

Frel, Jiří

Les gens du ceramique entre eux

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. N, Řada klasická.
1997, vol. 46, iss. N2, pp. [71]-109

ISBN 80-210-1797-X

ISSN 1211-6335

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/114022>

Access Date: 17. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

JIŘÍ FREL

LES GENS DU CERAMIQUE ENTRE EUX.

Entre 540 et 500, notamment au cours de la dernière décennie du siècle, on trouve sur les vases bien des expressions témoignant des relations directes et personnelles entre les gens du Céramique.

EXEKIAS CONTRA AMASIS

La plupart du temps, l'humour au Céramique était bon enfant, cependant la méchanceté ne manquait pas à l'occasion. John Boardman a mis en lumière l'âpre polémique entre Amasis et Exékias (1), envisagée depuis longtemps, surtout par Charles Dugas en 1932 (2). Ayant vu la splendide coupe d'Exékias (3), Amasis, pour montrer qu'il était aussi bon sinon meilleur potier, a tourné à son tour une coupe (4) non moins bien proportionnée et peut-être plus élégante encore que le chef-d'oeuvre de son rival. Et pour comble d'affront, il l'a décorée de scènes autant spirituelles que scabreuses. Tout d'abord, deux gentlemen couchés nus provoquent l'éjaculation. Blessé à vif, Exékias s'oublie en répondant par une calomnie qu'on dirait raciste. Il décrie son adversaire comme un sale étranger d'apparence barbare en le représentant sur deux amphores (5) comme un guerrier éthiopien, engagé sous le commandement de Memnon devant les murs de la sainte Troie. Du sang égyptien coulerait alors dans les veines d'Amasis; après tout, pourquoi pas. En tout cas, Exékias devait être mieux au courant de l'état civil d'Amasis que les archéologues d'aujourd'hui. Cela n'empêche point son art d'être purement attique. Et pour aller au bout de la mesquinerie, Exékias insinue que l'éducation élémentaire d'Amasis laisse à désirer – il ignore l'orthographe en traçant son nom et le verbe de la signature supposée très approximativement.

On peut évoquer encore un détail, amusant. Amasis aime les chiens de chasse, il en peuple ses panneaux. Or, sous le regard vigilant d'une sirène mâle, dont le corps a la forme d'un oeil, un représentant de cette race défèque sous chaque anse de la coupe – une moquerie supplémentaire contre Exékias. Celui-ci n'a pas pu digérer ces sales bêtes. Pour foudroyer Amasis, un chien identique est

exhibé sur chaque amphore. L'un menace Amasos à partir du bouclier – où il sert d'épïsème – de Ménélaos qui est en train de régler son compte à cet Amasis (6). L'autre soutient le panache du casque de Memnon et il s'apprête à sauter sur Amasis (7) – un cri de guerre. Malgré cet élément subtil, l'idée reçue sur la différence entre les deux peintres est quelque peu bouleversée. Amasis, le décorateur limité, est à son aise pour dire sa subtile moquerie par les images. Exékias, le narrateur réputé, se trouve réduit aux inscriptions pour vomir toute sa rage.

L'idée d'un chien qui se précipite sur l'adversaire de son patron du haut de son casque fut reprise peu de temps après. On retrouve l'animal sur le casque du guerrier à droite dans un duel dont Athéna et Hermès sont les spectateurs sur une amphore à figures rouges, signée par Andokidès et décorée par le peintre d'Andokidès (8); a-t-il vu l'amphore d'Exékias? C'est bien possible.

Tout le Céramique a bien ri, mais pas pour longtemps; les coupes et les amphores sont parties pour l'Etrurie où on les a appréciées en riant des images, sans avoir toutefois la moindre idée des sentiments qui avaient animé leurs créateurs. En revanche, les archéologues d'aujourd'hui y gagnent un repère chronologique valable: les coupes et les amphores (9) sont contemporaines.

(Décembre 1993)

- (1) *Papèrs on Amasis* 148sq; cf. aussi A.I.Boegehold *Amasis* 31; autrement le problème est passé sous silence, pour ne rien dire de la bibliographie.
- (2) *Mél. Glotz* 335sq., bibliographie antérieure.
- (3) Munich 2044, *ABV* 146.21; *Beazley Addenda*² 41; Bloesch (1940) 2; *Amasis* 225 fig. 115; *Papèrs on Amasis* 141sq. fig. 1, 155 fig. 2; *Kunst der Schale* (1990) 81 8.12, 319sq. 55.1 a–b, 419 75.7.
- (4) *Amasis* 221sq. 61; Dierichs 101.182. Il vaut la peine de rappeler l'exclamation de Beazley, quand il a vu la coupe pour la première fois en 1946: „Amasis' answer to Exekias.“
- (5) 1/ Philadelphie, University Museum MS 3442, *ABV* 145.14; *Beazley Addenda*² 40; *Amasis* 31.19; *Papèrs on Amasis* 150.7; Immerwahr (1990) 33.138 („possibly we have here the genitif ([Amasos] for Amasios)“). Kléophradès le potier déclinait le nom de son père autrement – cf. *Amasis* 239.1–2. (Bothmer), le deuxième cas confirmant sa brillante analyse antérieure– *Getty M J* 9 (1981) 1sqq.
2/ Londres B 209, *ABV*144.8; *Beazley Addenda*² 39; *Papèrs on Amasis* 150sq. 6,8; Immerwahr 33.134.
Les inscriptions sur les deux amphores ne sont pas prises en considération par L. Rebillard Exékias apprend à écrire *Phoinikia grammata* (1991) 549sqq.
- (6) amphore no.1/ de la note (5).
- (7) amphore no.2/ de la note (5).
- (8) Louvre G 1, de Vulci, deux guerriers affrontés entre Athéna et Hermès, B/ un lycrène sur le piédestal entre deux auditeurs, *ARV*² 3.2, 1617; *Para* 320; *Beazley Addenda*² 149.
- (9) qui sont tardives dans l'oeuvre d'Exékias, selon Beazley.

On peut rappeler quelques additions à *Amasis*.

Pour la chronologie cf. désormais H. P. Istler *Der Töpfer Amasis und der Amasismaler. Bemerkungen zur Chronologie und zur Person Jdl* 109 (1994) 93sq.; cf. aussi la note Sur la chronologie du sixième siècle, *Eirene* 30(1994) 161sqq.

ABV 631 la classe de Providence 22.21 4 (coupes tardives iii, placées avant le groupe sans feuilles), deux coupes de types C: „the potterwork recalls Amasis“. Pour la bibliographie plus récente des deux coupes cf. V. Vedder *CVA* Frankfurt 4 (1994) texte à la pl. 49.1; en outre elle a attribué trois autres coupes à cette classe: Liebieghaus- 1.1., Como et Tarquinia (bibl. *ib.*) Selon Beazley, plusieurs oenochoès rappellent aussi le potier Amasis: *Para* 178 la classe de l'oenochoé d'Oxford à la sirène, *ib.* 179 la classe de Londres B 524; selon Beazley, une petite amphore *ABV* 174.1 et une oenochoè *ABV* 176.1 en haut, tournées par Taleidès, s'inspirent d'Amasis.

Des fragments de deux coupes à Rome ont été attribués à Amasis: L. Hannestad *The Castellani Fragments in the Villa Giulia – Athenian Black Figure I* (1989) nos. 242, 300. En revanche deux autres attributions ne sont pas acceptables: B. Fellmann *CVA* Munich 10 (1989) pl. 62.1sq.: skyphos à bandes cf. déjà *Para* 89.13 et un autre fragment à Kiel *CVA* 2 (1993) pl. 37.4 [J. Raeder, M. Prange].

Pour les coupes à figure rouges, tournées par Amasis et décorées probablement par Skythès, cf. J. Mertens *Papers on Amasis* (1987) 172sqq.

SMIKROS: L' IMAGE D' EUPHRONIOS EN JEUNE HOMME

La „biographie“ d'Euphronios trouve un témoignage de tout premier ordre dans le „reportage“ de Smikros, son fidèle porte-bouclier. Smikros n'avait pas un grand talent de dessinateur (1), mais il n'était pas dépourvu d'humour et de goût pour le cancan. Sachant écrire, il en profitait pour jacasser à coeur joie, par les inscriptions et encore davantage par les images.

Voici le vase le plus ancien connu de Smikros, un psyctère (2), contemporain de la première maturité d'Euphronios, avec ses toutes premières acclamations de Léagros (3). On l'a comparé (4) au cratère d'Euphronios à Berlin (5). En effet, Ambrosios et Euthydikos sur le psyctère s'inspirent manifestement de figures telles que celles d'Hégésias et de Polyillos sur le cratère de Berlin, où l'entraîneur Hipparchos offre un modèle pour les profils de Léagros, Andriskos et d'Euthydikos. L'épaule droite levée de Hégésias sur le cratère d'Euphronios est une nouveauté audacieuse; Smikros aurait voulu faire mieux en s'attaquant à la même disposition vue de dos – il a abouti à un désastre.

La scène du psyctère a lieu dans un gymnase, *Ambrosios* (sic) (6) et Euthydikos (7) sont les derniers à finir les exercices. Tous les éphèbes et garçons participant au festin portent une couronne et la musique accompagne cette chronique des amours – le petit Antias tient une lyre.

Huit des dix personnages représentés sont identifiés par les inscriptions; les liens entre les noms et les figures ne sont pas toujours conformes aux habitudes établies (8).

Le couple principal, dont l'étreinte est explicite, reste anonyme, comme il convient. Il représente un *paradeigma*, la référence pour les autres. Pour les

personnages nommés, Smikros observe la discrétion de rigueur, mais sans rien cacher. Les gestes des éraistes, mesurés, sont pourtant sans équivoque et la retenue des éroménoi n'exprime que leurs bonnes manières. Bien sûr, les variantes du schéma modèle se réfèrent aux circonstances réelles, reflétées dans un miroir déformant.

Les couples d'Euphronios et de Léagros, d'Hégerthos et d'Andriskos flanquent la paire principale, cet alignement les met en vedette. Les inscriptions identifiant le premier couple sont en règle (9). Celle d'Hégerthos a produit quelque confusion. Un éraiste kalos est contraire à l'habitude générale, transformée en règle par les archéologues. Les acclamations seraient réservées aux éroménoi. C'est vrai, en général. On aurait alors préféré rattacher *Hégerthos kalos* à l'éroménois du groupe central (10), mais les lettres sont trop distantes de lui et commencent trop haut. On peut utilement comparer l'emplacement des noms sur les deux autres psyctères de Smikros. Enfin, il n'y a pas de règles générales (11). Smikros qui s'est livré sur ce vase à un tas d'extras, voulait tout simplement insister sur la jeunesse de cet éraiste et sur le respect qu'il lui accorde.

Euphronios caresse les cheveux de Léagros et, contrairement à la règle générale, son autre bras est tendu vers le menton du garçon, illustrant sa noble retenue. En revanche, on dirait que par ailleurs Euphronios pêche contre la correction d'usage des éraistes, car sa verge, proprement au repos, sort des plis du manteau— une autre règle générale est ici enfreinte. Léagros l'aperçoit, il la montre du doigt (12): „Mais regardez—donc!“ Le mouvement défensif des éroménoi assumerait ainsi une autre signification, mais à regarder de plus près, on se rend compte d'une ambiguïté beaucoup plus grave: le geste de Léagros sous-entend qu'il joue à l'éraiste. Et son membre est caché, contrairement aux habitudes des éroménoi. Ce n'est pas tout. Le mot *kalos* est placé entre les deux figures, correspondant en quelque sorte à l'inscription *Eufronios* (13). Le peintre serait *kalos*, mais il n'y a pas le moindre doute que l'épithète se rapporte à Léagros. Smikros l'aurait fait exprès— une plaisanterie qui cache peut-être ses sentiments secrets. Raffolant de la prosopographie (14) et des acclamations, il n'a pourtant écrit le nom de Léagros que cette fois-ci (15). Son dévouement à Euphronios fut à toute épreuve, mais il ne réussit pas à faire jaillir du fond de son cœur de la sympathie pour le noble mignon. En tout cas, le renversement ironique des rôles d'Euphronios et de Léagros constitue une bonne blague, mise en scène non sans finesse (16).

Léagros, le *kalos* par excellence, fut le plus fameux des éroménoi, Phintias (17) et même Euthymidès (18) l'ont acclamé. A son tour, Smikros doit l'admettre et il se donne beaucoup de mal pour exalter jusqu'aux moindres détails son charme irrésistible— Léagros est le seul à avoir les cils indiqués par des points. Le résultat est plutôt raté, le *kalos* suprême a l'air d'un méchant garçon de village.

On prendrait volontiers Andriskos pour le frère aîné de Léagros: les deux visages sortent du même moule. Sa coiffure, très recherchée (encore un peu plus

que celle d'Euthydikos) fait penser au krobylos. Très à l'aise, Andriskos ne porte le manteau jeté sur les épaules que pour s'en vanter: pourpre et brodé, c'est un article de luxe comme il sied à un gage d'amour. Un détail, non dépourvu de signification, est à noter: sa verge est manifestement plus grande que celles de toutes les autres figures; l'ostentation étant très discrète, Andriskos est l'éroménos d'Hégerthos.

Tous les autres personnages sont connus par ailleurs, mais Hégerthos et Andriskos ne figurent qu'ici (19). L'hypothèse proposée, selon laquelle Andriskos = *petit homme*, n'est qu'un alias de Smikros = *le petit*, trouve un parallèle. Pour Beazley, Paidikos pourrait être l'appellation familière de Pasiadès (20), Hégerthos serait alors le pseudonyme de l'éraсте d'Andriskos – Smikros qui fait ici preuve d'une discrétion remarquable, s'il n'a pas inventé son éraсте tout court. Tous les deux sont presque nus et le membre d'Hégerthos est visible. Très intéressé à Andriskos, Hégerthos est à peine plus âgé – il est à peine plus grand que son éroménos. Et Smikros l'ennoblit par l'acclamation – un compliment hors usage. Dans la mesure où les capacités de Smikros-dessinateur permettent de l'exprimer, Hégerthos est certainement le plus beau de la bande.

Reste la dernière paire. Antias (21), le petit lyricine, cache également son sexe sous le manteau, mais pour lui, c'est régulier: boudeur, il refuse les avances de Mélas (22) – une flèche de Smikros pour ce dernier, pourtant son copain aîné. En tout cas Smikros aimait bien Antias, un peu plus tard, il l'a dit *kalos* deux fois; Euphronios l'a acclamé aussi deux fois et quand le petit a grandi, il l'a représenté (23).

Voici en somme ce que Smikros veut dire:

„Mon patron, quelqu'un de très bien, jouit des faveurs d'un aristo de la meilleure souche, on peut gentiment rigoler de cette liaison.“

„En tout cas, pour la beauté, l'élégance et l'attrance, je ne le cède en rien à Léagros.“

„Et ce n'est pas Euphronios qui me comble. Regardez comme mon ami est précoce – si jeune et déjà éraсте, regardez comme il est beau, regardez comme il est un chic type, très distingué, car il ne rechigne pas à la dépense, disposant de moyens.“

„Nous autres du Céramique, on fait partie de la crème d'Athènes et tout va très bien, tant pis si Mélas ne réussit pas pour le moment.“

Se non è vero, è bene trovato, dirait-on. A la réflexion, des relations directes entre Euphronios et le jeune aristocrate cadrent tout à fait avec les circonstances (24). Léagros, fils de Glaukon, appartenait au dème du Kerameikos (25), il habitait sans doute dans les parages. Même les grandes familles ne méprisaient pas les habitudes de bon voisinage. Et la bande d'Euphronios était certainement de bonne compagnie (26). Euphronios suit Léagros dans le gymnase, plus tard, il le ferra assister à un concert.

L'intérêt du *psycère* de Smikros ne se limite pas aux drôleries passées en revue. Des informations variées sont disponibles. Tout d'abord, la scène est unique – les personnages et leurs relations sont caractérisés beaucoup plus qu'il n'est habituel dans le cadre des conventions de l'art archaïque; seul un débutant peu expert pouvait y arriver. Le couple central, anonyme reste impersonnel jusque dans l'étreinte, en vertu de sa fonction de modèle. La caractéristique est surtout indirecte, par l'intermédiaire de la situation, des gestes, des sous-entendus. La différence principale concerne l'âge, distinguant les éraustes des éroménoi. Elle est atténuée, intentionnellement, dans le couple Hégérthos – Andriskos. Elle confirme le rapport entre Ambrosios et Euthydikos, indiqué seulement par leur association. La „noble“ passion d'Euphronios pour Léagros, ironisée, contraste avec la franche camaraderie entre Hégérthos et Andriskos. Et le dessin, tout médiocre qu'il est, réussit à exprimer la relation contradictoire entre mélas entre Mélas et Antias. Le petit *lyricine* montre la détermination d'un caractère très fort, Smikros sait être subtil .

Et si pour le dessin, le *psycère* se réfère au cratère d'Euphronios à Berlin (27), pour l'esprit de la scène, pour la caractéristique, pour le goût du „genre“, il s'inspire plutôt de ses deux *pélikés* (28), plus ou moins contemporaines.

Il est donc évident que Smikros a fait état des rapports entre Euphronios et Léagros tout à fait à leurs débuts.

Une répétition de la *prosopographie*. Pour le moment, les protagonistes Léagros, Euphronios et surtout Andriskos – Smikros restent à part. Nulle acclamation d'Ambrosios, un adulte, n'est connue. Par ailleurs, il est représenté deux fois, notamment sur la coupe éponyme du peintre d'Ambrosios (29), un peu plus récente. Une seule acclamation pour un Euthydikos (30) et vingt ans après, un Euthydikos a donné à Athéna la *koré* – un chef-d'oeuvre qui ouvre une époque nouvelle (31). Le nom est assez banal, cependant on ne peut pas exclure qu'il s'agisse d'un seul et même homme. Le jeune Antias était très populaire au début de la dernière décennie du siècle, plusieurs acclamations et représentations par différents peintres sont conservées (32). Mélas, plus âgé, reste compagnon de Smikros au banquet représenté par Euphronios quelque cinq ans plus tard (33); aucune acclamation n'est connue quoi qu'il en ait été dit (34).

Sans qu'on puisse s'attendre à trop de précision, le *psycère* permet d'estimer l'âge des personnages représentés. Le procédé est tout à fait légitime, Beazley a donné vingt-cinq ans à Phayllos, représenté sur le *psycère* de Phintias (35) et sur le *psycère* Smikros est particulièrement attentif sur cet aspect. Le couple central, anonyme, reste très neutre à cet égard. Euphronios semble avoir dépassé vingt ans, Ambrosios et Mélas sont ses aînés, Hégérthos étant le cadet. Andriskos et Euthydikos se trouvent au seuil de l'éphébie – moins de dix-huit ans. Léagros est le benjamin de l'assemblée, il n'a pas encore fêté son quinzième anniversaire. Antias est un rien plus âgé. Pour Léagros et Antias ces estimations sont confirmées par leurs acclamations, contemporaines (36). A titre provisoire, on peut dater le *psycère* vers 510 (37).

Somme toute, la scène représentée sur le psykter reflète la réalité. Cela ne veut point dire que la rencontre, telle qu'elle est montrée sur le vase, a eu exactement lieu. Mais les relations entre les acteurs de la scène, leurs joies et leurs peines, enfin le fait que tous les participants faisaient partie du petit monde autour d'Euphronios, tout cela nous introduit au Céramique de l'époque, vu avec l'ironie complaisante – le rire fait partie du savoir vivre. Et après tout, le „portrait“ d'Euphronios fait *bella figura*, un jeune dandy très sérieux.

Si le psykter déborde de gaieté et d'humour (38), le rire au Céramique n'a pas duré longtemps. Bientôt, le vase est parti chez les Etrusques qui pouvaient goûter les scènes sans rien comprendre à la plaisanterie. Cette phrase pourrait être répétée sans cesse – les Etrusques appréciaient sans doute la qualité de la vaisselle attique, certaines formes correspondaient à leurs besoins, leur goût, orienté peut-être en partie par les marchands, penchait pour certains produits, ils comprenaient dans une certaine mesure les mythes et les autres sujets représentés, mais beaucoup de choses leur étaient forcément indifférentes, pour le moins. Ils ignoraient les allusions à la vie d'Athènes et encore davantage les petites affaires de la communauté du Céramique qui échappaient en bonne partie également aux autres Athéniens non „initiés“.

(Mai 1993 – Mai 1994)

Le texte français a été amicalement revu par Jean-Jacque Duthoy.

- (1) Beazley lui a jadis collé une caractéristique peu flatteuse: *Attische Vasenmaler* (1924) 42: „kümmerlicher Nachahmer“ d'Euphronios, cité par Williams *Actes* 87; selon Rumpf 75, Smikros était „unbegabt“.
- (2) Musée Getty 82 AE 53; *Ancient Greek Art* (1983) 147sq, *GPGM* (1981) 8.20, R.Klein *Early Attic Red Figure Psykters* (MS, 1986, *non vidi*) 32sq.fig.45–52; A 43, *Beazley Addenda*² p.395, P/B 60, Williams *Actes* 87, Boardman *Atti* 49, E.C.Keuls *Ancient Greek Pottery Copenhagen*1987 (1988) p.308sq. (interprétation téméraire) fig.12 (photo inversée); *Beazley Add*² 395 (Hégerthos); I.Scheibler *EZ* (1992) 109, Dierichs 123.219 a–d („Trinkschale“); cf. aussi *EZ* (1992) 10 (I. Wehgartner).

L'attribution n'a pas été acceptée par tout le monde. B p.16 note 12: „zwischen dem Psykter und den signierten Vasen des Smikros ... vermag ich keine grosse Ähnlichkeit festzustellen“ – on ne peut que féliciter l'auteur pour sa sincérité; il suffit de comparer les clavicules des deux satyres sur l'amphore signée à Berlin B 61.

A son tour, M.Robertson *GVM* 5 (1991) 96 et (1992) 26, refuse l'attribution, le dessin ne serait pas digne de Smikros qui ne serait point un pauvre imitateur, mais un bon élève d'Euphronios. Admettons, mais Beazley a rappelé dans l'introductions de *ARV*² (p.xlvii) qu'on trouve dans ses listes des pièces inférieures, les peintres des vases n'ayant pas toujours été à la hauteur, différents en cela des artistes modernes. Et on retrouve le même travail pénible sur le psykter du Louvre G 58 (postérieur au psykter Getty, Williams *Actes* 88sq.

fig.12–14), dont l'attribution à Smikros n'est pas contestée – ARV² 21.6; *Beazley Add²* 154. De nouveau, tous les personnages sont nommés, tout comme sur son troisième psyctère, prêté à New York (Williams *Actes* 88sqq.fig.15–16) Décidément, Smikros raffolait de la prosopographie.

En revanche M.F.Kilmer In Search of the Wild Kalos–name, *Echos du Monde Classique – Classical Views* 37 n.s.12 (1993) 173–199 accepte l'attribution, mais il produit une „hénéaurme“ confusion dans la prosopographie.

[pour le psyctère cf en dernier lieu D.Williams *Jb der staatlichen Kunstsammlungen in Baden–Württemberg* 32 (1995) 11; Léagros aurait alors 8–9 ans, un peu précoce pour un éromenos.]

- (3) ARV² 1591.1– cratère en cloche de Berlin = 13sq.1 (cf–notes 4 et 5 *infra*); 4– l'amphore à col, presque pointue, du Louvre = 19.9; 5–6 les deux pélikés de la Villa Giulia (la première + le fragment de Chicago) = 15.11 et 12.
- (4) D.von Bothmer A p.166, P p.58, B p.69.
- (5) A 33, P/B 1; *Bilder von Menschen* Berlin (1980) 55sq.6 (L.Giuliani); *Mind and Body* Musée National d'Athènes 15/V 1989–15/I 1990 (1989) éd.O.Tzachou Alexandri, 156sqq.44 (R. Proskynitopoulou), *Beazley Add²* 152; *EZ* (1992) 65sq.fig.14 (K.Huber); *ib.* 82.383.6–7,84.8 (M.Boss); *adde* à la bibl. *Le sport dans la Grèce antique* (éd.D.Vanhohe) exp. à Bruxelles 23/1– 19/4 1992 (1992) 61 Iil.5, 66 ill.11
- (6) cf. note 29 *infra*.
- (7) cf. note 30 *infra*.
- (8) *Ancient Greek Art* 147sqq. Williams – *Actes* 87.67– accepte les liens proposés entre les inscriptions et les figures du psyctère, une solution de bon sens, mais on comprend qu'elle n'est pas la plus facile à adopter.
- (9) M.F.Kilmer *Greek Erotica on Attic Red–Figure Vases* (1993) 31sq. éprouve quelque difficulté; citons, exceptionnellement, ce travail de l'érudition laborieuse, où la bibliographie indiquée est utile; cf. aussi id. *Classical views* 37 (1993) 173sqq. [Décembre 1994; M. Denoyelle– RA 1994 128sq.:“...pourquoi le nom d'Euphronios, qui forme un arc de cercle au dessus de la tête de l'éromène, a–t–il été attribué sans discussion au plus âgé des deux jeunes gens? ... Euphronios pourrait être représenté en éromène plutôt qu'en éraste (l'inscription *Leagros kalos* n'étant ici, une fois de plus, qu'un „slogan“ destiné à donner du panache à cette rencontre amoureuse..., cité sans commentaire.]
- (10) cf. toutes les éditions du catalogue, A43, P/B 60; la même confusion se retrouve ailleurs, cf. Immerwahr (1990) 69.407; cf.en revanche *Beazley Add²* 395.
- (11) Boardman l'a noté judicieusement *Atti* 44.
- (12) le contour du bâton sur lequel s'appuie Euphronios a empêché de rendre la pointe du doigt de Léagros; le geste rappelle celui d'Hipparchos sur le cratère d'Euphronios à Berlin – A 33, P/B 1; cf. notes 4 et 5 *supra*.
- (13) le cas n'est pas unique; sur le psyctère d'Oltos à New York, ARV² 54.7; *Beazley Add²* 163– le petit Epainétos, vainqueur couronné d'un concours athlétique est également situé entre son nom (derrière la figure) et l'acclamation (écrite devant lui); Epainetos ne figure pas dans la liste des kaloi de ARV².

- (14) jusqu'aux noms des servants – Euarch[os] et Euelthon – sur le stamnos de Bruxelles (cf Le petit Smikros grandit *infra* note 26); cf.aussi les deux psyctères, Louvre G 58 et New York – cf. note 2 *supra*.
- (15) en l'état de la documentation disponible, bien entendu. J'ai eu tort de compléter le nom de Léagros sur le second psyctère du Musée Getty 83.AE.285, pour l'interprétation correcte de la scène de ce dernier cf. H.Immerwahr *Hesp* 61 (1992) 121sqq.pl.30 a–d, 122.fig.1.
- (16) On peut rappeler que l'Affecter se moque des scènes de „courting“– parfois il fait courir le garçon après le barbu.
- (17) ARV² 1592.12 = 29.20;
- (18) cf. ARV² 102.
- (19) D. Williams l'a noté – Actes 87; un Andriskos du quatrième siècle est mentionné par un graffito de l'Agora– M.Lang *Graffiti in the Athenia Agora* (1974) 52: *Andrisko emi dikaiòs*.
- (20) ARV² 98sqq. (identique à Paidikos), cf.aussi ARV² 102
- (21) cf. note 32 *infra*.
- (22) cf. notes 33–35 *infra*.
- (23) cf. note 32 *infra*.
- (24) ceci est nié e.g. par M.Robertson (1992) 26.
- (25) cf. en dernier lieu Brenne 173sqq.
- (26) l'âge des personnes représentées sur le psyctère est clairement indiqué, la comparaison avec d'autres images indique un système de chronologie relative, précisant quelques détails de celle qui est généralement acceptée; cf. *infra*.
- (27) cf. note 4 *supra*.
- (28) Villa Giulia, A 4 (sans le fragment de Chicago), P/B 27/28 et Villa Giulia, A 5, P/B 29.
- (29) Musée Faina à Orvieto. ARV² 174.17 (*Anbrosios*), tournée par Pamphaios–Bloesch (1940) 65.27 et la coupe du Cabinet des Médailles, ARV² 1563.2 = 316.4; *Beazley Add²* 214– débuts d'Onésimos (où figure également Antias sans acclamation).
- (30) il n'est acclamé que sur une coupe isolée à Reading ARV² 1580.
- (31) appréciée dans ce sens par Beazley en 1924, cf. J.D.Beazley – B.Ashmole *Greek Sculpture and Painting*^a (1966) p.27; le texte remonte à 1924 – cf. *CAH* V (1929) [cité d'après le *reprint* de 1969] 421, 427: la tête blonde (et le bassin) sont du même sculpteur..
- (32) Smikros l'a acclamé sur deux stamnoi signés: Bruxelles, de Cerveteri, ARV² 20.1, 1563. 2 (Antias) et 1563 (Eualkidès); *Beazley Add²* 154; *Bilder von Menschen* (1980) 56.7 (L.Giuliani); *Greek Portraits in the Getty Museum* 8.19; Peschel (1987) [1] fig., 27sqq., 75sqq. (les noms); *Ancient Pottery Copenhagen* (1988) 306sq.fig.10 (E.Keuls); Dierichs 68.120 (la paire des symposiastes à gauche); Scheibler 129sq. fig.115. Le nom du premier comaste à droite est complété par un fragment, identifié par D.von Bothmer– cf. id. *GettyMJ* 14 (1986) 18.18 (encore sans le fragment) – note 22; le fragment est désormais inséré dans le vase, cf. *Beazley Lectures* (1989) 47, 112 notes 71 et 72 (D. Kurtz), pl. 25.3–4.

Londres E 438, ARV² 20.3, 1563.3 (Antias), 1560 (acclamation de Pheidiadès, incomplètement conservée); *Beazley Add*² 154; Immerwahr (1990) 69.406 (les deux acclamations, celle sur B/ complète), cf. note note 28 in *Le petit Smikros grandit infra*.

Il est *kalos* sur la coupe à Berlin 2304, de Tarquinia (non attribuée)– ARV² 1563.4, sur la coupe par le peintre de Colmar à ses débuts ARV² 15635 = 354.26– que Beazley a recomposée de fragments de localisation variée et sur l'amphore à col fragmentaire du Louvre Cp11071, A 37, P/B 22; ARV² 1563.6 = 15.10; *Beazley Add*² 153 (le nom, probablement sans acclamation; est également inscrit au revers).

Il fut athlète et peut-être aussi *kalos* sur les fragments d'amphore d'Euphronios à Heidelberg A 38, P/B 23, ARV² 1563 = 16.16.

Sans acclamations: ARV² 1563.2 = 316.4; *Beazley Add*² 214 – coupe au Cabinet des Médailles, débuts d'Onésimos (où figure également Ambrosios) et hydrie de Dresde par Euphronios A 34, P/B 30 (avec Léagros, où figure aussi Smikythos); *Getty M J* 14 (1986) 10.5(Bothmer) – excellent détail

Son nom est probable: sur le stamnos d'Euphronios fragmentaire à Leipzig A 36, P/B 14, ARV² 1563.1 = 15.8; *Getty M J* 14 (1986) 9.3a–c (Bothmer), sur une coupe non attribuée de l'Agora d'Athènes ARV² 1564.2, sur une coupe à Washington par le peintre de Colmar à ses débuts, ARV² 1564.3 = 354.25 et sur le cratère en calice d'Euphronios, collection Levy à New York (ex Hunt) A 9, P/B 6.(Léagros acclamé).

Un lutteur sur la coupe du Musée Getty 82 AE 127.1 s'appelle Antias selon Immerwahr (1990) 65.note 2 30.273.

(33) sur le cratère de Munich, P/B 4; *Bilder von Menschen* (1980) 56sq.8 (L.Giuliani); *Ancient Greek Pottery Copenhagen* 306sq.fig.10 (E. Keuls); Scheibler 129sq.fig.114; Bothmer *Getty MJ* 14 (1986) 18.19–détail; *EZ* (1992) 68.fig.19 (K.Huber); Peschel [4] fig., p.32sq. 74sq. (le nom); cf. M. Denoyelle P.p.242.

(34) Il faut écarter (*pace* Immerwahr (1990) 65.357) la restitution *Me[las kalos* sur le cratère d'Antée au Louvre, à peu près contemporain de celui de Munich; G 103, de Cerveteri, ARV² 14.2, 1619; *Beazley Add*² 152; A 8, P/B 3 – *adde* à la bibliographie Rumpf 74 et pl.20.3 (le centre de la scène principale), il insiste sur le caractère monumental de la représentation; Frel *Geras Thomson* (); F.Croissant *Les protomés féminines archaïques* (1983) pl.109 pl.103 – la référence est importante, car une autre catégorie de monuments se trouve introduite dans la discussion; *GettyMJ* 14 (1986)18.20 – détail de B/; *EZ* (1992) 67.fig.16 (K.Huber).

Pour le sujet du revers cf Boardman *Atti* 47; l'identification de Léagros – *tag kalos* est confirmée du fait que tous les autres personnages sont nommés. *Adde* encore Beazley *Attic Black-figure – A Sketch* (1927) = *Lectures* (1989) 3 – l'importance pour le développement est comparée à du vase éponyme et peintre de Nessos et j.f. *Geras Thomson = Graecolatina Pragensia* 2 (1963) 96sq– le contrastes des coiffures des deux protagonistes.

On peut rappeler que Bothmer a inséré dans le cratère deux fragments minuscules cf. A.Pasquier *La revue du Louvre et des Musées de France* (1981) 1sq. Le

fragment conservant l'occiput de l'aulète, raccordé par R.Guy, fut donné au Louvre comme étant d'Euphronios, sans savoir à quoi exactement il appartenait; cf *Ancient Greek Art* (1983) 154 fig.10.13.

Correctement transcrit dans P 60, le nom de Mélas est changé en Milas en A 43 et B 60– aurait-on mal traduit le texte italien?

Sur le cratère d'Antée, il faut lire *Hyllas kalos*, le nom de l'aulète qui, identifié par une autre inscription, monte sur l'estrade pour son récital; l'acclamation ne concerne pas son charme, mais exalte son excellence en musique.

(35) cf. CB ii (1954) p.5.

(36) pour Léagros cf. la notice qui lui est consacrée– *infra*; pour Antias cf. note 32.

(37) pour l'usage des dates (trop précises, sans doute) cf. la section La chronologie *infra*.

(38) sans pouvoir connaître le psyctère, Rumpf 75 a comparé l'humour de Smikros avec l'oenochosé de Kleisophos.

LE PETIT SMIKROS GRANDIT

Vers 510(1), Euphronios a atteint sa première maturité artistique et, d'après les vases conservés, il a commencé à représenter aussi des sujets de la vie de tous les jours. Les premières acclamations de Léagros(2) apparaissent en même temps, la rencontre fatale est arrivée. Ainsi, on trouve à cette époque *Leagros kalos* de chaque côté de ses deux pélikés. Les acclamations ne se rapportent nullement aux scènes domestiques de la vie privée représentées sur ces vases, presque contemporains du psyctère de Smikros(3) où, en revanche, l'affection d'Euphronios pour Léagros est mise en image.

Sans accuser nécessairement un décalage chronologique notable, la forme des deux pélikés est différente et les ornements sont plus traditionnels sur la première(4). Les sujets les rapprochent étroitement, on y reconnaît sans difficulté les mêmes personnages, la „ressemblance“ des acteurs d'un tableau à l'autre étant frappante. Un jeune homme est représenté quatre fois, son petit serviteur n'apparaît que sur un panneau de chaque vase.

La première scène de la première péliké montre le jeune maître qui se fait lacer la sandale par son petit serviteur. Sur l'autre côté, il taquine une belette. Les deux scènes révèlent la condition aisée de l'éphèbe; même si la belette procure un moindre prestige que les grands félins sauvages, que les Athéniens riches appréciaient comme animaux de compagnie(5), en les partageant avec les dieux immortels(6).

Sur l'autre péliké(7), le même jeune homme marche devant son cheval, la tête retournée vers la belle monture. Elle confirme qu'il n'est pas sans moyens. Un oiseau plane au-dessus – un élément de remplissage? Certainement pas chez Euphronios – il indique sans doute le départ imminent, suivant probablement la scène domestique sur l'autre panneau.

Le jeune maître assis a pris une sandale, sans doute celle qui avait été lacée auparavant, pour en administrer un coup au petit, dont la verge est démesurée. Cette fois-ci considérablement; il ne s'agit pourtant nullement d'une érection.

Les deux éléments sont effectivement liés, mais la connexion a été mal interprétée, pour aboutir à une conclusion démesurée elle aussi. L'allongement de la verge – de Léagros, car il s'agirait bien de lui! – résulterait de la masturbation – raison de sa punition – par un esclave!(8) Le sujet n'est pas isolé(9). Un garçon est frappé de la sandale sur un lécythe à figures noires, peint juste après le milieu du sixième siècle(10), sa verge, plutôt petite, reste dans le cadre de la convention habituelle. Il ne semble pas qu'Euphronios ait suivi cette tradition. A partir de son époque, un gentil coup de sandale faisait partie des jeux érotiques – il devait stimuler. Le plus souvent, ce sont les filles de joie qui le reçoivent(11), mais on trouve également une prostituée qui l'administre à son client(12). Une signification semblable, mais ironique, semble la plus probable également pour la péliké. Bien entendu, on trouve des cas où la sandale inflige une vraie punition, Ainsi sur une kalpis de la fin du siècle, le petit serviteur d'un couple porte des marques éloquentes sur le dos et sur une cuisse(13).

Sur le psyctère, la verge particulière d'Andriskos–Smikros est mise en évidence par Smikros lui-même – avec une ostentation moins affichée. Il semble alors fort probable que le garçon sur les pélikés n'est autre que Smikros. Associé avec le coup de sandale, le détail excessif serait rendu à titre d'identification, que la ressemblance générale ne peut pas procurer, mais il est également indispensable pour la plaisanterie. Il ne s'agit point d'une punition réelle, Euphronios se moque de Smikros en le tournant en ridicule. Le détail est omis sur la première péliké – la situation ne l'exigeait pas.

Et la quadruple présence du jeune maître sur les deux vases n'est pas sans suggérer un „autoportrait“ d'Euphronios comme un jeune dandy.

Quoi qu'il en soit, la scène de la sandale montre qu'Euphronios ne dédaignait pas ce genre d'humour que Smikros suit tout de go – voir le psyctère, probablement un rien plus tardif que la péliké.

Comparées au psyctère, les scènes des pélikés ont plus de caractère et leur composition est serrée, le peintre pense „en tableau“. En revanche, la mise en scène du psyctère est plus riche, les moyens d'expression dont Smikros dispose sont utilisés pour dire les rapports entre les acteurs et, surtout, pour plaisanter; il présente un „enregistrement“. Chose surprenante – l'humour de Smikros est plus subtil, celui d'Euphronios plus caustique – tout comme sur l'amphore suivante.

Les deux pélikés ont fini à Caere, faisant rire même les Etrusques qui ne savaient pas grand chose de Smikros.

Cinq ans plus tard, Euphronios, en pleine maturité, a tracé sur une amphore(14) la sévère figure d'Héraclès qui fait très statue; de l'autre côté du vase, l'amazone Barkida le prend pour cible de ses flèches. Sur le socle d'Héraclès, Euphronios a écrit: *do[k]ei Smikoi* (sic) *inai*(15). Le texte a longtemps résisté à toute tentative d'interprétation. D.Williams(16) présente deux solutions, convaincantes toutes les deux et dont l'une n'exclut pas l'autre. Euphronios aurait écrit un double sens intentionnel, laissant entendre à la fois que le petit Smikros prétend à la taille d'Héraclès et qu'il trouve le dessin à la hauteur de son talent. Et tout le monde de rire de Smikros, cette fois-ci les braves Etrusques de Vulci

qui ont recueilli le vase, ont pu se réjouir à leur tour de la plaisanterie, quoique l'essentiel leur échappât.

Deux acclamations de Smikros existent, elles ne sont pas canoniques – il semble que l'acclamé a passé l'âge de la beauté. Sur une coupe tardive d'Oltos à New York(17) qui n'est pas antérieure à 405, Smikros est *un tag kalos*, l'inscription se rattache à la figure d'un jeune athlète sans aucune caractéristique particulière. Oltos fréquentait le cercle d'Euphronios et il a connu alors Smikros grandi, c'est tout ce qu'on peut dire. L'autre acclamation, sur une hydrie encore un peu plus tardive(18), figurant deux femmes nues en train de se laver, est accompagnée de deux autres noms: Epilyké (probablement acclamée) et Hélikopa(19). Evidemment, Smikros s'intéresse désormais aux femmes, il n'appartient plus aux *paidika*, et l'acclamation, associée à deux prostituées nommées, dont une *kale*, est plutôt ironique. Le nom d'Epilyké fait penser à Epilykos, un *kalos* de bonne famille(20), mais il s'agit certainement d'une homonymie accidentelle. La scène représentée se rapporte à ces deux dames nommées, elles se baignent nues en public – leur réputation est donc établie. L'acclamation de Smikros sur le vase le met en rapport direct avec ces deux filles de joie, mais déjà quelque peu auparavant, il en fréquentait aussi deux autres.

Un fragment d'un autre vase – pied d'une coupe – montre Smikros sous un autre angle – sous le pied d'une coupe il a incisé la dédicace à Athéna sur l'Acropole (20bis).

Deux vases un peu plus anciens le confirment. Vers 505, Smikros y figure dans le cadre d'un banquet, une fois en compagnie de Syko, l'autre fois près d'Héliké. On dispose ici d'un „portrait“ et d'un „autoportrait“.

Voulant faire amende honorable pour le traitement qu'il avait infligé à son acolyte auparavant, Euphronios l'a représenté alors sur le cratère en calice à Munich(21) comme le personnage principal. Au centre du revers, dans une espèce d'antichambre–resserre, un dinos sur un support contient du vin, prêt pour la consommation – mélangé avec de l'eau et rafraîchi. Une lyre est accrochée sur le mur au-dessus – la musique fait partie de la fête. A côté, un candélabre porte la lampe à deux mèches; une passoire et deux louches à long manche pour verser du vin y sont accrochées. Un serviteur court vers le dinos, la tête tournée en arrière vers les convives, pour exécuter leur ordre. Ils réclament à boire. De l'autre côté, deux servants s'occupent déjà du service du vin. L'un s'apprête à verser dans le dinos le contenu d'une amphore de vin qu'il porte sur les épaules, le second y a plongé une cruche pour servir les symposiastes. Tous les trois sont anonymes, mais à côté de la lyre, Euphronios a écrit *Léagros kalos* – il y pense sans cesse.

Sur le côté principal du cratère, deux paires de symposiastes sont disposés sur deux couchettes. A gauche, Thoudémos barbu est concentré sur la dégustation du vin. A côté de lui, Mélas, un membre du cercle d'Euphronios, rendu par Smikros sur le psycère comme un éraste déçu, est penché en avant vers le dos

de la flûtiste. Son visage n'est malheureusement pas conservé, mais la figure confirme son âge.

A l'autre bout, Ekphantidès a penché la tête en arrière, pour chanter à sa guise. Les paroles de l'apostrophe aux dieux sortent de sa bouche: „Toi, Apollon et tes vénérées (mère et soeur)...“(22). Smikros s'éloigne de lui, penché symétriquement vers le visage de la musicienne. Leur groupe constitue visiblement le noeud de la composition. Smikros est désormais un jeune homme en plein éclat, une ombre de duvet embellit sa joue. Il tend le bras vers la musicienne qui participe à la fête en accompagnant le chant d'Ekphantidès. La dame s'appelle Syko – un nom parlant. Elle n'est pas de la première jeunesse – on devine une certaine corpulence sous la robe et son menton est redoublé. Sa compétence ne se limite pas à la musique et Smikros n'est pas indifférent à ses charmes bien mûrs. Euphronios a voulu marquer cet intérêt – le geste de Smikros que l'on retrouve ailleurs(23) exprime l'invitation un peu impatiente(24).

Comparées à celles du psyctère, les figures sont peu caractérisées. A l'exception de Syko, dont l'âge est clairement indiqué, tous les autres restent dans le cadre d'un type général; les traits de Smikros semblent quelque peu plus fins. Au premier coup d'oeil, le visage de Thoudémos paraît singulier – parce qu'il est présenté de face(25).

„L'autoportrait“ fait aussi partie d'un symposion, représenté sur un stamnos(26). On dirait la réponse de Smikros à Euphronios, le stamnos ayant été peint „le lendemain“ du cratère. Au revers, on retrouve l'antichambre–resserre; il n'y a qu'un servant pour s'occuper du service du vin de chaque côté du dinos, mais ils sont nommés *Euarch[os]*(27) et *Euelthon*, leurs noms parlent – Smikros aime la prosopographie expressive.

Trois couchettes sur le côté principal sont occupées par les banqueteurs. A gauche, Pheidiadès(28) – acclamé sur un autre vase de Smikros(28a) tient la pointe du sein gauche de Choro(29), à droite, Automénès est installé avec Rhodo(30). Le nom de ce compagnon de Smikros a été complété récemment. Un peu auparavant, vers 510, Oltos l'a acclamé sur une coupe(31): un Automénès est *kalos* sur deux hydries à figures noires de l'atelier d'Andokidès(32). Il s'agirait de deux hommes différents, mais il est possible qu'Oltos rappelle une beauté de 520. Sur le stamnos, il serait l'aîné de Smikros. Celui-ci est tout seul sur la kliné centrale, sa compagne Héliké(33) est debout derrière, jouant de la flûte. Selon Beazley(34), Smikros serait d'une fibre un peu plus fine que les autres. Les trois compagnes des symposiastes sont évidemment des filles de joie.

Deux *kaloï* sont inscrits au-dessus du banquet sans y participer: Eualkidès(35) et Antias que Smikros a acclamé aussi sur un autre stamnos(36); auparavant, il l'avait représenté en petit garçon–lyricine sur le psyctère.

Vers 505, Smikros a alors dépassé vingt ans. Une différence entre ses deux images n'a pas échappé au regard attentif d'Emily Vermeule. Sur „le portrait“, Smikros aurait l'oeil clair, sur „l'autoportrait“, son oeil serait noir(37). La coiffure, notamment la longueur des cheveux est également différente sur les deux images. S'agirait-il de deux homonymes?(38) Certainement pas. Tout simple-

ment le dessin d'Euphronios est plus soigné que l'autre. D'ailleurs l'oeil de Rhodo est rendu par Smikros avec soin, sans qu'on puisse affirmer qu'elle a des yeux clairs. L'identification est établie par l'inscription, le „portrait“ et „l'autoportrait“ n'aspirent nullement à rendre des traits individuels qu'on y a cherchés en vain. I.Peschel a présenté une excellente mise au point(39).

La même différence existe entre les deux scènes d'une rencontre entre un éphèbe et une prostituée pas trop jeune, représentées sur une coupe signée par Phintias(40). Ceci a été vigoureusement nié, les yeux du couple étant tantôt clairs, tantôt noirs, il n'y aurait aucune connexion directe entre les deux événements, concernant deux couples différents(41). Une remarque de bon sens a remis les choses en ordre(42). Phintias a dessiné d'abord la première étape, où les yeux sont „clairs“, en continuant le travail, il a changé de procédé.

La dame respectueuse n'a pas de chance – on l'a accusée d'alcoolisme aggravé, car elle aurait presque vidé le cratère en calice qu'elle tient de sa main droite(43). Mais même les adeptes les plus ferventes du vin respectaient le savoir vivre élémentaire, on ne le lape pas à même le cratère – à la rigueur, elles se contentaient d'un skyphos très grand(44). Le cratère est un vase d'apparat, il sert au mélange du vin pour un symposion. Ici, il n'en est pas question(45). Le jeune homme, accroupi en face de la dame, vient de lui passer le vase qu'il touche encore de sa main gauche, de l'autre main, il saisit une érection, manifestement pénible. Le cratère est alors une avance appropriée de la part d'un céramiste pour les services attendus.

La tenue de la dame change entre les deux actes. Recevant son gage, elle porte un sakkos et les boucles d'oreilles. Elle s'est dépouillée de ces articles pour se mettre en tenue de travail(46). Et le jeune homme se réjouit: „*HEDOMAI ALLA Th'* „ (ou *F'*) en l'exhortant pour avancer à la fellation. Nue, on la dirait une vieille rombière, mais en dépit de sa condition, de l'âge et de l'obésité – le menton double et trois pneus de réserve au ventre, elle ne manque pas de présence. C'est que le dessin est d'une qualité exceptionnelle. Et elle ressemble à coup sûr à Syko, vieille flûtiste et compagne de Smikros au symposion du cratère de Munich(47). Même si l'identification par les traits ne fait pas partie des intentions des peintres, ici, elle semble s'imposer(48).

Il est plus difficile de trouver un nom pour son compagnon(49). Le geste d'invitation rappelle celui de Smikros vers la musicienne au symposion représenté par Euphronios. D'autre part les deux jeunes hommes ne se ressemblent pas, mais ceci résulte sans doute du style personnel de Phintias. La relation notoire avec Syko décide en faveur de Smikros, même si lui-même préféra s'afficher avec une autre(50).

(mai 1993–mai 1994)

- (1) Cf. préliminairement la chronologie d'Euphronios dans les catalogues de Paris et de Berlin.
- (2) Cf. Kaloi sous presse dans *Eirene*.
- (3) Cf. la note Smikros: l'image d'Euphronios en jeune homme.
- (4) Villa Giulia (+ le fragment de Chicago), A 4/5, P/B 27/28.

- (5) Cf. la bibliographie citée par Williams *CVA* 9 (1993) p.9, no.11 (fin).
- (6) *Ib.* p.62 no.47 (fin), pl.67.: Zeus possède un léopard qui porte un collier tout comme celui d'un mortel (pl.16, no.11)
- (7) Villa Giulia, A 5, P/B 29; *CVA* 4 (1991) pl.17–18 (G.Barbieri); elle appartiendrait aux oeuvres tardives d'Euphronios, contrairement à l'autre péliké, ancienne– on peut vraiment écrire n'importe quoi; le revers est reproduit *BCH* 119 (1995) 60.9, 61.92: „ de l'époque d'Euphronios, attribuée à lui-même par Beazley“.
- (8) *Ancient Pottery Copenhagen* 1987 (1988) 308 – quel dommage que cette idée cocasse ne puisse pas remonter le temps; une telle subtilité aurait déconcerté les gens du Céramique et tous les Athéniens.
- (9) Cf. en général J.Boardman *AA* 1976 286 et surtout Ph.Bruneau *BCH* 119 (1995) 61 sq.
- (10) Pièce éponyme du peintre de la sandale, constitué par E.Haspels, cf.*ABV* 70.7, *Para* 28; *Beazley Add²* 18..
- (11) Cf. e.g. les scènes dans la maison close sur la coupe du Louvre G 13, *ARV²* 86, *Beazley Add²* 170; Peschel (1987) [37] fig., 61sqq.(attribuée à Skythès); Johns (1991) 157.140; Dierichs 77.143ab, l'attribution pose quelques problèmes (Beazley: proche du peintre de Pédieus), il semble qu'il s'agit d'un dessin très tardif de Skythès – vers 505.
Le motif apparaît sur six autres coupes, e.g.:
autrefois dans la collection Arndt à Munich, *ARV²* 339. 55; *Beazley Add²* 218; Vorberg *AEV* 23.5, Boardman *Rf.*241, Peschel (1987) [95,96] fig., p.128sq.; Dierichs 79.147 ab; le peintre d'Antiphon;
Bâle BS 440, *CVA* 2 (1984, V.Slehoferova) pl.10.2 etc.; *ARV²* 1706 ad 326 comme 86bis; *Beazley Add²* 216; Peschel [97] fig. p.129, Onésimos;
Orvieto, Museo dell'opera del Duomo 584 (452) *ARV²* 339.51; *Beazley Add²* 218; Peschel [99,100] fig., p.130sq. Onésimos;
Florence (–) Peschel [97–98] fig., p.129sqq.;
Florence 3921, *ARV²* 372.31; *Beazley Add²* 225; Bloesch (1940) 84.19; Peschel [84] fig. p.118sqq.; Johns (1991) 132.117, 158sq.141; Dierichs 80.148 abc, le peintre de Brygos.
- (12) La coupe de Berlin 3251, *ARV²* 113.7, 1626, 1704, *CVA* Berlin 2 (1962) p.13sq. pl.54.4, 57–59, 122.1,5, 134.2 (A.Greifenhagen); pièce éponyme du peintre de Thalia [= Peithinos?], (une autre fille de joie, également représentée), tournée par Chachrylion (Bloesch 45sq.59), *Beazley Add²* 173; Leagro[s] kal[os]. R.Guy a complété la coupe d'un petit fragment du Musée de la Villa Giulia, attribué auparavant à Douris–*ib.* 239, *ARV²* 440.169 qui complète le nom d'un client: Epilykos (confirmé par R.Guy), cf. Shapiro (1983) 308. Johns 172.154; Dierichs 82sq.153.a–b.
- (13) Würzburg 530, Peschel [51] fig., p.91.
- (14) Louvre G 107, A 23, P/B 19.
- (15) La calligraphie, noire sur la surface réservée, est particulièrement nette.
- (16) *Actes* 91sq., la plume de Williams a un peu glissé – il dit que l'inscription est en rehaut rouge – absolument pas, les lettres sont bien en vernis – document capital pour l'écriture d'Euphronios.
- (17) Williams *Actes* 87sq.fig.11 fait état de cette coupe, *ARV²* 1606 = 63.90; Beazley marque cette acclamation d'un point d'interrogation.

- (18) Berlin 1966.20; *Para* 508; *Beazley Add²* 390 – par un pionnier tardif non déterminé qui rappelle quelque peu le peintre de Dikaios selon Beazley; Immerwahr (1990) 71.423.
- (19) Cf. Héliké – la musicienne – compagne de Smikros sur son stamnos à Bruxelles, cf. note 29 *infra*; Il A 9 8 Briseis est dite *hélikopis*.
- (20) mentionné par A.Shapiro *Hesp* 52 (1983) 307.
- (20bis) B.Graf – E.Langlotz *Die antiken Vasen von der Akropolis von Athen* ii (1931) no. 238: graffito SMIKROS ANETHÉKEN TEI ATHENAAI; A.Greifenhagen *Dier griechische Vase Wissenschaftliche Zeitschrift der Universität Rostock* 16 7/8 (1967) 453
- (21) P/B 4, *Bilder von Menschen* Berlin (1980) 56sq.8 (L.Giuliani); *GPGM* 7.15, 8.18; *Ancient Pottery Copenhagen* (1988) 306sq.fig.10 (E. Keuls); Scheibler 129sq.fig.114; Bothmer *Getty MJ* 14 (1986) 18.19– détail; Peschel [4] fig., p.32sq. 74sq. (le nom) *Kunst der Schale* (1990) 216sq. 35.1 a–e, 236 38.4, 238 sq. 39.1 a–c; cf. M. Denoyelle P p.242.
- (22) Transcrit par Beazley *ARV²* 1619, 1699.3bis, 1705.
- (23) Comparer avec le geste de Zeus Meilichios sur la métope de l'hérogamie du temple E de Sélinonte – je dois l'idée à Jacques Chamay.
- (24) à tort, le geste a été interprété tout autrement – Smikros aurait voulu arrêter sa musique, qui générerait le chant d'Ekphantidès.
- (25) Cf. le brigand Kyknos sur le cratère en cloche de la collection Lévy, A 9, P/B 6. et l'hétaïre Palaïsto sur le psyctère au Musée de l'Ermitage, *ARV²* 16.15, 1591.8; *Beazley Add²* 153; Peschel (1987) [42] fig., p.70sq.; A 27, P/B 33; Dierichs 59.98a–d –“skyphos“.
- (26) De Cerveteri, *ARV²* 20.1, 1563. 2 (Antias) et 1563 (Eualkidès); *Beazley Add²* 154; *Bilder von Menschen* (1980) 56.7 (L.Giuliani), *Grek Portraits in the Getty Museum* 8.19; Peschel (1987) [1] fig., 27sq., 75sq. (les noms); *Ancient Pottery Copenhagen* (1988) 306sq.fig.10 (E.Keuls); Dierichs 68.120 (la paire des symposiastes à gauche); Scheibler 129sq. fig.115. Le nom du premier comaste à droite est complété par un fragment, identifié par D.von Bothmer– cf. id. *GettyMJ* 14 (1986) 18.18 (encore sans le fragment)– note 22; le fragment est désormais inséré dans le vase, cf. *Beazley Lectures* (1989) 47, 112 notes 71 et 72 (D. Kurtz), pl. 25.3–4
- (27) Le nom se retrouve sur la coupe de Munich 2614 de Vulci, par le peintre d'Ambrosios *ARV²* 173.2; *Beazley Add²* 184; tournée par Pamphaïos selon Bloesch (1940) 65.28.
- (28) Acclamé deux fois sur le stamnos de Smikros à Londres E 438, de Todi, *ARV²* 20.3, 1563.3 (Antias), 1560 (acclamation de Pheidiadès, incomplètement conservée); *Beazley Add²* 154; Immerwahr (1990) 69.406 (les deux acclamations, celle sur B/ complète); seul le nom subsiste sur le fragment d'amphore d'Euphronios à Munich 8952, A 25, P/B 21; *Beazley Add²* 398– représenté en flûtiste, il paraît trop âgé pour être *kalos*.
- (28a) *ARV²* 20.3, 1560. etc.
- (29) Cf. Choronike sur l'hydrie de Londres B 331, de Vulci, *ABV* 261.41 (manière du peintre de Lysippidès) et 661.1 (Hippokratès kalos); *Hesp* 49 (1980) pl.74.1; *Beazley Add²* 68 et L.Hannestad (1984) 283.
- (30) Cf. Rhodé, représentée cueillant des fruits avec d'autres dames sur l'hydrie à figures noires par le peintre de Priam, Munich 1712a, de Vulci, *ABV* 334.5 et 677.
- (31) Florence 81601, *ARV²* 64.96, 1568; *Beazley Add²* 166.
- (32) 1/ Boulogne 417, de Vulci, manière du peintre de Lysippidès, *ABV* 260.32, 665.1.

- 2/ Rimini, manière du peintre de Lysippidès, proche du peintre du mastos, *ABV* 261.36, 665.2.
- (33) cf. note 19 *supra*.
- (34) *Potter and Painter* (1944) = *Beazley Lectures* (1989) 47.
- (35) n'est acclamé qu'ici, cf. *ARV*² 1579.
- (36) Londres E 438, *ARV*² 20.3, 1563.3 (Antias), 1560 (acclamation de Pheidiadès, incomplètement conservée); *Beazley Add*² 154; Immerwahr (1990) 69.406 (les deux acclamations, celle sur B/ complète)
- (37) *AK* 8 (1965) 38.
- (38) cf. Immerwahr (1990) 64.363, pour les homonymes de de toute époque) cf cf. aussi Williams (1972) 92sq.
- (39) (1987) p.79 et 376 note 41; cf. „Le réalisme“ *infra*..
- (40) Musée Getty 80.AE.31, *ARV*² 1620 (les inscriptions étaient alors– avant le nettoyage– mal lisibles); Frel *Ancient Greek Art* (1983)150 sqq. et *Festschrift Mildenberg* (1984) 57sqq. (l'inscription du côté B/ est déformée par une erreur typographique); E.Keuls *Ancient Greek Pottery Copenhagen*1987 (1988) 310 fig.13– photo inversée; Weiss *GVGM* 4 (1989) 83, 90.3a–c, 92 et *CVA* Karlsruhe 3 (1990) p.60; S.Haas Pfisterer *Darstellungen alter Frauen in der griechischen Kunst* (1989) 199sq.; Huber *EZ* (1992) 57; *Beazley Add*² 155; Pécasse (1992) 16.16,18sqq., 20.4;Dierichs 38.50 et 72sq.128ab; Immerwahr (1990) 68.397: „Swiss, private“.
- (41) Weiss *GVGM* 4 (1989) 92 et Huber *EZ* (1992) 57.
- (42) M.Pécasse (1992) 28 note 41; rappelons le couple répété sur les deux côtés de la péliké apparentée au peintre de Nikoxénos à Tarquinia *ARV*² 224.7., *Beazley Add*² 198.
- (43) Weiss *GVGM* 4 (1989) 92, S.Haas Pfisterer (note 31) 199sq., Huber *EZ* 57.
- (44) Cf. le skyphos à figures rouges au Musée Getty 86.AE.265 (ex Bareiss), *Greek Vases– Molly and Walter Bareiss Collection* (1983) 55.3978.138; *Gn* 66 (1994) 573 (M.Moore); cf. aussi l'énorme *skyphos* qu'un jeune serviteur porte sur son avant–bras dans le médaillon d'une coupe signée par Epiktétos, New York 1978,11,21– *Amasis* 225.fig.116. et un autre vase de cette forme, encore plus grand, par terre entre Oinophilé et Hippodamas (?) sur le lécythe à figures rouges de Londres 1922.10–18.1, par le peintre d'Oinophilé, *ARV*² 332sq.1; *Beazley Add*² 217; *ABL* 74, pl.22,4; Peschel (1987) [148] fig.,180sq.,183 (le nom).
- (45) „Die Uebergabe des Kraters erscheint nicht unbedingt als Hinweis auf einem Vasenmaler oder Toepfer, sonder entspricht eher der Situations, manchmal spielerischen Handhabe der Weingefaessen beim Gelage“ Weiss *GVGM* 4 (1989) 92– la documentation qu'elle cite à l'appui dans sa note 36 est très hétérogène, pour dire le moins, et il n'y a pas de cratères.
- (46) Cette différence serait une raison de plus pour distinguer deux couples sur le vase, *pace* Weiss, *GVGM* 4 (1989) 92; une tache sombre sur l'une des figures masculines a été prise à tort pour le *Bartflaum* – les photographies sont parfois trompeuses et la tache est sur *le cou*; une tache pareille se retrouve sur la joue d'Artémis sur l'amphore du peintre d'Andokidès à Berlin.
- (47) Cf. note 21 *supra*.
- (48) accepté par M.Robertson (1992) 29.

- (49) J'avais pensé auparavant à tort – *Festschrift Mildenberg* (1984) 57sq.– qu'il s'agissait d'un „autoportrait“ ironique de Phintias, qui n'était plus si jeune à l'époque.
- (50) Un repère chronologique valable: les trois vases – le cratère de Munich, le stamnos de Bruxelles et la coupe au Musée Getty– sont à peu près contemporains.

EUPHRONIOS DIT SA FIERTÉ

Le cratère en calice du Louvre très fragmentaire(1), dont le côté principal présente Héraclès terrassant le lion, ouvre la pleine maturité de l'artiste, précédant de peu plusieurs autres cratères de cette forme(2), groupés avec d'autres vases autour de 505(3). Euphronios a complètement renouvelé un sujet traditionnel(4). Ainsi par exemple, pour se libérer de l'étreinte, la bête appuie une patte arrière contre le front du héros. Et tout le monde d'imiter Euphronios!(5). Lui-même était fier plutôt du revers du vase. La scène est unique– plusieurs jeunes gens sautillent à cœur joie sur des outres, remplies de vin. Cet *askoliasmos* faisait sans doute partie d'une fête de Dionysos, mais quelle occasion de plaisanter dans une composition inédite!(6). Et ce n'est pas par hasard qu'il a placé sa signature, suivie du mot *tade* sur ce revers et non sur le principal sujet– mythologique, affirmant combien il était conscient de son coup et combien tout, aussi le choix de la place était exceptionnel(7). L'origine rituelle du sujet s'est évaporée, l'humour épice la composition magnifique qu'on devine à peine dans l'état fragmentaire, l'ensemble faisait un tableau vivant, une scène de ballet dans une comédie. Par la formule, Euphronios serait ici un précurseur de Parrhasios qui l'a utilisée fréquemment; pas le seul, parmi les gens du Céramique. Dans un esprit comparable, un autre peintre contemporain dit sa fierté: *to]n Paseo gramaton*(8). Et déjà auparavant, deux potiers– Néarchos et Exékias– ont complété leur signature sur une coupe à lèvres par l'adverbe *eu– j'ai fait bien*(8a).

L'expression employée par Euphronios n'est pas confinée au Céramique et encore moins à un seul artiste. Euphronios a certainement connu deux sculpteurs qui ont utilisé des formules semblables pour signer chacun un monument funéraire dont les bases inscrites sont conservées: *Endoios kai tond'epoie* (9) et *kai tode Aristokleos*(10). *Ta]de* se retrouve complété dans la signature détruite d'Ariston de Paros sur la frise nord du trésor de Siphnos à Delphes(11). La variante *tode* fut répétée à l'excès par un poète milésien considérablement plus ancien comme l'introduction stéréotypée de ses gnomes: *kai tode Fokylideo*. E.Dettori me signale amicalement d'autres exemples dans les lettres grecques, notamment chez Hécatee et Antiochos de Syracuse(12).

Finalement, la signature d'un *sculpteur– bronzier* de l'Acropole est complétée par A. Raubitschek(13) ...*kerame]us tode epoie*; dans la partie non conservée de l'inscription, il y aurait eu le nom d'Euthymidès. La conjecture paraîtrait audacieuse, mais l'auteur l'appuie par un argument d'un certain poids. La gravure des lettres ressemble à celle d'un ensemble impressionnant, trouvé sur

l'Acropole: six signatures de Pollias(14), bronzier de bonne renommée, et père d'Euthymidès. Le peintre ferait état ici de son activité de potier dont on ne connaît qu'un échantillon signé, assez tardif(15). Aurait-il tenté une incursion dans le domaine de son père?(16) En effet, dans les dessins d'Euthymidès, la ligne, précise comme la gravure sur le métal, ne dément pas cette hypothèse hardie, pourtant difficile à soutenir. La formule de la signature serait un autre jalon dans ses rapports avec Euphronios(17). En tout cas, le même Pollias a offert à la déesse l'image d'elle-même, peinte sur un pinax de terre cuite par son fils, à ce qu'il semble(18).

Finalement, on peut utilement rappeler l'exclamation d'orgueil – un peu démesuré d'ailleurs – qui, quelques décennies plus tard, achève l'hexamètre de la signature d'Alxénor le Naxien sur une stèle funéraire: „Mais regardez–donc!“ Le relief fut trouvé à Orchomène et en fait, il est assez *béotien* et vieux jeu, malgré les raccourcis courageux(19).

Une signature d'Exékias constitue peut-être un cas précurseur de cette prise de conscience de sa propre valeur. En effet, sur une coupe à lèvres(20) on lit Echsekias:epoiesen:eu, si le dernier mot n'est pas simplement la transposition de la formule banale chaire kai pieien:eu:, banale sur les coupes de ce type. Mais de l'autre côté du vase il est écrit Echsekias: epoiese:eu il ne semble pas qu'il s'agisse d'une erreur, mais que la conjonction insiste sur la portée autolaudative de l'adverbe.

Le cas n'est pas unique. Une autre coupe à lèvres est signée de cette façon par le précurseur d'Exékias(21): Ne[a]rchos spoiesen eu.

Un point sur lequel on ne saurait assez insister. Euphronios a placé l'expression de sa supériorité consciente dans une représentation qui ne manque pas d'intonation humoristique. L'askoliasme est certainement une action de caractère religieux, mais au fond il s'agit également d'une bonne plaisanterie.

(décembre 1993)

- (1) Louvre G 110, A 7, P/B 2; les proportions et les profils des cratères d'Héraclès et d'Antée (cf. Smikros: portrait d'Euphronios note 31) (et aussi celles de Kyknos et de Sarpédon) sont différentes; leur comparaison n'est pas favorable à l'ingénieuse hypothèse qu'ils étaient faits pour être pendants (cf. Wegner 17 note 22), mais il a été sans doute tourné par Euxitheos, cf. K. Huber *EZ* (1992) 67sq. fig.17; Immerwahr (1990) 63.358.
- (2) cf. *infra*.
- (3) pour l'usage des dates (trop précises, sans doute) cf. la section La chronologie *infra*.
- (4) cf. M. Denoyelle A p.79sq., P p.66, B p.76; *Actes* 47sqq.
- (5) id. notamment *Actes* 47sqq., où elle a tracé la reprise de la composition par Oltos, par les peintres de Nikosthénès, de Charops etc.
- (6) fragmentaire, restituée en dernier lieu par I. Scheibler *EZ* (1992) 107sq fig.1.
- (7) La découverte de la signature et de la suite est signalée par M. Denoyelle, cf. note 4 *supra*, cf. aussi I. Scheibler *EZ* (1992) 107sq.
- (8) *ARV*² 164.3; J. Boardman *JHS* 75 (1955) 154sq. fig.1 a–b, no.8.
- (8a) Louvre F 54 *ABV* 146sq.2; L. Rebillard Exékias apprend à écrire *Phoinikia grammata* (1991) 554sq. (Exékias) et Berne, l'Université, de Vulci. *Festschrift Brommer* (1977)

- pl.53–54 (H.Jucker); *Beazley Add²* 400sq., Immerwahr (1990) 26.96 (Néarchos); cf Exékias apprend à écrire.
- (9) cf.en dernier lieu D.Viviers *Recherches sur les ateliers des sculpteurs et la Cité d'Athènes à l'époque archaïque* (1992) 67sqq.; cf.*ib.*71sq. pour l'interprétation habituelle de la formule.
- (10) cf.*ib.*133sqq.
- (11) cf.*ib.*96sqq. pour la signature reconstituée cf.E.Brinkmann.
- (12) cf Jacoby 1 – Hec. fr.1, 555 – Antioschos Syr. fr.2; cf aussi Alcmaeon fr.1 Diels – Kranz; Thuc. I 129.3 (lettre de Xerxès), *Syll IG* 24 (lettre de Dareios) et l'expression de la fierté d'Hérodote I 1.1.
- (13) Raubitschek no.250.
- (14) *ib.*p524sq.,nos.149,186,189,220,221,307.
- (15) il a signé une oenochoé au Musée Métropolitain, décoré par le peintre de Pythoklès, cf. D.Williams *GVGM* 5 62 note 19; il a peut-être également tourné le cylindre de l'Agora qu'il a peint, *ARV²* 28.17; *Beazley Add²* 156– dans la signature double, le nom du potier n'est pas conservé.
- (16) mais on ignore de quel matériau fut sa dédicace.
- (17) pour la fameuse expectoration sur l'amphore de Munich „comme jamais Euphronios“ cf. *infra*.
- (18) J.D.Beazley *JHS* 51 (1934) 53, *ARV²* 1598; *Beazley Add²* 390: dédicacé par le père d'Euthymidès, à comparer avec le grand pinax (cf.*infra*), associé à Euthymidès; J.Boardman *JHS* 76 (1956) 21 fig.1 a–b, pl.1., 2.1: par Euthymidès.
- (19) P.A.Hansen *Carmina epigraphica Graeca* I (1983) 83.150; G.Lippold *Griechische Plastik* (1950) 140 pl.38.1; H.Hiller *Ionische Grabreliefs der ersten Hälfte des 5.Jahrhunderts* (1975) 177sqq.pl.10.1.
- (20) Louvre F 54 *ABV* 146sq.2; L.Rebillard Exékias apprend à écrire *Phoinikia grammata* (1991) 554sq.
- (21) Berne, l'Université, de Vulci, H.Jucker *Festschrift Brommer* (1977) 191sqq.,pl.53–54; *Beazley Add²* 400sq.

EUTHYMIDES REpond A EUPHRONIOS

Sur une belle amphore pansue décorée vers 505(1), Hector endosse l'armure sous les yeux de ses parents et l'expectoration notoire commence par la signature – „Euthymidès a dessiné le fils de Polias,“ pour continuer au revers, derrière le dos du komarchos: „comme jamais Euphronios!“ Euthymidès est sans doute particulièrement fier de sa fine ligne insurpassable, aux audacieux raccourcis. Homme heureux, il semble ignorer complètement que les rapports entre les figures et la composition des scènes ne ont pas son fort. Les récentes tentatives pour réinterpréter sa déclaration(2) sont contredites par les fac-similes des inscriptions(3). Seule la découverte de la signature sur le cratère figurant Héraklès et le lion où Euphronios dit sans ambages *sa* fierté d'artiste(4) apporte un élément nouveau à la discussion. Tout d'abord il est évident que l'amphore d'Euthymidès

est postérieure au cratère d'Euphronios (ou a un autre vase avec la formule identique)– Euthymidès *réagit*. D'autre part, l'interprétation de Beazley(5) selon laquelle Euthymidès n'exprime qu'une compétition généreuse et amicale est encore confirmée contre les vues qui voudraient y discerner un cri de guerre haineux(6).

Peu après 510, Phintias a représenté sur la panse d'une hydrie(7) son collègue et ami Euthymidès en train de prendre une leçon de musique. Sur l'épaule du vase, deux filles de joie, malheureusement anonymes, „trinquent à la santé“ d'Euthymidès le beau en jouant du kottabos: „*kalo(i) soi tendi Euthymide*.“ Ce n'est pas une acclamation régulière; précédant le nom, l'épithète est au datif, tout comme le nom et l'image de l'acclamé sur la panse montre qu'il a passé l'âge. Le toast exprime plutôt l'aspiration au prestige professionnel: une rencontre avec Euthymidès apporterait, outre l'agrément, une bonne publicité au Céramique. Or le flanc courbé de chaque dame forme des plis en saillies, trop marqués et trop nombreux pour résulter seulement de la position.

Euthymidès était certainement populaire au Céramique Un peintre anonyme a écrit sur une hydrie de la fin du siècle *Sostrato[s] chaire chaireto Euthymidès*.

(janvier 1995 mai 1996)

- (1) Munich 2307, CVA 4 pl.165sq., ARV² 26.1, *Beazley Add²* 155sq; Boss *EZ* (1992) 86.13, 87.16; Bloesch (1951) 31, 32 fig. 5: Eukleo Group C; *Kunst der Schale* (1990) 295 48.5 a–b; D.Williams in *New Perspectives* (1991) avant 285,285sq.fig.3–4, *Studia varia* (1994)
- (2) Immerwahr (1990) 65.369 (et note 28) les enregistre sans les accepter.).
- (3) Cf. dans CVA München 4 p.15.
- (4) Louvre G 110, A 7, P2(M.Denoyelle)/B 2; cf. la notice précédente.
- (5) *Potter and Painter–Greek Vases Lectures* (1989) 47.
- (6) e.g. Rumpf 148: „Hass“.
- (7) Munich 2421, ARV² 23sq.7; *Beazley Add²* 155; Bloesch (1951) 35.1: Ring–foot Potter; Boss *EZ* (1992) 85.10–12; dans la scène principale, le nom du protagoniste est écrit Euty mides, sur l'épaule, on lit Euthymidei.; *Kunst der Schale* (1990) 242 39.5; M.Boss *EZ* (1992)85.10–12 (les esquisses préliminaires très intéressantes).
- (8) l'hydrie du Louvre G 41, ARV² 1609 = 33sq.8: *Greek Vases Lectures* (1989) 47. d'un pionnier indéterminé (dans la première édition de ARV (1942) 29.1 – le vase est classé dans la manière du peintre de Dikaios, le dessin est certainement très proche de lui); Immerwahr (1990) 71.420; selon Beazley, la forme du vase correspond à trois hydrie de Phintias – ARV² 23sq.7–9, de Hysis 30.1, du groupe de Pezzino 32.3, du début du peintre de Kléophradès 188.67.

SOSIAS

Un graffito du deuxième quart du cinquième siècle(1) traite un Sosias d'enculé, ce qu'il ne faut pas prendre à la lettre; il semble que l'expression voudrait ici plutôt dire incompetent idiot. La correction de la première édition du texte acceptée par Beazley(2) qui lisait „Euphronios qui l'a écrit dit que Sosias est katapygon“. Selon Beazley l'adjectif exprime plutôt l'humour que le mépris.

S'il s'agissait du potier Sosias, connu pour l'unique coupe(3) qu'il a signée, il aurait alors été bien âgé. Et si c'est vraiment Euphronios qui est dit l'avoir écrit, il n'était pas alors très jeune non plus; en dernier lieu l'existence même des lettres de son nom a été niée(4).

Une presque réplique sans doute contemporaine du texte du graffito de l'Agora (sans le nom d'Euphronios) a été restituée par Beazley sur une petite coupe à vernis noir sans doute attique, trouvée dans un tombeau de Cumes(5). Comment était-elle arrivée là?

M.Lombardo a réuni quinze inscriptions où figure l'expression ou des mots apparentés— des graffiti et des inscriptions rupestres(6); *adde* à sa liste un cothon corinthien tardif au dipitnto(7) et un ostrakon de Thémistocle(8). Bien entendu, tout cela faisait un excellent point de départ aux plaisanteries des poètes comiques, notamment Aristophane et leurs commentateurs et épigones tardifs(9). Le sens original s'est souvent estompé(10), mais l'injure gardait une connotation négative(11). Rappelons cependant qu'Aristophane a comparé la *kata-pygoisyné* à la viande épicée de façons différentes(12) et Hésychios la dira *hédoné mégalé*(13).

Si c'est en effet Euphronios qui s'est moqué de Sosias, d'autres pionniers en revanche ont été liés avec lui: il est cordialement salué (non acclamé— il a passé l'âge, sans doute) plusieurs fois sur leurs vases(14): sur une amphore d'Euthymidès(15) et sur son cratère à volutes(16), deux fois sur l'amphore de Phintias((17) qui a été tournée dans un grand atelier de ce groupe, appartenant à la même classe que celle d'Euthymidès(18) et sur un cratère en calice d'un pionnier indéterminé(19). En 1940 H.Bloesch a cité la déclaration du graffito de l'Agora pour accompagner son jugement négatif sur le travail du potier Sosias(20). En revanche, le dessin de la coupe jouit d'une grande estime(21), peut-être pas tout à fait méritée. Le médaillon est, à mon avis, une copie très soignée d'un grand chef-d'œuvre perdu digne d'Euphronios. L'exécution des détails est très soignée, voir les fines écailles des cuirasses. En revanche le dessin de l'extérieur est très inégal, hésitant par endroits et la composition est confuse avec des identifications écrites erronées. L'ensemble a donné lieu à des interprétations compliquées et invraisemblables, réfutées déjà par A. Greifenhagen(22), Beazley nomme le dessinateur de la coupe simplement le peintre de Sosias, rappelant ses liens avec l'oeuvre tardive d'Euphronios. Il ne donne à la même main qu'un fragment de kantharos de l'Acropole(23), dont l'attribution fut refusée par M.Ohly-Dumm(24) et par M.Roberson à sa suite(25). La signature du potier Sosias existe encore sur un petit support(26), mais il ne semble pas que la décoration soit de la même main. M.Ohly Dumm croit que le peintre de Sosias n'est autre qu'Euthymidès lui-même; le peintre de Kléophradès en constituerait la phase la plus récente(27). Ce dernier point est refusé par M.Robertson(28), pour qui la coupe signée par Sosias serait pourtant décorée par le peintre de Kléophradès. Les esquisses préliminaires(29) ne sont pas favorables à ces attributions. Celles du peintre de Kléophradès sont très simples(30), celles d'Euthymidès constituent un riche tissu dont surgit la très belle ligne définitive(31). L'abondance des indications préliminaires sur la coupe de Sosias trahit

en revanche l'hésitation et l'incertitude, les lignes finales n'atteignent pas la fermeté de celles des grands maîtres. Un vase notable reste alors une pièce isolée. Le cas n'est pas unique, on aimerait cependant le comprendre. Peut-être que l'explication est très simple. Sosias aurait été un membre bien établi et très estimé de la communauté du Céramique, spécialisé peut-être dans la céramique commune ou des tuiles. Ayant d'excellentes relations avec des producteurs de vases peints, il se serait dit „pourquoi ne tenterais-je pas de faire comme eux“—la coupe en serait résultée, Sosias et le peintre de Sosias ayant été le même personnage(32).

(janvier 1996)

- (1) M.L.Lang *Graffiti and Dipinti – Agora 21* (1976) 13 C 18.
- (2) *Potter and Painter*, (1944) *Beazley Lectures* (1989) 47.
- (3) Berlin, en dernier lieu B 59 (I.Wehgartner); *ARV²* 21.1; *Beazley Add.²* 154; M.Boss *EZ* (1992 87.15, 88.17 (excellentes photographies de l'esquisse préliminaire, très copieuse et pas trop fonctionnelle); Robertson (1992) 59.46.
- (4) M.Lang, cependant, quelques traces subsistent.
- (5) Rapporté *Hesp.*22 (1953) 18, cf. Lombardo 299.11.
- (6) *l.l.* .301.sq.
- (7) *Hesperia Art Bulletin*, la référence exacte m'échappe.
- (8) cf.Brenne 254 note 1472, C 77 T 1/145.
- (9) Lombardo 297 note 8 adde la réf/rence note 12 *infra*.
- (10) *ib.*301sq.
- (11) *ib* 302.
- (12) je dois la référence à Emanuele Dettori.
- (13) je dois la référence à Emanuele Dettori. En revanche, une épigramme grecque incisée sur un mur de Stabia met un garçon bien en garde contre de telles vicissitudes; il devrait également refuser les avances d'une jolie fille— c.f. L.D'Orsi *PdP* 120 (1968) 228–130.L'inscription a été datée du premier siècle de n.è. – je la crois encore du premier av.n.è– date qui m'a été amicalement confirmée par Nagy Arpád.
- (14) *ARV²* 22, souvent sans la mise en lettres exacte; cf. Robertson (1992) 59.
- (15) Louvre G44, *ARV²* 27.3; Immerwahr (1990) 65.371.
- (16) de Serra Orlando *ARV²* 28.10.
- (17) Louvre G 42, P 62 (A.Pasquier, sans transcription de toutes les inscriptions); *ARV²* 23.3; Immerwahr (1990) 66sq.385.
- (18) Bloesch (1951) 71 Eukleogroup.
- (19) jadis à Naples Burguignon et Oxford, *ARV²* 33.3
- (20) 66sq. note
- (21) cf.Wehgartner, Robertson (1992) 58.
- (22) *CVA Barlin 2* (1962) p.8.
- (23) 556, *ARV²* 21.2; *Beazley Add.²* 154.2.
- (24) *Ancient Pottery Proceedings Amsterdam* (1984) 171 note 54 (Douris?)
- (25) 59.
- (26) *ARV²* 21; *Beazley Add.²* 154
- (27) *Ancient Pottery Proceedings Amsterdam* (1984) 165sq. cf. notamment 169.

- (28) (1992) 59.
 (29) M.Boss *EZ* (1992) 87.15, 88.17.
 (30) *ib.* 83.18.
 (31) *ib.* 86.13–14, 87.16.
 (32) les cas où le peintre et le potier sont la même personne sont plus fréquents qu'on ne pense; les signatures le démontrent pour Sophilos (cf. Immerwahr– 1990– 21), Néarchos (mais les coupes de petits maîtres avec sa signature n'ont pas été décorées par lui) et Exékias, on le suppose pour le peintre maniériste (Affecter); on penche en faveur de cette explication pour Amasis; le peintre N est sans doute Nikosthénès, finalement, il me semble que le peintre de Nikosthénès n'est autre que Pamphaios, cf. *infra*. Rappelons que Beazley a envisagé la possibilité que le peintre de Berlin soit également le potier des vases qu'il a décorés.

UN „AUTO PORTRAIT“ DE SYRISKOS – PISTOXENOS?

Sur l'amphore éponyme de l'ancien peintre de Copenhague(1)= première phase de Syriskos, il a représenté une figure réduite (=esclave) qui suit son maître. Le visage du petit n'est certainement pas grec (mais non plus d'un „black boy“ – *sic* Beazley et Robertson), il semble qu'il s'agit d'un oriental, – Syriskos lui-même. Cette hypothèse trouve un support: la scène se passe dans un magasin de potier– le revers figure un jeune homme en train d'acheter une amphore de la même forme (2). Si rien chez Syriskos et chez ses confrères au Céramique d'une origine non grecque ne trahit leurs racines barbares(3), ils sont toutefois bien capables d'une observation „ethnographique“ très précise. Le propriétaire qui précède son petit serviteur–apprenti, est un homme aux cheveux gris donc assez vieux. Il porte un grand bâton, tout comme le patron de l'atelier sur l'épaule de l'hydrie à Munich (du groupe de Lèagros(4) – qui est le patron de Syriskos? Aucune filiation n'est indiquée, mais Syriskos a décoré plusieurs vases en forme de têtes humaines de formes différentes(5), une pareille a été décorée par le peintre de Brygos(6); en outre, Pistoxenos a aussi peint un rhyton du type de Brygos (7). Il semble alors légitime d'associer ses débuts avec cet atelier. D'autre part, le peintre de Brygos (= Brygos lui-même?) a représenté – sous l'anse de son skyphos (8), un tout petit esclave, dont les traits ne sont pas clairement caractérisés, mais la coiffure désordonnée trahit l'origine barbare (peu importe que le petit ait ici les cheveux blonds, la couleur des yeux de Smikros varie entre son „autoportrait“ et son image par Euphronios); Le petit tient un énorme bâton qui appartient évidemment à son patron et il rappelle bien notre image supposée de Pistoxénos. Un entraîneur barbu sur le A/ du vase pourrait être Brygos qui n'était pas d'origine grecque non plus, L'identité reste une hypothèse téméraire, on pourrait aussi penser à Arésandros, le père de Syriskos, dont nous ne savons rien sinon son nom, mais il est possible qu'il se soit occupé de céramique. Ce vieil homme tient deux bâtons – l'un d'entraînement, l'autre de parade – pareil à celui porté par le petit esclave. Si la première indication est

acceptée, elle nous donne une idée sur l'âge de Syriskos – peintre débutant et sur ses bonnes capacités.

Deux circonstances méritent d'être rappelées. Tout jeune, Syriskos a exprimé ses sentiments de démocrate convaincu en glorifiant l'exploit des tyrannoctones– le meurtre d'Hipparchos(9) qui avait eu lieu au Céramique: d'autre part l'atelier de Brygos était situé non loin du Céramique d'aujourd'hui(, dans la rue actuelle de Marathon(10).

(mars 1997)

- (1) Robertson (1992),139.141; *ARV*² 256.1; *Beazley Add*² 204; *Ancient Pottery Copenhagen*1987 (1988) jaquette, arrière.
- (2) *ib*, front et 605.1.
- (3) cf Robertson 137.
- (4) *ABV* 362.36, en dernier lieu Robertson *EZ* (1992) 134.1.
- (5) *ARV*² 265sq.78–84.
- (6) *ARV*² 382.184, 1538.8
- (7) *ARV*² 265.75.
- (8) Boston 10.176, *ARV*² 381.183.
- (9) *ARV*² 256.5.
- (10) cf.J.J.Maffre *Ancient Greek and Related Pottery Proceedings of the Symposium Amsterdam* 1984 (1984) 113sqq.

CINQ POTIERS ACCLAMÉS

Après avoir écrit sur une hydrie(1) la signature du potier Timagoras comme il se doit, le peintre de Taleidès continue en faisant proclamer à son collaborateur de ce moment: *Andokides kalos dokei Timagora*(2). On ignore l'âge exact d'Andokidès, mais l'akmè d'éroménos possible jadis faisait alors partie de ses mémoires. Le peintre de Taleidès se moque de lui, ou de Timagoras, ou plutôt des deux à la fois. On le peut également comprendre comme l'expression ironique du respect. Il fut un farceur aguerri, le peintre de Taleidès, on lui connaît une signature „faussée“ d'Amasis(3).

Avant 510, le peintre de Thalia dit Chachrylion *kalos*(4). Selon Beazley, il aurait voulu écrire une signature, mais le changement semble être intentionnel. Sur une autre coupe(5), le verbe de la signature régulière de Chachrylion est suivi de l'épithète d'acclamation, accompagnée d'une affirmation forte– naichi. Il est certain que l'inscription fait un tout. Si en principe les acclamations sont réservées aux garçons dans la fleur de leur première jeunesse, il se peut que dans de rares cas de kaloi manifestation plus âgés, il s'agisse d'un hommage amical entre copains, ou de l'expression de respect sinon de captatio benevolentiae adressée aux personnages de marque. On peut noter qu' Euaion, fils du grand Echile, n'est certainement pas acclamé(5a) pour ses charmes, mais pour sa compétence dans l'art dramatique.

De même, au cours de la décennie précédente, on trouve sur une pyxide de forme nikosthénienne(6) où on s'attendrait à une signature, l'acclamation de cet artisan qui sans être un artiste de marque a obtenu un considérable succès commercial.

Le cas suivant n'est qu'une hypothèse. Un grand fragment d'un bol hémisphérique noir de l'Agora (7) porte sur l'extérieur l'inscription très incomplète de trois lignes, qui peut être complétée: Pamfai]os / Niko[sthenos] / kalos. Le seul élément à l'appui de cette suggestion est le lien bien connu entre les deux potiers. Sous le pied, on trouve un dessin incisé: un chien debout sur ses pattes arrière, fait l'amour a tergo(8) à une figure penchée en avant, féminine sans doute. Les deux interventions, recouvertes de vernis, sont antérieures non seulement à la cuisson, mais aussi au vernissage. Le dessin, fort habile, trahit la main experte d'un peintre de vases, mais l'attribution s'avère difficile. La figure du chien fait penser quelque peu au peintre d'Euergidès. L'union des deux éléments témoigne clairement de l'intention de plaisanterie. Le fragment fut trouvé dans un contexte du deuxième quart du cinquième siècle, mais l'exécution indique une date quelque peu antérieure, encore vers 480, peut-être.

Finalement le peintre d'Achille acclame avant le milieu du siècle sur un lécythe à fond blanc de sa première période Pistoxénos (9). Il indique son patronyme – fils d'Aresandros, mais il semble qu'il ne fait aucun doute qu'il s'agisse du potier-peintre Syriskos qui a assumé plus tard ce nom(10). Le peintre d'Achille est un descendant direct du peintre de Berlin, qui, semble-t-il, a marqué les débuts de Syriskos(11). Il faudrait approfondir l'étude des relations entre les deux ateliers. Il semble que la forme du vase éponyme du peintre d'Achille est toute proche de la première amphore du peintre de Copenhague = Syriskos – Pistoxénos.

Les acclamations des gens du Céramique, sortis sans doute des années de la beauté, présentent un autre aspect important, celui de la promotion sociale, car en principe, les kaloi propres sont des jeunes aristocrates.

(avril 1997)

- (1) *ABV* 174.7 et 664, *Para* 72, *Bull MMA* Febr 1966 206 fig.6 (datée trop haut)..
- (2) la formule se retrouve sur les graffiti de l'Agora, cf. M.Lang (1976): 12 C 3 pl.4, 13.C 10 pl.4, 13 C 15 pl.4, 13 C 19 pl.4.
- (3) cf *supra*.
- (4) coupe, Palerme V 655, de Chiusi, *ARV*² 1587 = 113.3, Bloesch (1940) 45.9.
- (5) Florence 92456, d'Orvieto, *ARV*² 108.27, le vase ne figure pas dans Bloesch (1940).
- (5a) *ARV*²
- (6) Wien 671, non attribuée, *ABV* 671.
- (7) M. Lang (1976) 13 C 15, pl.4 (l'inscription), et 94 M 9 pl.61 (le dessin).

Une représentation de gens du Céramique a été très ingénieusement proposée par M.Robertson(1), suivant une suggestion de L.Berge. Sur le cratère à colonnettes(2) qu'il a dédié à Athéna sur l'Acropole, Myson qui a placé la double signature sur le col du vase – comme peintre et comme potier – aurait représenté

deux fois lui-même rendant l'hommage à la déesse, accompagné par se deux élèves (et successeurs) les plus importants – une fois par le peintre du porc, l'autre fois par le peintre de Leningrad. La seule difficulté pour cette hypothèse ingénieuse c' est que l'existence même du peintre du porc est quelque peu douteuse. Beazley observe(3) qu'il est difficile de décider quand Myson s'arrête et le peintre du porc commence; il s'agirait alors d'un seul homme. La difficulté est écartée. Dans son étude intégrale sur Myson, L.Berge a montré comment distinguer le peintre du porc de Myson.

(janvier 1997)

- (1) Roberson (1992) 124sq., notamment 127.
- (2) *ib.* 124.127, 308 note 524; *ARV*² 240.42; *Beazley Add²* 201.
- (3) *ARV*² 238: "it is not easy to say where Myson ends and the Pig Painter begins."

PAMPHAIOS A LA LUMIERE DES OSTRAKA

Avant de devenir le successeur de Nikosthénès, Pamphaios était son collaborateur(1); un lien de famille semble probable, je crois qu'il était son fils. Son activité s'exerce entre 515 et 485. Jusqu'à nouvel ordre, il est connu seulement comme potier. On ne connaît pas autant de signatures de lui que de son prédécesseur mais cinquante-six est quand même un nombre élevé(2). La grande majorité se retrouve sur les coupes. H.Bloesch (1940) lui a attribué une quantité considérable de coupes non signées de formes très variées(3), suivant le cours de sa carrière; d'autres peuvent y être ajoutées. Elles ont été décorées par une pléiade de peintres, dont certains „hérités“ de Nikosthénès, dont il a également repris d'autres types de vases, dont la trop fameuse amphore Nikosthénienne(3a). Il s'agissait manifestement d'une large entreprise(4). Son chef apparaît comme un homme versatile et éclectique, très attentif aux exigences du marché; son instinct de commerçant l'emporte de loin sur la sensibilité artistique.

Et c'est à partir de ses toutes dernières coupes qu'on peut ouvrir la revue de l'oeuvre de Pamphaios, leur chronologie documentée constituant une base solide pour la discussion.

En 1937 O.Broneer a découvert sur le versant septentrional de l'Acropole un puits qui contenait 190 ostraka inscrits au nom de Thémistocle, préparés avant l'ostracophorie de 483, qui n'ont jamais été réellement utilisés(5). Cent vingt-deux ostraka sont des pieds de coupes, découpés pour la plupart très soigneusement. Trois types ont été reconnus(6). Dix ostraka sont des fonds de skyphoi. Finalement vingt-six apparaissent sur des petits bols noirs– salières fragmentaires(7) et trente-deux sur des tessons notamment des coupes, mais aussi d'autres petits vases. Tous les échantillons de ces deux dernières catégories sont des déchets, brûlés lors de la cuisson– la surface grisâtre en témoigne de même que la matière ramollie, rendant l'incision plus aisée. Les pieds des coupes et les

skyphoi résultent sans doute d'un grand accident, s'il ne s'agit de rejets dont les défauts nous échappent. Selon M.Lang, l'ensemble provient d'un seul atelier(8). La veille de l'ostrakophorie, les déchets étaient frais, la casse et le mauvais coup de four n'ont précédé que de peu l'exécution des inscriptions.

Les différences de l'écriture ont permis d'identifier plusieurs scribes, tous très compétents; O.Bronner a distingué quatorze mains, M.Lang a réduit leur nombre à dix(9). Chaque scribe a utilisé presque toutes les formes de vases présents dans l'ensemble. De toute évidence, ces graveurs travaillaient dans une poterie, en toute probabilité dans celle qui a produit le matériel. Ils connaissaient parfaitement la nature de la terre cuite. Pour s'en convaincre il suffit d'un coup d'oeil sur un groupe de sept tessons au nom de Kalixenos Aristonymou Chyretaion, préparés par un scribe professionnel, à qui cependant la matière a causé de notables difficultés(10).

H. Bloesch a assigné le premier type des pieds découpés de Thémistocle à son groupe du versant septentrional(11), le second type, à la tige pleine, directement à Pamphaïos(12). On aurait voulu compléter sa signature sur un échantillon de ce type(13), mais le nom entier est en réalité Pammachos(14), un kalos attesté ailleurs(15). Cependant la forme de ces coupes garantit l'attribution à Pamphaïos généralement acceptée(16). Le troisième type, rarissime, appartiendrait probablement aux plats sur tige(17).

Il ne fait nul doute que l'ensemble est homogène et contemporain, tous les fragments proviennent d'un seul atelier – celui de Pamphaïos. L'équipe a travaillé presque la veille de l'ostrakophorie, utilisant des déchets certainement frais. On ne peut pas savoir combien d'ostraka ont été préparés, seulement le reste non utilisé est conservé. Ces 190 ostraka témoignent d'une campagne politique organisée contre Thémistocle, mais cela n'a certainement rien à voir avec les idées personnelles de Pamphaïos.

L'opinion politique personnelle de deux potiers – qui resteront anonymes pour toujours – est exprimée par deux ostraka inscrits en vernis – donc avant la cuisson. L'un se trouve sur l'anse plate d'une cruche. Nourrissant une antipathie bien mûrie contre Kalixénos l'aristocrate, le potier a préparé bien à l'avance son *ostrakon* pour cette même ostrakophorie de 483(18). Un autre potier était prévenu contre Ménon(19).

Les motivations de Pamphaïos étaient d'une toute autre nature. Capable de faire feu de tout bois, il était content d'empocher quelques oboles. La clique contre Thémistocle l'a payé, mais d'autres déchets de son atelier sont devenus des ostraka contre d'autres personnalités.

Parmi les autres ostraka de l'Agora, E.Vanderpool, en publiant deux pieds de coupe inscrits à Kallixénos, a classé l'un comme appartenant à ce qu'on appelle maintenant le groupe du versant septentrional(20), l'autre aux coupes de forme C de Pamphaïos(21). Un pied inscrit Thémistocle(22) et quatre autres au nom de Kalixénos(23) font certainement partie de cette famille.

Par ailleurs, Kalixénos a le mérite de conforter par ses ostraka la chronologie du peintre de l'Héraïon(24) et du peintre de Berlin 2268(25), deux artisans mi-

neurs de la figure rouge, associés à l'atelier de Pamphaios(26), les deux fragments étant antérieurs à 483.

B. Sparkes a rapproché onze pieds de coupes – ostraka aux noms différents(27) des ostraka du versant septentrional, estimant qu'ils étaient produits tous pour la même ostrakophorie(28). Ceci paraît tout à fait plausible pour dix pièces; le onzième pied de coupe semble quelque peu différent. En effet, on y a gravé un distique contre Xanthippos(29), ostracisé en 484. Le tour de Kallixénos vint probablement l'année suivante, il est sans doute identifié comme le troisième ami des tyrans, ostracisé en 483(30). C'est également la date des ostraka non utilisés de Thémistocle et de la fin de l'activité professionnelle de Pamphaios, qui a tourné toutes ces coupes(31),

Et au Musée de l'Agora, une coupe noire intacte est exposée au milieu d'un choix des ostraka de Thémistocle(32). Elle est du type du versant septentrional, où Bloesch a placé huit autres coupes noires(33). Elles font partie de la production de Pamphaios, qui s'avère plus abondante qu'on ne le croyait. Bien sûr, il ne l'a pas réalisée tout seul.

(avril 1994)

- (1) tout le monde est d'accord sur ce point, cf en dernier lieu Immerwahr (1984); cf, aussi *Listy filol.* 117 (1994) 339sqq..
- (2) cf. Immerwahr (1984) le compte rendu de Lang (1990), repris en bonne partie ici.
- (3) Bloesch (1940) attrib Pamph
- (3a) amph niko chez Pamph– Festschr.Hemmelrijk
- (4) cf.déjà Immerwahr (1984) et *infra* L'atelier de Pamphaios.
- (5) *Hesp* 7 (1938) 228sqq.; pour la date 242sq.
- (6) Broneer p.229.
- (7) une erreur typographique fâcheuse a dévié la référence Lang (1990) p.142 note 6.
- (8) p.144.
- (9) Lang (1990) p.142 pl.4–11
- (10) Lang (1990) nos.489, 493, 503, 505, 506, 509, 513– fig. 30 et p 161.
- (11) Bloesch (1940) a assigné le premier type des coupes à sa „catégorie du versant septentrional“
- (12) *ib.* le second directement à Pamphaios
- (13) Bloesch (1940) (1940) 68.39 pl.19.3.
- (14) *ARV*² 1604; sa proposition fut confirmée, cf.la note suivante et *Beazley Add*² 398.
- (15) Schefold *AK* 14 (1974) 137 sqq.
- (16) Bloesch (1940) 69; cf *Beazley* note 14 *supra* et Schefold note 15 *supra*.
- (17) cf. Bloesch (1940) (1940) 125 note 196.
- (18) Agora, P 17960, cf. G. Stamires – E.Vanderpool *Hesp* 19 (1950) 390.34 pl.112; cf notamment pp.379–381 (Lang no.468); le fragment a été daté de la fin du sixième siècle, il est certainement plus tardif.
- (19) découvert au Céramique, cf. F.Willemsen *Delt* 23 (1968 *Chron* 29 pl.19.E.
- (20) *Hesp* 15 (1946) 272sq.no.8 pl.26 (Lang no.561).
- (21) *ib.* 273.no.9 pl.26 (Lang no.562).

- (22) Lang (1990) no.911 fig.24, l'écriture maladroite, mais le document très intéressant – le nom est à l'accusatif.
- (23) Sparkes – Talcott 265 no.422 fig.20 (Lang no.573) et *ib.*no.430 (Lang no.567); G. Stamires – E.Vanderpool *Hesp* 19 (1950) 382 no.4 pl.111 (Lang no.374 pl.2), *ib.*382 no.5 pl.111 (Lang no.330).
- (24) fr.de coupe, Agora P 20389 (int. satire avec une outre de vin), Lang (1990) no.452 sans référence à *ARV*² 143.17.
- (25) fragment de l'oenoché forme viiii, Agora P 17629, (*Hesp* 17–1948 pl.66.1) Lang (1990) no.321 pl.2 (l'intérieur inscrit), sans référence à *ARV*² 157.82.
- (26) *cf. infra*.
- (27) Sparkes – Talcott toutes les pièces p.421sq., les profils fig.20: Aristide 428 (Lang no.428); Hippokratès nos. 1469 (Lang no.259, 426 (Lang no.244), 427 (Lang no.243); les deux Kalixénos les deux premiers ostraka cités dans les notes 20 et 21 *supra*.; Kydroklès 423 Lang no.626 fig.19); Thémistocle 424 (Lang no.737), 425 (Lang no.1041), 429 (Lang no.992)
- (28) *ib.* p.92.
- (29) *ib.* 422 no.431 (Lang no.1059 fig.27, pl.3)).
- (30) Lang p.86; cf. aussi Brenne 151sq.
- (31) Dans sa liste des signatures de Pamphaïos, H.Immerwahr se rapporte toujours à Bloesch (1940); aucune référence dans Lang.
- (32) No.de l'inv.P 6174.
- (33) (1940)124 nos. 6,7,8,10 (Genève, désormais CVA 1 pl.26.1),11,14,15,17.

UNE BONNE PLAISANTERIE DU PEINTRE DU PITHOS

Ce fumiste n'a décoré qu'une centaine de coupes du type C(1), tournées après 490 par Pamphaïos, un potier prospère, mais pas trop original(2). La décoration se limite au médaillon, le dessin est piteux– on l'a dit „abstrait“ et le mot fit fortune – l'anachronisme est charmant. Le répertoire étroit(3) est répété machinalement, sans la moindre prétention de communiquer quoi que ce soit. A une exception près: le sujet préféré et le plus fréquent, un banqueteur vu de dos, buvant à la corne(4); il coiffe la kidaris, couvre chef scythe, indiquant sa „nationalité.“

Le sujet montre que le fumiste ne manquait pas d'esprit. Le motif– un comaste présenté de dos est même une idée très élevée. A–t–elle surgi dans la tête du peintre du pithos? Selon l'explication brillante, proposée par M.Robertson(4a), l'idée, digne des pionniers, aurait été reprise et le peintre du pithos l'aurait réduit à une misère répétée mécaniquement. Un échantillon particulièrement réussi au Musée de Saint–Omer (Pas–de–Calais) est reproduit ici. Inédit, mais attribué au peintre(5); on peut également déterminer le potier: la coupe fait partie de la classe du versant nord(6) que Pamphaïos a tournée vers le milieu de la seconde décennie du cinquième siècle(7).

François Lissarague(8) a expliqué la scène qui prête à confusion à partir de la kidaris, mais surtout tenant compte d'une idée, élémentaire pour les Grecs. Boi-

re à la scythe voulait dire s'enivrer sans mesure de grandes quantités de vin pur, non mélangé avec de l'eau, impardonnable infraction aux bonnes manières. F.Lissarague présente une interprétation modèle de cette représentation sommaire, En tout cas, la scène ne se prête guère à l'analyse approfondie. Il faut connaître le message qui se retrouve dans un poème d'Anacréon(10). L'ensemble des éléments a été pris en considération – même le dessin misérable y compte: malgré l'apparence „hermétique“, tous les Grecs comprenaient ce que le peintre voulait dire, d'autant plus que l'image devenue un symbole allégorique est inséparable de la coupe à boire. Bien entendu, son schéma ne peut prétendre à la description exacte des faits ethnographiques.

Faut-il prendre son intention au sérieux? Peut-être pas tout à fait. Après tout il était nourri de sel attique. Peut-être qu'il voulait dire *aussi* le contraire: „Les bonnes manières à la lanterne! Carpe diem! Réjouissons-nous en buvant un vieux coup à la scythe!“,

La formule a remporté un bon succès dans le monde hellénique. Si le nombre des lécythes conservés de la classe d'Athènes 581 ou apparentés au peintre d'Haimon est plus élevé, les provenances des coupes du peintre de pithos au banqueteur „scythe“ sont certainement plus étendues de la Grande Grèce à Al Mina(11). En revanche il semble que les Etrusques n'appréciaient pas l'art du peintre, l'idée exprimée leur restant inaccessible.

Le motif préféré par le peintre du pithos n'était certainement pas de son cru. M.Miller a présenté la liste de sept vases du premier quart du cinquième siècle figurant des „scythes“ participant au banquet – cinq exemplaires(12) et aux komoi– deux pièces(13). Au deuxième quart du siècle, le motif devient rare – trois vases(14). Le couvre–chef est l'élément capital pour l'identification. L'analyse poussée de Miller montre une variété marquée sa forme – la kidaris est souvent possible, mais on y trouve également des détails de la tiara perse(15) et du bonnet „phrygien“. La précision „ethnographique“ ne préoccupait pas outre mesure les peintres de vases(16). Faisant état du lexique et d'autres données – les Scythes étaient connus d'abord comme buveurs de lait plus qu'ils n'avaient la réputation d'abuser du vin, elle passe en revue les explications formulées jusqu'alors, pour suggérer que le couvre–chef oriental serait surtout une sorte de symbole. Il accompagne des cornes à boire et des rhyta en forme d'animaux – en métal précieux ou imités en terre–cuite, qui sont adoptés avec d'autres articles du luxe oriental par les aristocrates athéniens à leur banquets.

Deux des ces documents réunis indiquent, semble–t–il, un excès de boire. M.Miller le dit, sans toutefois considérer une connection scythe, pour le loutre vide et l'amphore renversée inspectée par un jeune comaste au bonnet oriental, représentés dans le médaillon d'une coupe de l'extrême fin du sixième siècle(17). Sur l'autre coupe de la première décennie du siècle suivant(18) l'extérieur partage deux couples de symposiastes. Les femmes– nues– sont des courtisanes(19). La tête d'un des hommes manque, mais l'autre porte un couvre–chef oriental tracé avec assez de désinvolture(20), mais sa barbe est pointue et la moustache tordue comme il convient à un Scythe. On aimerait s'imaginer un policier d'Athènes hors de ses heures de service, mais la promotion des

esclave scythes aux gardiens de l'ordre public à Athènes est plus tardive. En tout cas, tout en passant son temps avec une fille de joie, l'homme se régale du vin – le skyphos dont il dispose est énorme – le vide-t-il à la scythe?(21),
(novembre 1993), (janvier 1994)

F. Lissarague m'a aimablement rendu accessible le MS de sa contribution de 1990.

- (1) au moins 74 coupes attribuées dans *ARV²* 139sq., 5 dans *Para* 334, cf. aussi *Beazley Add²* 178 et F. Lissarague (1990) note 6; plus 13 attributions nouvelles de F. Lissarague (1990) annexe 1; entre temps, F. Villard a fait reproduire deux des trois exemplaires de Mégara Hybleia– *Atti* pl.30a (un fragment ne figure pas le sujet principal); *ib.*p.27 note 27 F. Villard fait état en outre d'une dizaine de fragments de Mégara Hybleaea et des fragments d'Histria; deux médaillons fragmentaires ont été trouvés dans les fouilles suisses d'Erétrie (K.Gex *Eretria* 9 –1993– 86, 127.382–383 pl.89; Artemis Onassoglou m'a fait connaître deux coupes entières au banqueteur scythe, d'une nécropole en Locride qu'elle a fouillée; Miller 78 fait état de deux coupes, selon Beazley proches du peintre– *ARV²* 141.2–3 (il semble qu'ellea sont par lui-même) et d'une du groupe d'Adria B 300, d'Al Mina– *ARV²* 142.2. La fig.1 de Miller (Rhodes, de Camiros– *ARV²* 139.23) *vertitur*.
- (2) pour la date, l'attribution et Pamphaïos en général cf. *supra*.
- (3) cf. F. Lissarague (1990): satyre ou jeune homme agenouillé devant un pithos ou accroupi, banqueteurs, guerriers.
- (3) *ib.* 55 coupes plus les deux coupes de Locride; il y en aura certainement d'autres; cf. aussi Miller 78.1.
- (4) Lissarague (1990) note 28.
- (4a) *EZ* (1994) 137.
- (5) 3690–4, *ARV²* 140.39 [Bothmer]; *Beazley Add²* 178; J.J. Duthoy m'a aimablement procuré les photographies.
- (6) Bloesch (1940) p.124sq.; cf. *infra*.
- (7) de nombreux pieds coupés de ces coupes ont servi pour des ostraka de Thémistocle, trouvés dans un puits au versant nord, destinés (mais non utilisés) à l'ostracisme probablement de 483 (selon S. Brenne)– cf. M.L. Lang (1990) 161sq. La date 510–500 proposée pour les coupes du peintre du pithos par M. Miller– p.78.1– est trop haute.
- (8) (1990? *pasim*, cf. auparavant *Un flot d'images* (1987) 16.
- (9) cf. F. Villard *Atti* 25.
- (10) cité par F. Lissarague (1990), rappelé par M. Miller.
- (11) cf. la liste de provenances dans Lissarague (1990).
- (12) Miller 79 nos.3–6 fig.3–10, 80.nos.8–9 fig.13–17.
- (13) *ib.* 78sq.no.2, 79sq.no.7.
- (14) *ib.* 80sq.nos.10–11, fig.19–25.
- (15) portée peut-être par un symposiaste sur la coupe de Douris à Florence 3922, *ARV²* 432.55, *Beazley Add²* 237; Miller 80 no.8 fig.14; *Museo archeologico nazionale di Firenze Vasi attici* éd. A.M. Esposito – G.de Tommaso (1993) 59.88.
- (16) cf. K. Schauenburg *AM* 90 (1975) 107sq.

- (17) coupe de la fondation Thémis, Genève, Miller 78 no. 2 (bibliographie02156) fig. 2; J.– L. Zimmermann a comparé le dessin au peintre du pithos. c'est trop d'honneur pour le fumiste.
- (18) du Groupe de Torvaldsen, Berlin 2270, ARV² 455.3; *Beazley Add²* 24; Miller80 no.5 fig.7–8.
- (19) les femmes participent au symposion avec un banqueteur „oriental“ sur le beau canthare en forme de tête féminine de la collection Ebnöther, Les Arcs, Miller 80 no.9 fig.15–18; *Faszination – Archäologie* Museum zu Allerheiligen, Schaffhausen (1994) 4.6; manière de Douris [Jucker], Douris lui-même [Guy].
- (20) le détail particulier a été relevé par A.Grefenhagen– CVA Berlin 2 (1962) p.32, texte à la pl.92.1–2 et par I.Peschel (1987) [54], 95, 393 notes 217, 219, 220; prenant le couvre-chef pour le bonnet phrygien, ils auraient voulu y reconnaître un représentant de cette ethnie; pour I.Peschel 95, l'étranger serait de passage à Athènes. M.Miller observe que la barbe et la moustache correspondent aux représentations des Scythes.
- (21) sans tenir compte du peintre du pithos, Emanuele Dettori est arrivé indépendamment à la même idée: l'exhortation à ne pas boire à la scythe cache le désir de le faire.

ADDENDA

Voici plusieurs additions aux notes publiées auparavant.

LE CERAMIQUE ET LA SPLENDEUR DES COURTISANS(1).

Parmi les courtisanes évoquées sur les vases, il faut encore rappeler un cas tout particulier. Pantoxena, d'un nom parlant très approprié– celle qui accueille tous– était , une hétére corinthienne de grande réputation. Son nom est donné à un peintre de vases attiques(2) actif après le milieu du siècle; pour de bonnes raisons. Il a gardé un fort souvenir de sa visite à Corinthe, car il a éternisé le nom de la dame sur deux des vases qu'il a décorés. Sur l'un(3), il a écrit Pantoxena kala Korithoi– Pantozena est kalé à Corinthe, sur l'autre(4) Pantoxena Korinthoi ho[ra]ia kalais, le dernirr mot dirait *poule* en dialecte corinthien (Beazley selon Bechtel). On peut rappeler qu'une poule est dotée de l'épithète kalé sur l'épaule d'un lécythe du peintre de Tithonos, encore du début du siècle(5). Il semble que cette lecture de l'acclamation est à rejeter. Le sigma – la dernière lettre n'est qu'un fragment incertain, Il s'agirait probablement d'une erreur du scribe et il faut tout simplement lire kala. Une version préliminaire de l'inscription en lettres noires en relief est bien lisible(6) et son auteur a bien écrit kalé en lettres attiques que le peintre de Pantoxena a changé en version corinthienne.

- (1) publié dans *Riv.di arch.class.* 20 (1996? 38–53).
- (2) ARV² 1616,146; Robertson 218; il dit (avec raison) „The representations on the vases have no evident relation to the inscriptions.“ Et un peu plus loin „Aspects of predatory woman, perhaps?“ (certainement à tort).
- (3) ARV² 1050.1, 1616.1; *Beazley AddP* 321.
- (4) ARV² 1050.2, 1616.2; Immerwahr (1990) 111 note 7 174 note 6, fig. 138.
- (5) Ashmolean Museum d'Oxford, 1932.733, *ABL* 74 pl.22.1; ARV² 1644, *Beazley AddP* 212.
- (6) les trois lignes de l'inscription furent d'abord tracées en lettres noires avant que la surface soit recouverte de vernis et ensuite réécrite, l'esquisse confirme *horaia*, dessous, on lit KALH dans l'esquisse cf. Immerwahr 174 note 6 et fig. 138. Les formes des lettres de l'esquisse et de l'inscription définitive sont différentes: deux scribes.

L'AMOUR ET L'HUMOUR

Seul l'humour juxtapose et
unit toutes les sphères humaines.

(H.Hesse)

Tout en Grèce commence à partir d'Homère. Le premier sujet érotique est traité dans l'Odysée, quand Démodokos, *typhlos anèr*, l'image d'Homère lui-même, que la Muse a privé de la vue pour la compenser par le don doux du chant célèbre, pour amuser les convives du roi des Phéaciens, chante les amours illicites d'Aphrodité et d'Arès(1). Héphaistos, le parrain divin des cocus, ne s'épargne pas les efforts ingénieux pour forger le filet en mailles–réseau–piège qui immobilisera les coupables sur le lit adultère(2). Ensuite il convoque les autres dieux pour les prendre à témoins de sa disgrâce. Et les dieux de rire, le coeur en joie, sans hésiter à dire leur envie de se retrouver à la place d'Arès. Du coup, l'érotique est étroitement lié au rire et il restera pour toujours une source inépuisable de l'humour. Margitès qui ne savait pas consommer le mariage, héros d'un épos ridicule dont on conserve à peine le souvenir et plus tard, Aristophane frappent à la porte.

Le même esprit marqué par l'humour caractérise également les représentations érotiques dans l'art figuré, circonstance souvent négligée par les spécialistes contemporains(3). Ainsi p.ex. sur la coupe du Peintre de Brygos à Florence(4), vers 480, on dit que les femmes sont „brutalement maltraitées“(5), mais au moins la femme sur un détail reproduit se raccroche–t–elle très consentante au cou de son compagnon; l'homme qui fait partie du trio et qui approche une lampe allumée du cul de cette fille de joie, agirait ainsi par sadisme; nullement, farceur accompli, il veut jouer un mauvais tour à son compagnon: quand la flamme viendra lécher les fesses de la fille, elle va sursauter au grand dam de son partenaire. Les deux autres scènes de cette maison close– une femme frappée par la sandale, frappée, mais pas battu et une autre fille de joie qui satisfait deux clients– se retrouvent sur deux autres coupes qui ont déjà été mentionnées

dans d'autres contextes(&). L'humour de la pièce éponyme du peintre de Thalia, figure dans le médaillon la conclusion d'un banquet. Etendue sur la couche, une fille de joie donne un coup de sandale à son client qui est en train de l'étreindre. Il ne s'agit nullement d'un acte de violence, le geste correspond alors certainement à un jeu érotique, Une compagne, fatiguée par le vin et par son travail, somnole sous la kliné. L'extérieur représente une procession joyeuse, faisant suite au symposion. Epilykos, un des comastes, porte un étui d'aulos accroché sur sa verge en érection. Dans la même scène, une fille de joie emmène son client par la verge. L'autre coupe proche du peintre Skythès(8), montre à l'extérieur les clients déchaînés dans un porneion. Les inscriptions acclament *trois fois* le même Epilykos, certainement avec l'intention ironique: un kalos n'est pas à sa place dans une maison close. Le peintre se moque de son ancienne idôle. Sur une péliké proche du Peintre de Nikoxénos(9) l'acte sexuel est divisé en deux scènes succesives. Tout d'abord, un barbu assis par terre, la verge en érection, soulève la jupe de la fille, pour admirer ses parties privées. De l'autre côté du vase, il achève l'accouplement(10). L'élément humoristique est en principe présent dans toutes ces représentations, évoqué quand elle sont mentionnées par ailleurs; inutile donc de les répéter ici. Rappelons que le jeune Euphronios lui-même qui fait la cour au petit Léagros, parmi d'autres couples non hétérosexuels(11)! Et que les aventures drolatiques des satyres(12) sont toujours orientées dans cette direction,

(mai 1996

- (1) *Od* 8, 266–366.
- (2) la scène a été représentée par Tintoret.
- (3) à l'exception de Beazley, cf. sa description laconique et spirituelle de la péliké apparentée au peintre de Nikoxénos à Tarquinia, *ARV²* 224.7, *Beazley Add²* 198; Dierichs 85.156 ab; (A) *Sexuality in Ancient Art* (1996) 93.40: „love making, A, inspection, B penetration“.
- (4) 3921, *ARV²* 372.31; *Beazley Add²* 225; Bloesch (1940) 84.19; Peschel (1987) [84] fig., p. 118sq; Johns (1991) 132.117, 158sq.141; Dierichs 80.148 abc.
- (5) *Sexuality in Ancient Art* (1996) 91.38, 90.
- (6) cf Le Céramique et la splendeur des courtisanes, Les kaloi.
- (7) Berlin 3251, *ARV²* 113.7, 1626, 1704; *Beazley Add²* 173sq.; *CVA Berlin 2* (1962) p.13sq. pl.54.4, 57–59, 122.1,5, 134.2 (A.Greifenhagen); pièce éponyme du peintre de Thalia [= Peithinos, après tout?], Thalia est une autre fille de joie, également représentée; tournée par Chachrylion – Bloesch (1940) 45sq.59. Leagro[s] kal[os]. R.Guy a complété la coupe d'un petit fragment du Musée de la Villa Giulia, attribué auparavant à Douris– *Beazley Add²* 239; *ARV²* 440.169 qui complète le nom d'Epilykos– un client (confirmé par R.Guy); cf. Shapiro (1983) 308; Johns 172.154; Peschel (1987) [29] fig., p.50sq.; Dierichs 82sq.153.a–b. Cf.aussi *infra* Un Eros qui n'a pas d'âge note 16.
- (8) Louvre CA 986, *ARV²* 1530.2; *Beazley Add²* 385; Peschel (1987) [37,40] fig., 61sq.(attribuée à Skythès) 68sq.; *Eros Grec* (1990) 124sq.58; Johns (1991) 157.140; Dierichs 77.141ab.
- (9) cf.note 3 *supra*; les inscriptions sur le vase, omises dans *CVA* , sont reproduites dans; il faudra les déchiffrer.

- (10) psyctère de Smikros au Musée Getty, cf. *supra*.
- (11) cf en général F.Lissarague *Métis* 2.1 64–92; cf. p. ex deux groupes suivant le cercle de Nikosthénès, Boston 08.30 a, Dierichs 100.180 et Berlin 19644 que Beazley 135 a attribuées à la même main; dans le médaillon de la première un satyre supporte sa compagne sur sa verge érigée, sur l'extérieur de l'autre, les satyres se déchaînent, l'un ne cache même pas ses intentions à l'intention d'une sphinge qui, imperturbable, continue sa tâche d'encadrer la scène.

LES KALOI ET LES AUTRES(1)

Adde la référence pour Euaion kalos fils d'Echile: ARV² 1579. Les acclamations des geñs sortis des années de le beauté, présentent un autre aspect important, celui de la promotion sociale, car en principe, les kaloi propres sont des jeunes aristocrates. Ceci est surtout valable pour les acclamations des gens du Céramique.

Quelques inscriptions sur les vases attiques 540–500 (1).

(Juin 1995)

- (1) Sborník prací Filosofické fakulty brněnské University N 1 (1996) 65–73.
- (2) Immerwahr (1990) 68.399.
- (3) ARV² 1317.1 Beazley Add² 362sq.; CVA 2 (K.Deppert, 1968) pl.81, facsimile de l'inscription p.33; pour la découverte cf. p.5.

Les signatures de Phintias (et les signatures antiques „fausses“).

Adde à la bibliographie de l'amphore de Tarquinia, G.Ferrari *I vasi attici a figure rosse del periodo arcaico– Materiali del Museo archeologico Nazionale di Tarquinia* 11 (1988) 1 17sq.2 pl.1–3.1–2; avec beaucoup de bonne volonté on a corrigé à tort l'inscription d'A/ de Herakes en Herakles.

Adde à la fin:

Une „fausse“ signature de Phintias est assez surprenante. Elle date vers 410, mais les lettres imitent celles de la fin du sixième. Elle se trouve sur l'embouchure du vase éponyme du peintre du Frankfort acorn, un artisan à la suite du peintre de Meidias(2). Il n'y a aucun doute de son authenticité (vidi). La découverte est riche de conséquences. A distance plus grande qu'un siècle, la mémoire d'un artiste était vivante (dans sa famille?) et le scribe s'est efforcé d'imiter des formes des lettres telles qu'il considérait

anciennes – cf. notamment les alphas, les iotas et les sigmas(4) On a pensé que l'origine de Phintias était dans la Grèce de l'Est. Or l'inscription confirme son origine d'Athènes, dont on a douté, à tort.

(2) *ARV*² 1317.1, *CVA* 2 (1972) – K.Deppert – pl.81, p.33, Immerwahr (1990) 68, 398 (bibliographie).

Illustrations:

figg. 1 – 3: lécythe attique à figures noires. Lyon, Musée des Beaux Arts.



Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3

