vases, et l'artisanat de ce dernier n'était pas non plus nécessairement si inférieur, ni sa gamme d'activités restreinte au travail sur l'argile. Durant la période classique, le peintre de vases est davantage un spécialiste, et travaille souvent pour un marché de masse. Nous avons vu comment il pouvait être influencé par les compositions et l'aspect des peintures murales de l'Athènes du début du classicisme, mais sauf en ce qui concerne les amazonomachies et scènes analogues évidentes, nous ne pouvons affirmer que les sujets traités dans la peinture murale ont dicté son répertoire de scènes, et il est patent qu'il ne s'est pas contenté de copier ; s'il y avait véritablement existé des débouchés pour les répliques ou les souvenirs d'œuvres d'art majeures exécutés sur des supports plus humbles, nous aurions découvert de nombreuses attestations dans ce sens, or nous n'en avons que les plus vagues échos.

La probabilité que le peintre se soit inspiré de textes n'est pas plus grande que précédemment. Même si la société était un peu plus lettrée (et il se peut que cette hypothèse soit très exagérée), le répertoire des récits transmis par la tradition orale n'avait pas moins d'influence qu'auparavant, et le peintre a inévitablement subi celle des modes lancées par les hymnes ou odes nouveaux et plus particulièrement par les œuvres théâtrales. Si nous sommes bien pourvus en titres de pièces appartenant au théâtre athénien du V^e siècle, très rares sont les textes dont nous sommes en possession, aussi des spécialistes passionnés n'ont-ils guère éprouvé de difficulté à découvrir l'influence du théâtre derrière de nombreuses scènes de mythe convenues, voire la plupart. Et c'est assurément le cas, dans une certaine mesure, mais le peintre ne montre pas de scènes « sur les planches », les masques et les costumes sont généralement omis, même pour les acteurs incarnant des satyres (voir *VAFR* I p. 233), ainsi certainement que le nombre des acteurs (seulement trois dans la tragédie « réelle »). Vers la fin du siècle, certaines scènes présentées comportent, semble-t-il, des « accessoires » de théâtre, tel l'arc-grotte servant de décor pour la figure enchaînée d'un Prométhée ou d'une Andromède. La présence – inexplicable autrement – d'un trépied pourrait être considérée comme le signe qu'une mise en scène théâtrale du récit figuré a remporté un prix. Parfois, les personnages représentés semblent répéter ceux d'une pièce connue, mais il leur arrive aussi de s'adjoindre d'autres figures appropriées et, avec le temps, des divinités pertinentes, en plus de celles qui auraient pu être mises en scène, *ex machina*. En examinant minutieusement les nouveaux récits figurés sur des vases ou le regain de popularité de certains récits, et en comparant les dates des productions théâtrales connues, on s'aperçoit que très peu de scènes apparaissent dans un espace de temps significatif. Nous nous attendons à ce qu'elles soient exécutées immédiatement, mais elles ne surgissent souvent qu'une vingtaine d'années plus tard, voire davantage ; leur apparition pourrait alors s'expliquer par d'autres raisons (qui ne sont pas, en général, la reprises des productions théâtrales, car cette pratique était très rare durant cette période).

Ces sont les drames satyriques qui sont les plus faciles à reconnaître, puisque les satyres n'avaient presque aucune fonction dans le récit mythique hors de la scène théâtrale (voir *VAFRI* p. 233). Le vase de Pronomos [323] est celui qui offre la meilleure illustration de leurs costumes et masques, mais il est également la meilleure preuve de ce que nous venons d'avancer, et rien ne permet de savoir de façon claire quelle pièce de théâtre il honorait, si tant est qu'il en honorait une. L'artiste invité figuré au premier plan, l'aulète Pronomos, constitue le centre d'intérêt, mais s'il n'avait pas été nommé et connu d'après d'autres sources, on aurait pris la scène pour une étude détaillée de Dionysos et son épouse servis par les comédiens d'une pièce de théâtre – et c'est au fond ce dont il est question. On trouve plusieurs vases faisant écho à des drames satyriques d'Eschyle donnés plus tôt. Ceux de ses successeurs, Sophocle et Euripide, sont moins faciles à identifier, et certains vases de notre période semblent représenter des sujets de drames satyriques eschyléens, soit avec un « chœur » satyrique, comme Prométhée le Porte-Feu [181], soit sans, comme Danaé recueillie par des pêcheurs dans son coffre en bois, ou Poséidon poursuivant Amymonè [316]. Sophocle écrivit une *Pandore (les Marteleurs)* qui a peut-être inspiré les scènes où une déesse émerge du sol en présence de satyres portant des maillets [160, 377]. Et il est toujours possible que l'analogie du drame satyrique ait suffi à autoriser un peintre à représenter des satyres dans des scènes de mythe appropriées, qu'elles fussent théâtrales ou non. J'indiquerai ultérieurement dans quels cas il est possible de considérer qu'une scène se rapporte à une œuvre connue ou probable – drame satyrique, tragédie, comédie ou dithyrambe.

Les costumes de scène pourraient avoir exercé une influence sur les peintres, indépendamment de productions théâtrales spécifiques. Cela expliquerait les lourds costumes à motifs, souvent complétés de bottes, qui apparaissent à partir de la fin du siècle, ainsi que les figures troyennes représentées de plus en plus fréquemment en vêtements orientaux ou perses. Les allusions précises à la scène théâtrale semblent disparaître complètement au IV^e siècle, et les sujets des comédies « moyenne » et « nouvelle » ne séduisent pas le peintre. C'est un domaine où les vases d'Italie du Sud satisfont notre désir d'illustrations scéniques ; mais voir [124, 228]. Il est peut-être étonnant que la « comédie ancienne » en particulier n'ait pas inspiré de scènes sur les vases. Il existe une catégorie restreinte singulière de cruches polychromes (mais pas exécutées dans la technique de la figure rouge) datant de la fin du siècle [429] qui pourrait évoquer quelque forme de spectacle comique, et le [314] apparemment aristophanesque est exceptionnel. Peut-être les éléments parodiques ou burlesques de certaines scènes ne peuvent-ils pas tous être attribués à l'influence du drame satyrique ; par exemple, le satyre affrontant un arbre chargé de cruches comme Héraklès avant lui avait affronté l'arbre des Hespérides et son serpent [33], ou l'Héraklès comique que Nikè conduit dans un char tiré par des centaures aux mains liées, lesquels sont dirigés par un personnage ressemblant à un acteur comique [321].

L'utilisation du mythe comme parabole du destin des cités (ou de ses dirigeants) et comme justification (*aitia*) des nouveaux cultes était bien apparente dans la période archaïque. Au début du V^e siècle, Thésée avait dépassé Héraklès comme héros athénien par excellence, mais on ne saurait déclarer qu'il dominait l'iconographie de l'Athènes démocratique et impériale. Son culte individuel survécut plus longtemps en politique, même dans une démocratie, que dans la mythologie ; les récits importants se rapportant aux succès d'Athènes, qui nous sont le plus connus par la sculpture architecturale de l'Athènes péricléenne (*SGC* chap. 12), ont un centre d'intérêt plus

général, et les honneurs sont plus largement distribués entre les premiers rois et héros de l'histoire attique dont les noms apparaissent par conséquent plus fréquemment dans des scènes de vases appropriées, notamment les amazonomachies.

Dans les sections qui suivent, le lecteur aura avantage à conserver à l'esprit ce qui a été dit dans le chapitre 8 de *VAFR* I, qui présentait un grand nombre de personnages et de récits. On remarquera que les inscriptions qui identifient les personnages deviennent progressivement moins courantes, bien que les vases méidiésques soient assez prolixes, et sont des plus opportunes lorsqu'une personnification apparaît car sans cela elle serait demeurée totalement anonyme. Tous les exemples illustrés n'étant pas cités ici, il est conseillé de se référer à l'index.

LES DIEUX

L'insigne honneur accordé à la famille olympienne en tant que telle dans la sculpture architecturale athénienne n'est pas réitéré sur les vases. Les scènes de libation entre divinités, qui débutèrent au début du V^e siècle, se prolongent quelque temps [25, 92] et prennent même parfois place dans le décor apparemment terrestre d'un autel embrasé. Elles semblent placer les relations des dieux entre eux sur le même pied que celles des mortels, quelle que soit l'inadéquation de l'acte. Peut-être considérait-on que toutes les scènes de ce type figuraient les dieux se rendant sur terre mais sans se mêler aux mortels. Cette activité était réservée aux héros (dans la mythologie, non dans l'art), à l'étranger Dionysos, à Athéna rendant visite à son peuple (*VAFR* I *ill.* 101) et à Éros chez les femmes. Sur les reliefs votifs (et sur la frise du Parthénon), des mortels occupent le même champ que des dieux mais ils ont une taille réduite, caractéristique sans équivalent sur les vases, où la divinité honorée peut être présente « en chair et en os », mais essentiellement en tant qu'incarnation de sa statue de culte.

Des années 480 aux années 420, les scènes où des dieux ou des déesses poursuivent des garçons ou des jeunes filles semblent acquérir un statut particulier ; pour autant que nous puissions en juger, elles ne sont inspirées ni de la littérature ni du théâtre. Elles illustrent les rapports du divin et du mortel/héros, mais ce ne fut vraisemblablement pas leur unique ou principale fonction ; faire descendre les dieux « sur terre » pourrait en effet être considéré comme une fonction présente dans bien des aspects de la culture grecque classique.

L'aménagement d'une présence olympienne dans des scènes de mythe à figures multiples est plus aisé et celles-ci peuvent servir à refléter soit l'intérêt particulier de ces dieux pour ce qui s'y déroule, soit l'atmosphère de l'événement, quoique la raison de leur présence demeure parfois obscure. Leur position dans les coulisses de nombreuses scènes à figures multiples du classicisme récent pourrait être devenue une simple convention.

ZEUS demeure jusque dans la période classique l'infatigable poursuivant de *Gany-mède* [77, 82] et d'une femme, parfois identifiée comme *Égine* [49]. Des scènes de libation le montrent en compagnie de Nikè (ou bien s'agit-il d'Iris ?), d'Athéna ou d'Héra. Un maniériste récent revient au vieux thème de la *Naissance d'Athéna*, et montre la déesse minuscule émergeant de sa tête [199]. On voit encore *Europe* chevaucher le taureau Zeus [123], un sujet à part entière, Zeus étant plus implicite qu'explicite dans le récit. Ces situations mises à part, Zeus est principalement un spectateur dans des scènes appropriées, son débat avec *Thémis* [393] préparant la guerre de Troie étant exceptionnel.

APOLLON est de plus en plus apprécié. Nous l'avons rencontré dans une représentation où il accueillait des adorateurs [171]. On le voit parfois poursuivre des femmes et se joindre à sa sœur pour une libation [25] ou pour le châtement des *Niohides* [4] ou de *Tityos* [35], où la femme qui semble protégée de ses flèches par une motte de terre pourrait être *Gè*, la mère de *Tityos*, plutôt que *Léto*, la mère d'Apollon que *Tityos* avait assailli. Son rôle par rapport aux *Muses* devient à présent plus éminent [23, 206, cf. 144, 262]. Il apparaît plus tard dans des scènes de « cour » avec une suite appropriée comportant probablement les *Muses*, et souvent sa sœur *Artémis* et sa mère *Léto*, la triade délienne acquérant probablement une importance culturelle dans ces années-là (Athènes « purifia » de nouveau *Délos* en 425) ; ce qui pourrait rendre compte des scènes datant du classicisme récent qui le montrent chevauchant un cygne ou un griffon [335, 425], sa représentation avec cet animal mythique étant probablement due à son association avec les *Hyperboréens* et au séjour septentrional des griffons. Son concours avec *Marsyas* tient une place importante du milieu du ^v^e siècle au ^{iv}^e siècle [310, 387, 389]. Le satyre aulète qui défia le dieu joueur de lyre est vaincu, bien entendu, mais des vases le montrent souvent en train lui aussi de jouer de la lyre ; il semble que l'adoption de cet instrument par Apollon ait pu être le thème d'une pièce de *Mélanippidès* qui servit à introduire l'instrument dans le dithyrambe, événement qui pourrait avoir également été commémoré en sculpture (cf. *SGC ill.* 61-64, la dernière montrant un vase à figures rouges). Sur [310], les deux phases du récit sont présentées, le concours et la conversion. *Musée* et *Linos* sont des héros-musiciens [144, 237].

HERMÈS poursuit des femmes [39] et doit encore tuer *Argos Panoptès* pour Zeus [76]. Conducteur des âmes (psychopompe) et intermédiaire entre les mondes, il apparaît sur des vases funéraires. Dans les autres cas, il est assistant ou spectateur, ou porte des dieux nouveau-nés [22, 126]. Son « hermès » sur [155] est transformé en *Priape* « en chair et en os ».

DIONYSOS demeure une figure dominante, et son culte est celui que l'on trouve le plus communément figuré sur des vases. On nous montre l'épisode où il est mis au monde par l'infortunée *Sémélé* foudroyée par Zeus [333], ainsi que sa seconde naissance de la cuisse de Zeus [46] et le moment où *Hermès* le remet aux nymphes et à *Silène* pour qu'ils l'éduquent [22, 126]. Après la période classique (peut-être tout d'abord sur le Parthénon ; *SGC ill.* 80. 1), il apparaît en dieu jeune, plutôt efféminé, mais conserve son âge avancé dans certaines scènes de beuverie ou pour la procession traditionnelle du retour d'*Héphaïstos* sur l'*Olympe* [162]. C'est le plus souvent au cours de la période du classicisme récent que son épouse *Ariane* apparaît en sa compagnie [323, 337], surtout dans les scènes de « cour » fréquentes où le dieu est servi par des satyres et des ménades [178, 180, 229]. Le décor plus ancien du symposion, parfois avec *Héraclès*, n'est pas négligé [204]. Le classicisme récent le montre également dans des attitudes plus exotiques, dirigeant un char à animaux ou chevauchant une panthère [379].

HÉPHAÏSTOS est relativement peu important, en dépit du culte qui lui est voué à Athènes, sauf en ce qui concerne son retour sur l'*Olympe* et le rôle qu'il joua lors de la naissance d'Athéna. POSÉIDON importune encore *Amymonè* [316, 383] et affronte parfois Athéna, comme sur le Parthénon [331]. ARÈS est encore un simple figurant. Le culte d'ASKLÉPIOS a été introduit à Athènes en 420 et le dieu apparaît comme nouveau-né sur [305] dans les bras de sa nourrice *Épidaure* (foyer de son culte original en Grèce) accompagnée d'*Eudaimonia* (la Bonne fortune) et d'une autre personnification.

ATHÉNA est un peu moins importante que nous aurions pu l'escompter. Sa naissance a pu dominer le fronton de la façade est du Parthénon, mais elle n'intéresse plus guère les peintres de vases [199]. Son rôle civique, l'accueil du jeune *Érichthonios* des mains de Gè, est plus essentiel [238, 250, 322], et il existe d'autres scènes spécifiquement athéniennes (comme lorsqu'elle bâtit l'Acropole avec le géant [248]) où elle assiste des héros ou des rois attiques [106, 334]. Lors d'événements olympiens, elle se tient encore près d'Héraklès, et lui près d'elle.

ARTÉMIS partage un peu de la popularité de son frère, et le traitement sévère qu'elle inflige à *Actéon* demeure un thème classique apprécié [13] ; la métamorphose de ce dernier en animal commence à être montrée [152]. Son rôle de chasseresse devient plus saillant [376] et elle peut chevaucher un faon, un griffon ou un cerf, mais sa fonction ancienne de Maîtresse ailée des animaux n'est pas oubliée [215].

DÉMÉTER et PERSÉPHONE sont importantes à partir du milieu du V^e siècle et durant tout le IV^e siècle, et l'on dénombre plusieurs scènes classiques qui figurent la jeune déesse quittant son séjour dans l'Hadès pour s'élever vers la terre (l'*anodos* ; [121, 160 ?]). *Triptolème* sur son trône ailé apportant l'agriculture à l'humanité peut apparaître avec les déesses ou seul [10, 315, 372]. L'initiation éleusinienne représente un sujet de vases au IV^e siècle, comme nous l'avons vu. Pour voir une représentation de Perséphone dans le monde souterrain, on se reportera à [184, 239].

Avec l'intérêt nouveau porté à la vie des femmes, APHRODITE, généralement figurée en compagnie de son enfant ÉROS, acquiert un statut et une importance inédits, surtout durant le classicisme récent. Apparaissent à présent des scènes qui montrent sa naissance, dans lesquelles on la voit s'élever hors de terre [86, 377] ou, de façon moins courante, émerger de la mer dans un coquillage. Elle est présente, avec en particulier Éros ou une pluralité d'*Érotes*, dans des scènes de préparatifs nuptiaux ; sa vie amoureuse est relatée dans des scènes figurant le malheureux *Adonis* [285], qui devait être tué par un sanglier, mais dont le culte d'inspiration orientale était plus important à Athènes (voir *supra*), ou avec Phaon rajeuni [161, 300], le beau batelier de Lesbos. Elle peut chevaucher une oie [67] ou, en tant qu'*Épitragia*, un bouc ; son char est tiré par Pothos et Hédylagos (Désir et Doux langage ; [304, cf. 286]). La pesée d'*Érotes* dans une balance (*érotostasie*) est déconcertante ; elle n'est ni complètement moralisatrice ni véritablement marchande [418]. Éros demeure adolescent, souvent seul en compagnie de mortelles, mais menant sa vie de garçon indépendante, chassant [364], en compagnie d'animaux ou jouant [307], ou bien il est figuré dans un rôle plus sérieux lors d'un sacrifice [345], ou admis dans la troupe dionysiaque. Il poursuit des garçons puis, durant la période classique, des filles [203].

Les principaux dieux olympiens ne sont à présent plus aussi souvent réunis en conseil, mais leur combat contre les géants, très apprécié auparavant, demeure un thème important, et la place de choix qu'il occupait dans les arts majeurs laisse penser qu'il véhiculait un message sur la primauté du droit ou la prédominance du panthéon grec. Certains géants sont encore vêtus en hoplites, mais ils deviennent des créatures plus sauvages, jetant des pierres, nus ou vêtus de peaux de bête. Les duels isolés sont plus rares, et ceux qui sont représentés sont plus souvent disposés au sein d'une frise côte à côte [6, 9, 10, 158, 289] ou déployés dans les belles compositions étagées dans le champ de la fin du V^e siècle [326, 327, 329, 330]. Zeus à la foudre et au char parfois conduit par Nikè, avec Athéna et Héraklès en archer, demeure le centre d'attention ; des déesses brandissent des lances, les Éleusiens leurs torches, Apollon et Artémis leurs arcs, Dionysos (parfois assisté par des satyres, [32]) son pampre

entremêlé et ses animaux familiers, Héphaïstos jette du charbon, Poséidon se sert d'une île comme projectile. Une gamme de divinités secondaires plus importante est autorisée à rejoindre la mêlée.

Plusieurs divinités mineures et héros promus se voient accorder un statut olympien durant notre période. On peut encore voir les DIOSCURES, fils de Zeus mais héros laconiens mortels, enlever les filles de Leukippos [167, 287] dans un cadre olympien, ou dans des scènes d'initiation éleusiniennes. Ils ont des tenues de voyageurs et sont souvent représentés coiffés du *pilos* pointu et à dos de cheval, galopant parfois au-dessus de la mer [130, 416], et assistant à une *théoxénie* sur [312]. PAN, qui a acquis un physique essentiellement humain (VAFR I ill. 335. 1), arbore un buste d'homme et une tête caprine cornue, ainsi que des jambes et une queue de bouc [347, et cf. 5, 86]. Il rejoint le thiasse dionysiaque et peut assister à divers événements mythiques, en particulier à ceux qui se déroulent en plein air. IRIS est rarement identifiable après le milieu du V^e siècle, mais NIKÈ, qui lui ressemble, est partout, accompagnant des vainqueurs [202, 226, 242, cf. 149], conduisant des chars [192], érigeant un trophée [54], versant des libations (cas où la confusion avec Iris devient possible), offrant un sacrifice [84, 141]. HÉBÉ a pour rôle d'être auprès d'Héraklès, elle est son épouse sur l'Olympe. PANDORE vêtue et parée par les dieux et son émergence sur terre constituent le sujet de certains vases classiques ([5, 170, cf. 73] ; pour la base de l'Athéna Parthénos de Phidias, voir SGC p. 110 et 174).

LES GRANDS COMBATS

Les AMAZONOMACHIES revêtent une nouvelle signification après la période archaïque, époque où elles se focalisaient principalement sur Héraklès. Thésée devient la figure centrale, quoique il ne soit pas toujours aisément identifiable, dès lors que la bataille se révèle être un enjeu pour Athènes même et non plus une expédition outre-mer ; ici, elles font manifestement office de parabole des invasions perses en Attique et de leur échec, d'abord à Marathon puis sur le sol grec après le sac d'Athènes, des victoires dont la cité tirait une fierté toute particulière. Les Grecs sont souvent identifiés comme des héros attiques tribaux ou locaux. Les Amazones peuvent encore être vêtues en hoplites ou en archers grecs, mais elles se voient attribuer des vêtements perses qui rendent leur rôle plus explicite. Les scènes sont pour la plupart classiques, et leur nombre décline au IV^e siècle. Adversaires respectées, les Amazones peuvent également être figurées prenant les armes ou au repos [132, 222, 236].

Les CENTAUROMACHIES faisaient également intervenir Thésée aidant son camarade Pirithoos à combattre les bêtes qui avaient troublé son mariage. Ce récit également semble avoir comporté un message destiné aux Athéniens, quoique plus obscur, peut-être une réflexion sur le comportement barbare des Grecs du Nord durant les troubles médiques. Nous voyons la rixe lors de la fête [50, 185, 339], la bataille qui s'ensuivit (avec Kaineus enfoncé dans le sol [37]) et des synthèses des deux. Leur nombre décline au IV^e siècle.

La GRYPOMACHIE [342, 380, 408, 414] est un nouveau combat qui n'existe qu'au IV^e siècle. Des *Arimaspes*, figurés sous les traits d'Orientaux, combattent les griffons gardiens de l'or. On nous montre les combats, avec les parties antérieures des belligérants. Les GIGANTOMACHIES ont été abordées dans la section consacrée aux dieux.

HÉRAKLÈS

Le plus actif et populaire des héros archaïques est représenté très différemment à la période classique. Parmi ses principaux travaux et autres exploits, un très faible nombre est figuré, et de façon très rare, à l'exception notable de l'épisode du jardin des Hespérides, dont le caractère change de manière significative [287, 378, 420]. Au lieu du combat avec le serpent gardien de l'arbre, ou du héros soutenant le monde à la place d'Atlas, on le voit assis ou debout en train d'observer paisiblement les jeunes femmes qui cueillent les pommes pour lui. Ces fruits étant garants d'immortalité, on le montre souvent déjà rajeuni, dans le cadre d'un jardin élyséen. L'autre récit de son apothéose, son auto-immolation sur un bûcher funéraire, torturé par la tunique empoisonnée que Déjanire lui envoya (et non qu'elle lui remit en main propre comme sur [212]), puis de là son ascension vers l'Olympe sur un char, semble avoir été une invention relativement récente. On voit le bûcher dans les années 460, puis apparaît en plus le char s'élevant dans le ciel conduit par Athéna ou Nikè, rajoutée, ne laissant derrière Héraklès que sa dépouille mortelle signalée par une cuirasse anatomique [311] ; ensuite, au IV^e siècle, le char n'a plus de conducteur [348, 354]. Sur [11], Athéna le présente à Zeus à pied, selon le parti archaïque, et sur [400] il apparaît dans une réception olympienne lors de laquelle il épouse Hébé.

On s'intéresse davantage à sa jeunesse : on le voit lutter avec les serpents introduits dans son berceau [196], se rendre à l'école [68], se marier [41], en compagnie de son épouse et de son enfant. On a certains groupes de scènes particulières. Son intervention en faveur de *Prométhée* à la fin du V^e siècle pourrait être inspirée du théâtre. Débutent vers la même époque des scènes où il est représenté portant ou aidant un vieillard à la corne d'abondance [373] ; elles se rapportent peut-être à un culte nouveau ou revivifié qu'il partageait avec la figure indistincte de *Palaimon*. Son sacrifice sur l'autel rocheux de *Chrysè*, lors de son voyage à Troie, est une autre nouveauté peut-être inspirée par un récent intérêt athénien pour Lemnos [313]. Certains sujets familiers plus anciens réapparaissent, mais il est nouveau de montrer l'épisode où il délivre Thésée (ou Pirithoos) de l'Hadès ([47], cf. [184, 214]).

A présent, il est habituellement représenté nu, excepté la peau de lion, et son arme est invariablement la massue ; la corne d'abondance [353] est un attribut occasionnel nouveau. Il est plus souvent imberbe, surtout à la fin de ses aventures, avec les Hespérides ou en chemin pour l'Olympe, et a parfois encore ses yeux de l'époque archaïque. Son culte en Attique était important ; certaines scènes (représentées également sur des reliefs votifs) le montrent assis dans un petit sanctuaire à colonnes [346, 385]. Un grand nombre de scènes du début du IV^e siècle décrivent sa « cour », le héros assis en position centrale étant honoré ou servi par diverses divinités (Athéna et Nikè tiennent une place de premier plan) ou par des satyres et des ménades [346, 353, 374, cf. 131]. On le trouve souvent en compagnie de Dionysos.

THÉSÉE

Le nouveau cycle d'exploits créé à la fin du VI^e siècle est présenté encore sous forme de cycle, jusqu'à une date tardive du V^e siècle [81, 181, 240]. Parmi les scènes individuelles, seule la rencontre avec le taureau de Marathon survit à la période classique avec quelque vigueur [334], et le Minotaure est également isolé [292. 1, 338], souvent dans un intéressant cadre architectural évoquant le Labyrinthe. Durant la période classique, il poursuit des femmes vêtu en voyageur. S'il a attaqué sa mère *Aithra* sur un vase archaïque (dû à Makron), ici il ne s'agit vraisemblablement pas

d'elle. La femme qui plus tard laisse tomber une coupe ou une cruche est *Médée* qui cherche à l'empoisonner jusqu'à ce que son père *Égée*, parfois également présent (cf. [164]), le reconnaisse. Son rôle dans l'amazonomachie et la centauro-machie a été mentionné *supra*.

LE CYCLE TROYEN

L'histoire de Troie est assez bien servie, quoique par une série de scènes quelque peu différente. Dans les épisodes préliminaires, *Pélée* poursuivant *Thétis* [390] puis l'épousant apparaît encore [89, 137, 142], ainsi que le *Jugement de Pâris* (les déesses encore vêtues et Pâris souvent en oriental) [34, 244, 294, 296, 428], ou des scènes domestiques montrant Pâris avec *Hélène* [244, 308, 362, 381]. Dans le camp grec, *Achille* est un personnage important, s'armant ou réarmé par *Thétis* et ses sœurs, les *Néréides* qui l'accompagnent à pied [18, 31] ou par voie de mer [231, 366] ; sa figure emmitouflée sur les premières rappelle l'*Achille* « silencieux » antérieur (*VAFR* I ill. 166, 270, 304, 1, 332). La plupart des scènes qui lui sont consacrées disparaissent, ainsi que d'autres de combat troyen, mais on connaît un traitement singulier du récit de sa mort due à la flèche qu'*Apollon* détourna vers son talon [8]. Les scènes d'action sont globalement rares, hormis certaines de *Diomède* (et *Ulysse*) déroband le *Palladion* à Troie [363]. Le sac de Troie n'est plus représenté en tant que cycle après le milieu du siècle, mais des scènes isolées subsistent, notamment la délivrance d'*Aithra*, le rapt de *Cassandre* [1], et *Ménélas* reprenant *Hélène* [119, 309]. Après les années 420, le récit de Troie cesse quasiment d'intéresser le peintre de vases. L'histoire d'*Iphigénie en Tauride* [350] est certainement inspirée d'une pièce de théâtre, de même que celle d'*Oreste* sur la tombe de son père [361] puis confronté aux *Érinyes* à Delphes [198]. L'épisode où il tue *Égisthe* [36] est un thème plus ancien. *Téléphe* prenant *Oreste* enfant en otage [357] est une scène qui doit également être inspirée du théâtre.

L'ODYSSÉE n'est pas mieux lotie, avec des scènes se focalisant sur les aventures ou la vie privées d'*Ulysse*, en compagnie de *Nausicaa* [194], visitant le monde souterrain [150] et retournant à son foyer auprès de *Pénélope* [246, 247].

LES AUTRES HÉROS ET CYCLES

On dénombre quelques scènes du CYCLE THÉBAIN : *Polynice* soudoyant *Ériphyle* pour envoyer *Amphiaraos* à Thèbes [28], *Athéna* retirant son immortalité (*Athanasia*) au cannibale *Tydée* [218], la mêlée à Thèbes [15]. *Kadmos* rencontrant le serpent est un autre récit thébain figuré sur des vases classiques [19, cf. 103], de même qu'*Œdipe* affrontant et tuant le sphinx thébain [111, 303], et *Œdipe* enfant [110]. Les ARGONAUTES sont un peu plus populaires que jusqu'ici. On voit *Jason* avec la toison [43], les épisodes avec le géant de bronze *Talos* en Crète ensorcelé par *Médée* [324], et avec les *Boréades* chassant de la table de *Phinée* les *Harpies* voleuses.

Atalante lutte avec *Pélée* (improprement nommé *Hippoménès* sur [143]) lors des jeux en l'honneur de *Pélias* (voir aussi [88]), et dans une scène unique, elle s'apprête à participer à la célèbre course à pied [179] lors de laquelle elle sera distraite par les pommes d'or qu'*Aphrodite* remet ici au futur vainqueur par l'intermédiaire d'*Éros*. Vers l'an 400, on la voit avec des compagnons chasseurs, notamment *Méléagre* [336] ; cette scène est peut-être inspirée de l'interprétation de leur compétition amoureuse par Euripide, et la *Chasse de Calydon* est reprise dans une belle composition du IV^e siècle [384] où elle apparaît en haut à gauche vêtue en orientale, avec son arc. Notez également la chasseresse de [216].

Borée poursuit encore *Orithyie* durant la période classique [30], comme *Éos* le chasseur *Céphale* ou l'écolier *Tithonos* [61, 93, 112]. Sur [351], les préparatifs de la course fatale opposant Pélops et Cénomaos rappellent le grand fronton est d'Olympie (SGC ill. 18), par le thème uniquement. Sujet de pièces de Sophocle et d'Euripide, *Andromède* est attachée à des arbres ou à un rocher sur des vases du V^e siècle pour être livrée au monstre marin, mais on ne voit pas souvent Persée en sa compagnie [125, 166, 169]. On le découvre toutefois encore en nouveau-né naufragé dans un coffre avec sa mère [127], et tuant une *Méduse* relativement humanisée [136, 197] ou un Polydectes pétrifié [217] qui l'avait envoyé accomplir une mission dont l'issue aurait dû lui être fatale. *Hellé* et *Phrixos* tentent de fuir la haine de leur belle-mère Ino en volant au-dessus de la mer à dos de bélier [367] – un récit inédit pour des vases.

La mort d'*Orphée* est encore représentée durant la période classique [64, 122, cf. 189], de même que l'aveuglement du chanteur *Thamyras* par les Muses jalouses [165] jusqu'à la fin du siècle. *Bellérophon* est une rareté [317, 349] – un groupe sculpté le représentait avec la Chimère sur l'Acropole (SGC p. 170). Dionysos frappe *Lycurge* de folie [332], comme il l'avait fait avec Penthée sur des vases plus anciens.

AUTRES FIGURES

Les abstractions personnifiées, qui concernent normalement des figures de femmes et ne sont identifiables que par une inscription, sont une caractéristique des vases classiques et plus tardifs. Elles correspondent habituellement à l'atmosphère de la scène, ou contribuent à son interprétation de façon certaine, quoique maladroite (comme Athanasia sur [218] et Peithô sur [309]). Les corps célestes bénéficient également d'une matérialité : Hélios [296] et Séléné, qui avaient longtemps été représentés avec des chars, ou à dos de cheval pour la seconde, sont rejoints par diverses étoiles [145] et planètes. On observe également des personnifications de lieux moins évidentes (Phylè [345] ; Sparte [365]) et de Jeux [149]. *Thanatos* et *Hypnos* (la Mort et le Sommeil) enlèvent les morts du champ de bataille, ou les mènent au tombeau, et sur les vases funéraires, *Charon* coiffé d'un bonnet en peau et vêtu d'une tunique grossière transporte les morts. [184] est entièrement consacré aux figures du monde souterrain.

Des *Pygmées* parfois soigneusement caractérisés en nains combattent les Grues [107, 148, 411], comme ils le firent sur des vases bien plus anciens. Les *satyres* ont peu évolué dans leur mode de vie et leur attitude face aux ménades [65, 168, 360] depuis l'époque archaïque, mais au IV^e siècle, ils tendent à adopter une forme caprine plutôt qu'équine, avec parfois une queue de bouc plus courte, voire de petites cornes, peut-être sous l'influence de leur nouveau compagnon, Pan. Figurant au nombre de leurs cousins anatoliens malchanceux, Marsyas eut des ennuis avec Apollon (voir *supra*) et Silène affronte Midas [139] qui arbore les oreilles d'âne infligées par Apollon, à moins que celles-ci ne soient une indication de son caractère satyrique.

Les techniques, la production et la commercialisation

Dans une tradition de décor céramique où les scènes figurées jouaient un rôle essentiel, il n'est pas surprenant que les vases aient pu différer sensiblement par leur aspect d'ensemble de ceux produits par d'autres cultures que nous tenons en haute estime (comme les poteries vernissées de Chine et du Japon), et que l'on ait pu imaginer des techniques propres à soutenir les objectifs du décorateur. La couleur le cède en importance à une définition claire du décor, caractéristique qui est grandement accentuée par l'aptitude à produire une peinture noire très belle, d'un noir intense et brillante sans que sa surface soit réfléchissante au point d'éclipser le détail et le contraste. Ces techniques furent élaborées dans l'âge du bronze, mais perfectionnées aux VI^e et V^e siècles av. J.-C. au service des meilleures réalisations dans le domaine du dessin figuré.

De nombreuses régions de Grèce disposaient d'une terre glaise de bonne qualité, notamment l'Attique. Les couches sédimentaires produisaient une argile riche en fer qui conférait à l'argile cuite son coloris rougeâtre caractéristique et aidait à l'obtention du lustre noir. On trouvait également des argiles primaires, blanches (kaolin), que l'on employait ailleurs pour la porcelaine, mais elles n'étaient pas utilisées pour la pâte des vases, seulement pour des effets particuliers ou pour les engobes.

Le tournage du vase est une technique connue, et on la pratiqua dans l'Athènes antique à l'exclusion de tout autre procédé particulier, du moins que nous puissions déceler. D'après certaines représentations sur vases, le tour était manœuvré par un assistant accroupi, ou par le potier quand son travail ne requérait qu'une seule main. Les principaux éléments du vase étaient tournés séparément – les cols des amphores et des hydries, les pieds des coupes à pied – et il est vraisemblable que le potier façonnait les différentes parties par lots, puis fixait les cols, les pieds et les couvercles aux panses. Un bon potier n'avait besoin ni de calibre ni d'un moyen mécanique pour reproduire avec grande régularité forme et galbe. Le vase assemblé, à présent affermi à la consistance du cuir mais non cassant, était ensuite repris sur le tour pour le lissage, étape au cours de laquelle on ôtait de l'argile, surtout au pied et à la lèvre, de manière à produire la belle caractérisation du galbe que nous qualifions de manière fallacieuse de métallique. La technique est celle du tour du menuisier, adaptée à l'argile pour l'ajustage des formes, comme elle le sera finalement (dans la seconde moitié du V^e siècle) aux vases en métal.

L'argile attique ne requérait pas une grande quantité d'engobe pour offrir une surface propre à la décoration, contrairement à celle de nombreuses régions de Grèce. Toutefois, sur de nombreux beaux vases athéniens, en particulier de la période archaïque, la surface était enduite d'ocre rouge (l'antique *miltos*) avant l'application du décor. Cela intensifiait la teinte rouge de l'argile, mais les vases tels que nous les connaissons aujourd'hui ont rarement conservé ce trait. Là où il existe, le rouge est d'un sombre surprenant dû au fait qu'il réduit fortement ce contraste du fond d'argile

avec le noir que la photographie moderne accentue jusqu'à l'effet de noir et blanc.

La peinture noire brillante est en fait un engobe de même composition de base que l'argile du vase, mais plus raffiné (légivé) et probablement traité par ailleurs de manière à ce que la teneur en fer donne sous la cuisson contrôlée toute sa valeur au noir souhaité. On rencontre dans la période archaïque un rouge particulier, « intentionnel » ou « corail », pour le fond de certaines figures noires (*VAFN* p. 57, 106, *ill.* 104. 3, 170) ou, exceptionnellement, pour quelques figures rouges (*VAFR* I p. 18) ; il se substitue parfois au noir figurant autour du *tondo* de l'intérieur de coupes à figures rouges ou à fond blanc [108], ou sous les frises à figures à l'extérieur de la vasque (*ibid.* p. 30, 55, 132, *ill.* 26. 1), recouvrant une fois toute la panse d'un cratère à volutes, et utilisé parfois pour des vases particuliers jusqu'au milieu du V^e siècle. De ton rouge orangé brillant, parfois plutôt rouge foncé, il semble résulter d'une lévigation soigneuse de l'argile de la pâte, afin d'obtenir des particules légèrement moins fines que celles requises pour le lustre noir. Le blanc, produit à partir d'une argile primaire, pouvait aussi être utilisé en bandeaux sur des coupes, comme avec le rouge corail, mais on y recourait plus souvent pour le fond, en figure noire (*VAFN* p. 35, 106, 147-150 ; *VAFR* I p. 15, 18, 36), rarement en figure rouge (*ibid.* p. 17, *ill.* 4) et, au V^e siècle, pour le dessin au trait, comme sur les nombreux lécythes blancs et alabastres et sur quelques autres formes (*VAFR* I p. 114, 132-133, 139, 180, 195 ; et *supra*, chap. 4). On pouvait obtenir une palette de teintes allant du brun au jaune à appliquer sur le blanc en employant le même mélange que celui destiné au lustre noir, dilué et avec une teneur en hématite modifiée ; le bleu provient de fritte de verre en poudre, le vert d'un composé cuivreux. Le blanc et le rouge pourpre de la figure noire résultent de l'argile primaire et de l'ocre rouge, et sont le plus généreusement utilisés dans la « technique de Six », à incisions (*VAFN* p. 178, *ill.* 309-314 ; *VAFR* I p. 18, 36, 60). On trouve parfois de la dorure dans la période archaïque (*VAFR* I p. 56) puis à partir de la fin du V^e siècle. Les vases à reliefs et les vases plastiques sont créés à partir de moules, retouchés à la main et complétés par les pieds et les lèvres tournés à part, et des reliefs moulés peuvent être appliqués sur les vases tournés.

Les peintures, ou engobes, étaient posées à l'aide de brosses en soie ; on peignait de larges surfaces en faisant tourner lentement le vase sur le tour ; les figures étaient exécutées le vase tenu à la main. La ligne en relief a déjà été abordée (*VAFR* I p. 12, 89). Elle était probablement appliquée avec une soie fine, quoique l'hypothèse qu'on ait utilisé une seringue, ou un cheveu trempé dans la peinture puis appliqué sur le vase, ait été avancée — ces deux techniques ne semblent pas plausibles car elles sont peu commodes et expliquent mal ce que nous voyons sur les vases. En figure noire, le peintre pouvait exécuter une esquisse directrice au pinceau ou avec une légère incision ; en figure rouge, il pouvait aussi recourir à une légère incision mais préférait plutôt marquer à peine la surface du vase. Les lignes sont faciles à voir, surtout là où le lavis ocre a disparu ; elles révèlent les modifications de composition du peintre.

L'effet noir/rouge, obtenu avec une argile fondamentalement identique pour la pâte et pour l'engobe, dépendait du soin apporté à la cuisson. Dans une atmosphère pure, oxydante, les deux devenaient rouges ; on faisait alors entrer dans le four une atmosphère enfumée, réductrice : les deux devenaient alors noirs. La réintroduction d'une atmosphère oxydante avait pour effet de rendre l'argile du vase à nouveau rouge avant l'engobe noir, quoique une cuisson à température trop élevée pût également le faire redevenir rouge, erreur que l'on observe sur certains vases, lesquels peuvent également présenter des irrégularités de coloration dues au tirage ou à la mauvaise

circulation des gaz à l'intérieur du four. Autre accident de cuisson, l'apparition de « fantômes », phénomène de décalque partiel du décor d'un vase sur son voisin, est provoquée par le contact des vases entre eux dans le four. Lorsque les vases sont empilés les uns sur les autres dans le four pour gagner de la place, des zones situées à l'intérieur d'un récipient et recouvertes par le pied d'un autre ne cuiront pas toujours convenablement et pourront conserver le rouge oxydé.

La principale caractéristique de la fabrication des vases à Athènes aux VI^e et V^e siècles est le soin infini évident que le potier apportait à la préparation de l'argile, des engobes et des pigments, et l'attention consciencieuse qu'il consacrait à la cuisson. Il aura fallu longtemps à la science moderne pour découvrir la simplicité fondamentale de ces techniques mises en œuvre avec une application méticuleuse, et pour comprendre que l'on ne recourait pas à quelque formule obscure ou composé mystérieux, ou à des procédés multiples. Il est remarquable qu'elles aient été appliquées à ce qui devint un art mineur, mais nous ne devons pas oublier qu'elles furent conçues d'abord pour les œuvres d'artistes dont le dessin sur vase a dû égaler en finesse tout autre forme contemporaine de dessin.

Il convient d'ajouter ici un mot sur les restaurations et les faux. Parmi les vases que nous pouvons voir dans les collections publiques existant hors de Grèce, un très grand nombre furent rassemblés au début du XVIII^e siècle puis soumis à d'importantes restaurations et à de nombreux repeints, avec parfois l'ajout de couleurs et d'inscriptions, voire de figures nouvelles complètes ou de parties de figures sur les zones manquantes, plâtrées. Ces altérations n'ont pas toutes été éliminées et certaines peuvent encore nous induire en erreur, quoique une expérience suffisante dans l'observation des vases authentiques fournisse habituellement la garantie nécessaire. Les photographies, en revanche, peuvent facilement induire en erreur. Comme les vases des premières collections, la plupart des nouvelles acquisitions réalisées par les collectionneurs et les musées proviennent de tombes italiennes, et ont probablement été exportées illicitement, bien que d'anciennes collections particulières d'une remarquable richesse approvisionnent encore les salles de ventes. L'éventail des méthodes de restauration modernes va de l'honnêteté absolue, où le plâtre est montré comme du plâtre et où rien n'est repeint si ce n'est la craquelure occasionnelle, jusqu'à la contrefaçon totale (pratique usuelle en peinture), consistant à reproduire l'aspect supposé du vase à l'origine. Celles-ci ne sont pas faciles à détecter. En outre, ces nouvelles acquisitions n'ont pas, bien entendu, de provenance établie et des faux peuvent aisément se glisser parmi elles. En général, avec de l'expérience, on identifie facilement les faux anciens ; les techniques sont inappropriées à la cuisson, le dessin est inepte. Toutefois, les faux modernes sont souvent parfaits du point de vue technique, et les scènes qui les ornent, le résultat d'une recherche scrupuleuse. Divers facteurs peuvent éveiller les soupçons, et conforter la prévention instinctive que l'on peut ressentir à l'encontre d'un vase « neuf » de trop bonne qualité. Les répliques, comme nous l'avons vu, sont très rares en figure rouge attique, mais le faussaire est volontiers tenté de copier des modèles ou de les combiner. Parfois, il manie trop habilement son iconographie, ou ne parvient pas à maintenir une uniformité dans l'exécution et le détail d'une même scène. Voilà ce que nous pouvons dire sur les vases que nous écartons, mais d'autres ont pu passer au travers de ces tests, et pourtant être des faux. Je ne serais pas étonné si au moins un des vases montrés dans mes ouvrages se révélait moderne, quoique ceux que j'ai choisis soient pour la plupart connus depuis longtemps. Les tests de thermoluminescence peuvent indiquer approximativement à quelle date remonte la cuisson de l'argile ; mais

si un vase antique a été recuit à une époque récente afin de restaurer ses couleurs, il sera déclaré moderne. Sans parler des vases antiques qui ont pu être repeints et cuits au-dessous de la température critique de sorte que le corps du vase passe pour antique, ni du fait que nous ne devrions pas sous-estimer, dans un marché aussi lucratif que celui-ci, l'ingéniosité du faussaire qui a pu irradier son produit pour brouiller les mesures. Les tests plus complexes sont plus sûrs, mais plus onéreux.

Après avoir examiné comment les vases furent façonnés et décorés, voyons où ils furent fabriqués. Le quartier des potiers d'Athènes, le Céramique (*Kérameikos*), s'étend au nord et à l'ouest de l'Agora classique (la place du marché), et se situe intra-muros, près de la porte du Dipylon ; il avait naguère occupé la zone même de l'Agora. Il donna son nom au dème de Kerameis qui se prolongeait à l'extérieur des murs. Les ateliers de notre période n'ont pas été fouillés (les « fouilles du Céramique » concernent le cimetière situé à l'extérieur de la porte), mais un amas de vases du Peintre d'Iéna, provenant peut-être d'un magasin, fut mis au jour dans cette zone (l'actuelle rue Hermès). Comme on a en outre découvert des fours de l'époque classique du côté extérieur de la porte nord d'Athènes (la porte acharnienne), il se pourrait que le quartier occupé par cette industrie ait été plus étendu que nous ne l'imaginons, ou moins concentré. La matière première provenait de l'un ou l'autre des riches bancs d'argile situés aux environs d'Athènes ; les gisements d'Amarousi (sur la route du Pentélique) sont encore exploités et l'on trouvait une argile plus fine au cap Kolias, non loin de Phalère. Les fours et magasins sont principalement situés dans la ville, semble-t-il. Les calculs les plus approximatifs induisent à penser que peut-être une centaine de peintres de vases au moins travaillait en même temps dans toute la période d'apogée de la production, jusqu'à l'époque classique (un nombre qui déclina considérablement par la suite). Beaucoup cependant ont sans doute été des potiers/peintres, et tous n'ont pas nécessairement consacré tout leur temps aux poteries : ils ont également pu peindre des murs, ou des panneaux en bois, ou, pour les meilleurs d'entre eux, exercer un autre métier. Nous identifions les spécialistes à partir de la production, abondante, qui nous est parvenue, c'est-à-dire peut-être à peine un pour cent du total de leurs créations, au mieux trois pour cent. Les ateliers de potiers représentés sur les scènes de vases sont assez peuplés, mais rien ne nous oblige à prendre ces représentations pour argent comptant. Il dut exister de petits établissements familiaux, ainsi que quelques ateliers prestigieux employant plusieurs artistes différents (mais peut-être pas toujours en même temps), et des unités de production en série comme les ateliers penthésiléens. Dans la période traitée dans ce volume, les signatures de potiers ou de peintres sont plus rares, et les noms paraissent fournir moins d'informations que ceux de la période archaïque (*VAFR* I p. 9-10) ; nous avons vu que trois peintres se sont approprié le nom du célèbre muraliste Polygnotos. La rareté des signatures de potier/peintre indiquant une naissance athénienne pourrait, je suppose, induire l'existence d'une concurrence non athénienne dans le quartier des potiers ou dans le métier.

La production fut sans doute destinée essentiellement au marché local, et les potiers exposaient probablement leur céramique, mais il existait également un actif marché à l'exportation (voir *infra*). Il est certain que des « ensembles » de vases étaient créés. Un « service de table » a pu être orné de thèmes apparentés, mais ce n'est là qu'une hypothèse plausible, et les « services » ne semblent pas nous être parvenus en assez grand nombre pour que nous puissions en identifier dans des tombes étrusques, notre principale source pour les vases complets. Des « services de mariage »

comprenant des lébètes gamikoi, des pyxides et des lékanides peuvent également avoir été produits, pour la métropole et pour l'exportation en mer Noire ; pour cette dernière destination, ils devaient de toute façon présenter normalement une conformité thématique. Il est par ailleurs possible d'identifier des paires de vases ou des petits ensembles (comme ceux de Sotadès [100, 102, 103]) portant des scènes complémentaires. Les répliques sont exceptionnelles [290-291, 329-330], et il n'en existe aucune qui soit fidèle trait pour trait ; autre raison de douter de l'existence de l'équivalent d'un livre de modèles que les peintres auraient utilisé.

Il a été suggéré que les plus beaux vases étaient façonnés sur commande pour des occasions particulières (*symposia*) puis exportés pour un marché de seconde main. Ce fut probablement le cas d'une partie d'entre eux, nous ne pouvons nous prononcer. Cela est certain pour les vases panathénaïques offerts en prix (VAFN chap. 7). Mais il y eut également des exportations en masse de lots de la même forme provenant du même atelier, pour autant que nous puissions en juger d'après des découvertes faites dans les épaves, ou conjecturer d'après le plan de distribution singulier dans les lieux plus éloignés. Les graffitis tracés sur les vases (habituellement sur les pieds) semblent désigner des lots, ou être des codes correspondant aux négociants individuels, et ils indiquent parfois un prix. Nous pouvons avancer l'idée qu'un marchand aurait constitué une partie de sa cargaison en s'approvisionnant dans le quartier des potiers, puis l'aurait accompagnée (lui-même ou son agent) avec d'autres marchandises jusqu'au marché envisagé, en Grèce ou bien outre-mer. Le « trésor » de cratères dus à un peintre classique mis au jour au Pirée pourrait être un envoi égaré ou endommagé ; les négociants n'étaient peut-être pas athéniens, ni même grecs, à en juger d'après une ou deux inscriptions peintes en étrusque avant cuisson (l'une indiquant un don) qui semblent avoir été réalisées sur commande à Athènes. Les vases étaient probablement emballés dans des paniers, parmi des détritres et des copeaux ; on pouvait empiler de nombreuses formes, comme dans le four, ou stocker des petits vases dans des grands, par sécurité et pour gagner de la place.

En ce qui concerne le prix, les attestations demeurent insuffisantes. Un vase orné plutôt petit – un lécythe ou une coupe – a pu valoir une drachme et un plus grand – une hydrie –, deux ou trois. Les vases très grands et ouvragés durent être bien plus coûteux ; on pouvait probablement se procurer les petits, produits en série, par douzaines pour une drachme (somme qui correspondait à une journée de salaire, très approximativement). Les facteurs déterminants étaient vraisemblablement la dimension du vase (difficultés du tournage et de l'enfournage) et le nombre de figures exécutées (comparez avec la rémunération par figure pour la sculpture de l'Érechthéion, SGC p. 148). Les calculs effectués sur la base du poids des vases et du volume qu'ils auraient occupé dans une cargaison montrent que la céramique décorée ne le cédait en rien en valeur absolue aux produits de base du négoce – huile, vin, blé. Les difficultés liées au transport et à l'emballage engagent à penser que les bénéfices devaient en valoir largement la peine. C'est en tout cas ce qu'indiquent le nombre des vases exportés et leur répartition dans le monde grec et hors de cette zone. Les matières premières requises par la production des vases étaient peu onéreuses (argile et feu) et durant la majeure partie de cette période, Athènes eut le monopole de cette production. Il existe une production céramique locale médiocre dans d'autres régions de Grèce, certains vases imitant la figure rouge athénienne, et les marchés d'Italie du Sud et de Sicile (zone de colonisation grecque) furent perdus lorsque au cours de la seconde moitié du V^e siècle et au IV^e siècle, les ateliers locaux connurent une pleine production (voir RFSIS).

Après la période archaïque, l'Étrurie resta un importateur de vases athéniens majeur, mais l'on observe un déclin marqué dans le troisième quart du V^e siècle, suivi d'un arrêt quasi total, sauf au nord, où à Spina les importations demeurèrent actives pendant toute la période classique. Ces vases avaient remonté l'Adriatique, sans passer par le détroit de Messine. L'Étrurie produisait ses propres vases à figures rouges, en faible nombre cependant, et le déclin résulte d'une détérioration des relations et du commerce avec les Grecs en général – et non uniquement avec les Athéniens. La valeur des vases aux yeux des Étrusques est attestée par les réparations auxquelles beaucoup ont été soumis, ce qu'indique la présence d'agrafes en plomb, après un accident de transport ou sur place – les vases restés à Athènes en font bien plus rarement état. On observe un certain déclin des exportations vers l'Espagne et la France après le milieu du V^e siècle, mais au large de Majorque, on a trouvé une épave qui transportait un grand nombre de vases athéniens à figures rouges et de vases noirs du IV^e siècle, de médiocre qualité. On constate au IV^e siècle un afflux d'exportations vers les cités grecques des côtes de la mer Noire et de Cyrénaïque, signe de l'importance nouvelle de ces régions dans le commerce en gros des denrées alimentaires. En Grèce métropolitaine, les vases sont bien répartis, et des découvertes dans les demeures d'Olynthe, cité de Grèce septentrionale, montrent qu'on ne les achetait pas uniquement pour les placer dans les tombes, bien que même celle de Philippe II de Macédoine renferme un simple askos athénien à figures rouges et des vases noirs à côté de l'or et de l'argent. Les vases de forme plus spécifiquement athénienne ne voyageaient généralement pas, mais on trouve quantité de lécythes funéraires blancs et de petits choes à Érétrie, où des Athéniens s'étaient implantés. Les coupes sont partout la forme exportée de prédilection, sauf en Sicile qui semble avoir été avide de lécythes. Les exportations de céramique athénienne paraissent avoir peu été affectées par le fait qu'Athènes était en guerre contre le bloc perse ou d'autres cités grecques ; un élément de plus venant conforter l'idée que l'essentiel du commerce et du transport n'était vraisemblablement pas entre les mains des Athéniens. Il est clair en revanche que la production connut un déclin général tout au long de cette période, compensé en partie seulement par l'augmentation de la production de vases noirs ordinaires (principalement des petites formes).

Le volume de ces exportations laisse penser qu'elles ne consistaient pas en la simple commercialisation de l'excédent de production ; aussi, s'il s'avérait que la production cherchait délibérément à répondre à la demande, nous pourrions nous interroger sur l'impact de la demande sur le produit. Elle eut un rôle durant la période archaïque, où l'on copia des formes étrusques pour le marché (*VAFN* I p. 64). En figure rouge, on connaît de rares imitations de formes originaires d'Italie du Sud (non grecques), et sur certains sites, on semble avoir donné la préférence à des formes singulières (mais athéniennes), comme à Spina qui importa des assiettes à pied de la fin du V^e siècle. Il semble peu probable que le choix du sujet des décors ait été arrêté en concertation avec la clientèle étrangère. La popularité de l'obscur récit narrant le combat des Arimaspes avec les griffons pourrait certes avoir été inspirée par le nouveau marché de la mer Noire, étant donné qu'il se déroulait dans le nord lointain, mais les vases dont le décor concerne ce sujet n'étaient pas réservés à ce marché. Les scènes rejoignaient simplement le répertoire habituel et les vases portant ce décor voyageaient vers le sud jusqu'en Afrique aussi aisément que vers le nord. Certains sujets exotiques ont pu être la conséquence de choix ou de commandes individuelles de donateurs ou de dédicants désireux de les emporter outre-mer, mais c'est un autre problème. Cela expliquerait, par exemple, le décor montrant un Perse et son chameau d'Égypte [101].

Formes et utilisations

Ici et dans le volume précédent, on a abordé les vases athéniens selon une approche axée principalement sur l'étude du travail d'artisans individuels et sur l'examen des styles employés et des sujets choisis pour les décors. Les récipients mêmes ont été considérés comme des objets travaillés, voire comme des « œuvres d'art » (dans l'acception moderne du terme, car ce mot n'a pas de sens appliqué à l'Antiquité classique). L'examen de l'évolution des formes a fait l'objet de divers chapitres dans *VAFN* (chap. 9) et *VAFR* (chap. 5). Au cours de la période considérée ici, aucune forme nouvelle importante n'est créée ; les changements de forme ayant déjà été abordés dans cet ouvrage, il sera peut-être plus utile ici d'examiner l'éventail des usages auxquelles elles étaient destinées, de voir comment ceux-ci auraient pu déterminer leur aspect ou l'affecter, et dans quelle mesure ces formes étaient traditionnelles ou influencées par d'autres champs artistiques. Une récente théorie, radicale, les tient pour de simples copies serviles de vases en métal précieux, ce qui appelle une réflexion sur les formes et les utilisations, ainsi que sur le rôle de ces vases en argile qui constituent le témoignage matériel le plus diversifié et abondant dont nous disposons pour l'Athènes classique.

Les formes en argile étaient pour la plupart traditionnelles, conçues pour remplir des fonctions spécifiques – stocker, verser, transporter, boire ou mélanger –, et dictées par leur matériau plutôt que leur fonction, et par la malléabilité de l'argile et la technique du tour de potier qui privilégiait le plan strictement circulaire. Le bois scié favorise la forme rectiligne, pour les coffres, boîtes et panneaux décoratifs, mais quand le bois était travaillé sur un tour, ce qui fut le cas durant des siècles pour fabriquer récipients et meubles, il produisait des formes très semblables à celles aisément obtenues avec l'argile. De nombreuses formes de vases répandues doivent être influencées par le travail du bois, surtout les assiettes et les boîtes rondes (dont le nom, *pyxis*, révèle qu'elles étaient à l'origine en buis), et peut-être même des récipients plus grands comme les cratères en cloche à oreillettes – catégorie issue du travail du bois – plus anciens, quoique la forme même du vase ait pu dériver de la vannerie. Le travail du bois sur tour est très étroitement apparenté au tournage des vases destiné à la finition des moulures et des détails. L'élaboration du dessous des assiettes en argile s'inspirait de cette technique, également appliquée aux vases en métal à partir de la seconde moitié du ^{ve} siècle, de sorte que cet élément caractéristique était exécuté avec une similitude considérable pour les récipients en argile et les vases en métal (et, assurément, en bois).

Les formes trapues et affaissées, l'*aryballe* rond, la *péliké* (comme [81]) et l'*askos* [317, 426], dérivent probablement de récipients en peau ; le *rhyton* prend la forme d'une corne ; la vannerie inspira diverses boîtes arrondies et les *kalathoi* aux flancs verticaux ; par son nom et son aspect, l'*alabastré* évoque son ancêtre égyptien en pierre.

Les vases en métal étaient manifestement bien plus précieux dans l'Antiquité, et

donc bien plus rares, et encore davantage dans les fouilles, puisque le matériau pouvait être si aisément réutilisé, à la différence de la céramique. Les récipients martelés ou fondus d'une seule pièce sont ceux qui remplissent le mieux leur office, car le rivetage ou le soudage des divers éléments peuvent constituer des points faibles, tout comme les angles aigus, mais un matériau de luxe appelait un traitement de luxe, et même si l'on travaillait souvent les métaux, notamment l'argent, de façon assez sommaire, exécutant des formes commodas (la *phiale*) presque comme s'il s'agissait de lingots, la vaisselle était conçue avec des détails appliqués, martelés ou fondus – décor en relief, anses historiées, etc. Les techniques de fabrication des éléments fondus étaient globalement les mêmes que celles employées pour créer les détails moulés des vases en argile, mais durant la période classique, les formes en argile suivirent l'exemple des formes en métal jusqu'à utiliser parfois, semble-t-il, des moules pris sur des originaux en métal. Le décor linéaire exécuté sur le métal, réalisé par incision, est semblable à la technique de la figure noire sur les vases, plus gauche et moins subtil que ce qui pouvait être réalisé au pinceau en variant les mélanges de couleurs et de pigments. Le décor par impression ou par estampage était une technique très ancienne dans le travail de l'argile mais, comme nous le voyons sur certains vases classiques, il semble imiter le métal. Les vases en métal étaient un champ tout autant ouvert aux influences d'autres techniques que les récipients en argile, et il n'existe presque aucune forme élémentaire de vase en argile qui paraisse essentiellement inspirée du métal (le *lébès/dinos* [116, 178] étant à cet égard une exception évidente), quoique en Grèce certaines dérivent de vases plus anciens en métal d'origine étrangère (les *phiales* ainsi que certains *rhyta* et vases plastiques, formes provenant d'Orient et ayant subi des adaptations à une époque ancienne mais jouissant d'un regain d'inspiration grâce au butin perse amassé au V^e siècle).

Les vases entièrement noirs (à « vernis noir ») sont produits au cours des V^e et IV^e siècles en quantité croissante, quoique le genre fût depuis longtemps familier, et ce pas seulement à Athènes. Les formes sont semblables à celles des vases décorés, excepté certains récipients qui dérivent du métal – par exemple, les « salières » et les « *bolsals* » (coupes sans pied à vasque profonde, nommées d'après des spécimens de Bologne et Salonique). C'est aux vases noirs que les motifs estampés, probablement inspirés du travail du métal, conviennent le mieux, et ils apparaissent parfois sur les vases décorés (intérieur des coupes). Un grand nombre sont admirablement façonnés, avec des parois minces, et d'une forme assez proche des récipients en métal. Ils étaient bien entendu moins onéreux que les vases décorés ; nous admirons la pureté de leur galbe et leur coloris noir austère, mais il n'en était pas nécessairement de même des Athéniens. Leur forme et leur noir brillant doivent beaucoup au modèle des vases en métal (en argent), mais l'absurde raisonnement consistant à en déduire que certains vases en argent étaient délibérément noircis ou laissés noirs à l'époque de l'Athènes classique est aisément réfutable ; comme nous l'avons vu, l'histoire des formes noires en argile et de leur décor doit être appréhendée dans un contexte plus large.

Une grande part des vases athéniens décorés étaient destinés à la fête, et utilisés pour contenir la boisson plutôt que la nourriture – au cours du *symposion*. Il est singulier que les Grecs aient continué à privilégier les coupes pour boire à deux anses alors qu'allongé sur une couche lors d'un symposion, on ne peut disposer aisément que d'une main pour tenir le récipient. S'il existe des formes à une seule anse, telles les chopes, elles ne sont utilisées pour boire dans aucune représentation, du moins de symposion, et sont généralement classées avec les *œnochoés* (dont le nom signifie vases à verser le vin), bien que dépourvues de bec verseur. Les coupes offraient à la décoration

des frises et des champs circulaires, et certaines étaient à l'évidence surtout destinées à être exhibées (comme les coupes du Peintre de Penthésilée [80, 81], 43 et 72 cm de diamètre). Les coupes à pied ordinaires mesurent en général un peu plus de 30 cm de diamètre, mais seulement 4 ou 5 cm de profondeur ; on devait souvent renverser leur contenu. On dénombre quelques formes spéciales, telles les coupes couvertes à bec filtrant. Les *cratères* servent au mélange du vin et de l'eau ; dans certaines scènes de vases, ils apparaissent parfois lors du symposion, mais l'échanson étant communément représenté en train de quitter la fête pour reprendre du vin, le mélange devait vraisemblablement s'effectuer dans l'antichambre ou la cour. Le *psykter*, vase en forme de champagne que l'on place dans un cratère, spécialement destiné au rafraîchissement du vin, disparaît au début de la période classique. Le *stamnos* est l'unique forme destinée au mélange du vin que l'on pouvait fermer d'un couvercle, et sa présence dans certaines scènes dionysiaques rituelles [24, 177] suggère une utilisation particulière (probablement au moins une fois pour contenir du vin non mélangé). La fonction des *œnochoés* s'explique d'elle-même, et la variété des formes (cf. *VAFR* I p. 208 ; [29, 76, 219-224]) semble indiquer une diversité d'influences, notamment du travail du métal, plus particulièrement pour celles dont le bec verseur est semblable à un bec d'oiseau.

Certains récipients sont conçus pour un entreposage particulier (et non pour un dépôt en vrac). L'*amphore* en est l'exemple type. Un grand nombre de modèles archaïques sont de très grande dimension ; certains, qui imitent des formes de stockage (les amphores pointues [31] et les amphores panathénaïques), ont probablement contenu du vin ou de l'huile (cf. *VAFN* ill. 215). Des exemples plus petits datant du reste du V^e siècle (la forme disparaît quasi totalement au IV^e siècle) pourraient avoir été destinés au stockage de diverses denrées liquides ou solides. L'embouchure des amphores à col, notamment des petites amphores de Nola, présente des décrochements destinés à un couvercle ou à un bouchon ; ces vases étaient sans doute exportés avec leur contenu – huile, olives, vin de qualité. La *péliké* était spécialement conçue pour contenir l'huile, à en juger d'après les scènes des vases (*VAFN* ill. 212) et sa forme affaissée suggestive. En général, les burettes à huile portatives étaient vraisemblablement en peau (elles faisaient partie de l'équipement type de l'athlète), et le *lécythe aryballisque* était davantage destiné à la table qu'à être suspendu au poignet. Le lécythe élancé était également affecté à la toilette, quand ce n'était pas à la tombe (voir *infra*). Des versions exotiques existent aussi – lécythes en forme de gland [297] et petits vases plastiques. L'*hydrie* était essentiellement réservée au transport et à verser de l'eau, mais les plus grandes ont pu avoir pour principale fonction d'être montrées et l'on a peut-être utilisé les plus petites pour contenir toutes sortes de liquides. Le terme de *kalpis* distingue le type classique à courbe continue de l'hydrie archaïque en angle droit.

L'une des caractéristiques de l'ornement des vases à partir de la période classique est le nombre de décors consacrés aux scènes montrant la vie des femmes. Elles apparaissent sur des formes appropriées, pour les rituels (voir *infra*) ou le gynécée – petites boîtes (*pyxides* [89, 91, 399, 427]), *lékanides*, petites hydries, *épinétra* (couvre-genou pour le cardage de la laine [235]). Les potiers avaient identifié un nouveau marché important à défaut d'être aussi fiable que celui du symposion, et ce fait indique un changement d'attitude envers les femmes au V^e siècle (bien que les spécialistes ne s'accordent pas sur la teneur de ce changement). Les *lékanides*, à couvercle ou non, sont une forme nouvelle ou qui renaît ; elle fut quasiment ignorée au début du V^e siècle.

Des découvertes sur l'Acropole d'Athènes montrent que toute forme de vase, symposiaque ou féminine, voire parfois funéraire, pouvait servir d'offrande. Les exemples

provenant de l'Acropole sont plus rares pour notre période, les découvertes vraiment riches concernant l'époque archaïque et résultant de l'enfouissement des offrandes après le sac perse de 480/479. Les plaques d'argile, imitant le bois ou la pierre, sont extrêmement rares. L'huile était utilisée dans les rites funéraires, et des flacons à huile ensevelis avec le mort ou placés sur la tombe lors des cérémonies accomplies après les funérailles. Les lécythes à fond blanc en vinrent à être employés pour ces usages uniquement (cf. chapitre 4). La *loutrophore* [134, 191] et le *lébès gamikos* [40, 388, 403] étaient affectés aux rites matrimoniaux (transport et stockage ou chauffage de l'eau du bain nuptial), comme on l'observe dans la façon dont ils sont représentés dans les scènes figurant sur les vases (il ne s'agissait pas de bain par immersion, mais d'ablutions consistant à verser de l'eau sur les mains et les pieds, voire la tête [391]). La *loutrophore* est en outre un vase funéraire [38], qui pouvait servir de monument funéraire [267] ; cela explique les scènes funéraires et les scènes de bataille apparaissant sur certaines ; on peut considérer qu'elles sont commémoratives ou constituent des présents appropriés au tombeau [113, cf. 176]. Les lécythes colossaux [284] sont exceptionnels en tant que marqueurs de tombe. Les formes n'ont pu être que faiblement influencées par le commerce de céramique décorée avec les régions outre-mer (cf. chapitre précédent).

Le changement le plus notable concernant l'évolution des formes individuelles est la diminution du nombre et de la diversité des formes décorées au IV^e siècle : les amphores à col disparaissent, ainsi que les variétés de cratères, hormis le cratère en cloche (bien que celui-ci aussi se fasse rare), le cratère en calice et les grands lécythes ; les formes d'œnochoés deviennent également moins variées, et les coupes sont plus souvent sans pied ; seule la lékanis renaît. De nombreux types de vases témoignent de la tendance générale à l'allongement des formes, à l'évasement de l'embouchure et de la base et à l'enroulement des anses. Le caractère flamboyant de la forme et du décor indique un changement de goût que nous aurions tort d'interpréter comme un signe de décadence du simple fait que la céramique peinte décline, car ce phénomène est tout aussi apparent dans d'autres techniques plus onéreuses – celles-ci ayant probablement donné l'exemple.



429 Chous polychrome. Hommes portant un pain *obélias* cuit à la broche.