



HAL
open science

**E. Marroni, Vasi attici a figure rosse da Tarquinia, Pisa,
2017**

Vincent Jolivet

► **To cite this version:**

Vincent Jolivet. E. Marroni, Vasi attici a figure rosse da Tarquinia, Pisa, 2017. Revue archéologique, 2019. hal-02425899

HAL Id: hal-02425899

<https://hal.science/hal-02425899>

Submitted on 7 Jan 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Elisa Marroni, *Vasi attici a figure rosse da Tarquinia (MOUSAI. Laboratorio di archeologia e storia delle arti 5)*, Pisa, 2017.

Depuis 1980, la collection *Materiali del Museo Archeologico Nazionale di Tarquinia*, créée par Mario Torelli et publiée par l'éditeur Giorgio Bretschneider, s'est fixée pour but la publication intégrale du mobilier considérable conservé au musée archéologique de Tarquinia. Les 20 volumes parus entre 1980 et 2012 concernent les classes d'objets ou de monuments les plus diverses, mais la part du lion, avec 10 volumes, revient évidemment à la céramique, italo-géométrique, étrusco-corinthienne et étrusque (5 volumes) ou grecque (5 volumes). Les volumes consacrés à cette dernière concernent la céramique ionienne et à figures noires attique (4 volumes) et la céramique à figures rouges (1 volume). Quoique publié en dehors de ce cadre, l'ouvrage d'Elisa Marroni vient donc naturellement intégrer et prolonger celui que Gloria Ferrari avait consacré dans cette collection, en 1988, aux vases attiques à figures rouges de la période archaïque trouvés sur le site.

Issu d'une thèse de doctorat, l'ouvrage vise, au travers d'une approche classique (formes, style, attribution à un atelier ou à un peintre, contextualisation), à fournir un cadre d'ensemble des importations de vases grecs à figures rouges à Tarquinia - en prenant donc en compte, également, des vases qui n'y sont pas conservés : aux 363 vases appartenant aux collections communales, à la collection Bruschi, ou retrouvés par l'auteur dans les réserves, s'ajoutent 63 vases conservés dans différents musées. L'ensemble de ce mobilier, exclusivement issu des fouilles de tombes, couvre une période comprise entre le dernier quart du VI^e siècle (pour les vases déjà étudiés par G. Ferrari) et la première moitié du IV^e siècle av. J.-C. Au terme de son introduction, l'auteur donne (p. 14-16) un résumé de la formation des collections du musée archéologique de Tarquinia et de la dispersion du mobilier retrouvé dans les tombes, qui se révélera utile pour quiconque doit aborder l'étude du site, d'autant que cet aspect important n'a pas été traité dans la plupart des ouvrages de cette collection (à l'exception des brèves notices figurant dans les volumes 11, 15, 19 et 20). Une grande partie des collections du musée de Tarquinia est issue de fouilles de la seconde moitié du XIX^e siècle, ce qui ne facilite évidemment pas la recherche des contextes de découverte des vases.

La deuxième partie (c'est en fait la première, celle-ci ne consistant qu'en 4 pages d'introduction), consacrée aux différents mains attestées sur le site (p. 17-88), comporte 5 chapitres ordonnés chronologiquement : 1, 520-500 (Pionniers, Atelier d'Euthymidès, Peintres de Dikaios, d'Evergidès, de Nikosthénès) ; 2, 500-480/470 (Peintres de Berlin 2268, de Syleus, de Kléophradès, de Berlin, Onésimos, Peintre d'Antiphon, Atelier du Peintre de Brygos, Groupe de Syriskos, Peintre de Triptolème) ; 3, 480-460 (Peintre des Bottes¹, Ateliers de Douris, de Macron, Premiers Maniéristes, Peintre du Verger, Atelier de Pistoxénos, Peintre de Providence) ; 4, 460-440/430 (Atelier du Peintre des Niobides, Peintres de Florence, du Louvre G546, d'Orléans, de Cambridge 3.17, de Londres E99, Atelier du Peintre de la Villa Giulia, Peintres de Klio, de Tarquinia RC 1131, de Sabouroff, de l'Éthiopien, Atelier du Peintre de Penthésilée, Cercle du Peintre de Londres E777, Peintres de Heidelberg 211, de Koropi, de Heidelberg 209, Groupe de l'Acropole 410, Atelier du Peintre du Bain, Groupe de Polygnote, Peintres de Polygnote, de la Centaureomachie du Louvre, de la Phiale, d'Eupolis, Maniéristes tardifs, Peintres de Codros, de Well) ; 5 430/400-390 (Peintre de Londres E105,

¹ Je transcris ici en français le nom des peintres ; il aurait été bon, lorsque le nom italien de ceux-ci diffère notablement de leur nom anglais, d'en donner systématiquement l'équivalent, comme le fait l'auteur pour le *Pittore "dei Capelli disordinati"*, le *Straggly Painter* - notre Peintre Échevelé : le *Pittore degli Stivali* est le *Boot Painter*, le *Pittore del Frutteto* le *Orchard Painter*, le *Pittore del Bagno* le *Bath Painter*, le *Pittore della Donna* le *Woman Painter*.

Groupes de Palerme 16, de Londres E614, Peintres d'Érétrie, de Calliope, de Naples 2632, Groupe du Peintre de Marlay, Peintres de Xénophon, de la Femme, de Shuvalov, Classe d'Owen, Peintres de Phrixos, du Taureau, d'Al-Mina, de Bonn 2053, du Sphinx de Mayence, Groupe de Karlsruhe 280, Peintres de Ferrare T198A, de Meidias et son cercle, Échevelé, Peintres sub-meidiaques, Peintres de Jena et son cercle, du Louvre G508). Ce simple inventaire témoigne de la richesse du volume (d'autant que certains de ces regroupements font l'objet de subdivisions ultérieures selon différentes mains), et reflète la complexité des questions abordées par l'auteur, tenu de louvoyer entre les définitions mouvantes de "peintre", "groupe", "atelier", "cercle" ou "classe". Les commentaires relatifs à chaque peintre, enrichis par un appareil de notes très nourri, varient de quelques lignes à plusieurs pages, comme c'est le cas en particulier pour Douris et ses successeurs (p. 42-48), en offrant ainsi une synthèse récente² et bien documentée sur l'activité de ceux-ci, et sur l'ensemble de leur production ; il aurait cependant été judicieux d'indiquer dans cette partie, pour chacun d'entre eux, quel(s) vase(s) du catalogue leur sont attribués.

La troisième partie (p. 87-224) constitue le catalogue des 426 vases ou fragments sur lesquelles se fondent les conclusions de l'ouvrage. Elle sépare les formes en deux groupes, selon que les objets sont conservés à Tarquinia (n. 1-360, 424-426) ou dans d'autres musées (n. 361-423). Le premier groupe est classé par ordre chronologique : les vases attribués ou ré-attribués par l'auteur, et ceux qui se réfèrent à des typologies connues (n. 1-130) ; les vases non attribués, mais datables (n. 131-201) ; les fragments impossibles à dater, et parfois à rattacher à une typologie (n. 202-360). Chaque partie présente les formes selon un ordre différent (sans que l'auteur, p. 89, explicite les raisons de ce choix). Pour le second groupe, les vases sont listés par ordre alphabétique en fonction de leur lieu de conservation dans 23 musées différents. Chaque objet fait l'objet d'une fiche très soigneusement rédigée, mais l'auteur a choisi de ne donner aucun profil de vase, et seules 40 % des fiches sont illustrées sur les 118 planches de bonnes photographies en noir et blanc par un ou plusieurs clichés - aucun des "frammenti non inquadrabili" (n. 205-423) n'y figure. Si ce pourcentage est de l'ordre de 80 % pour les deux autres catégories, évidemment plus intéressantes, il est dommage que les 20 % restants demeurent ainsi, de facto, inédits.

La quatrième partie (p. 225-246) présente les conclusions de l'auteur relatives à ce riche corpus. Elle se divise en quatre parties (suite à une erreur typographique, la première, p. 227, est intitulée "capitolo I") dont la quatrième - contextes de découverte et liste des fragments douteux - (p. 243-246) avait davantage sa place à part, en tant que simple appendice. Pour le reste (p. 227-243), cette partie est solidement structurée en trois volets : céramiques des nécropoles (divisées en époque archaïque et époque classique) ; céramiques du site urbain de la Civita et du port de Gravisca (séparées en complexe méridional et complexe septentrional) ; cadre d'ensemble. Pour le mobilier des nécropoles, traité dans ce volume, les données - formes privilégiées, peintres attestés (résumés sur les graphiques des p. 272-274), thèmes illustrés - sont ventilées en fonction de quatre époques, dont les données sont efficacement

² Les progrès rapides de la recherche tendent à périmer rapidement, en particulier dans ce domaine, les bibliographies les plus à jour. Signalons ici seulement deux ouvrages parus depuis et qui peuvent apporter un éclairage supplémentaire sur le mobilier traité : K. Seaman et P. Schultz (dir.), *Artists and Artistic Production in Ancient Greece*, Cambridge, 2017 ; J. M. Padgett (dir.), *The Berlin Painter and his World: Athenian Vase-Painting in the Early Fifth Century B.C.*, cat. d'expo., Princeton, 2017. Voir aussi, pour l'iconographie, C. Ridi, *Musica e musici nei vasi attici di Tarquinia. Immaginario greco e percezione etrusca*, Trento, 2015 (*Tarchna*, suppl. 3).

synthétisées dans le graphique de la p. 271. Sur les quelque 80 mains ou groupes isolés reconnus, 4 sont de nouveaux peintres en contexte tarquinien (p. 231), et la forme de loin majoritaire est toujours la *kylix* (terme auquel François Villard préférait celui de "coupe"). La prédominance de cette forme se vérifie aussi sur le site de la Civita et à Gravisca, mais le cadre des attestations de l'*emporion* tarquinien présente une différence marquée : à partir de 480/460, on y constate en effet un brusque diminution du mobilier attique, traditionnellement expliquée par les conséquences de la bataille de Cumès, en 474. L'auteur, en relevant que ce phénomène n'affecte ni la cité, ni la nécropole, préfère justement le mettre en rapport avec un changement de fonction du sanctuaire intervenu au cours de ces années - il demeure toutefois tentant d'expliquer ce changement, précisément, en rapport avec cette bataille. Il aurait par ailleurs sans doute été intéressant, pour évaluer plus précisément le volume des échanges avec la Grèce au cours de cette période, de mettre ces données en rapport avec celles relatives aux céramiques attiques à figures noires, voire aux céramiques étrusques à figures noires, puisque ces deux catégories se sont partagé le marché tarquinien, avec les figures rouges, pendant près d'un demi-siècle.

L'ouvrage se referme sur une bibliographie d'environ 500 titres (p. 247-263) et sur trois index : correspondance des numéros de vases du corpus avec leur numéro d'inventaire au musée - absent sur les deux-tiers des objets (un index inversé des pièces inventoriées aurait facilité le travail aux chercheurs) ; *idem*, pour les vases conservés ailleurs ; index des vases inédits du musée ayant fait l'objet d'une attribution. On peut regretter l'absence d'un index des peintres, des sujets ou personnages figurés, ainsi que des inscriptions peintes ou graffites.

S'il est permis d'exprimer un regret, ce serait que cet ouvrage hésite en définitive entre le catalogue de musée et la synthèse, en n'étant ni complètement l'un (faute de profils de vases, d'apoglyphes des inscriptions et d'illustration de nombreux fragments), ni tout à fait l'autre (dans la mesure où la documentation aurait dû être présentée indépendamment des lieux de conservation des vases). Solide et documenté, cet ouvrage rendra cependant certainement les plus grands services aux céramologues et aux historiens.

Vincent Jolivet
CNRS, UMR 8546 (AOrOc)