

## **DIGITHÈQUE**

**Université libre de Bruxelles**

---

*Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie*, Bruxelles : L'Université, 2013.

[http://digistore.bib.ulb.ac.be/2015/DL2472117\\_2013\\_000\\_35\\_f.pdf](http://digistore.bib.ulb.ac.be/2015/DL2472117_2013_000_35_f.pdf)

---

**Cette œuvre littéraire est soumise à la législation belge en matière de droit d'auteur.**

Elle a été numérisée et mise à disposition par les Archives & Bibliothèques de l'Université libre de Bruxelles avec l'accord des auteurs, éditeurs scientifiques ou ayant droits.

Les règles d'utilisation de la présente copie numérique de cette œuvre sont visibles sur la dernière page de ce document.

L'ensemble des documents numérisés mis à disposition par les Archives & Bibliothèques de l'ULB sont accessibles à partir du site <http://digitheque.ulb.ac.be/>



ANNALES d'HISTOIRE  
de l'ART &  
d'ARCHÉOLOGIE

XXXV  
2013



XXXV  
2013

ANNALES d'HISTOIRE  
de l'ART &  
d'ARCHÉOLOGIE

Publication annuelle  
de la Filière d'Histoire de l'Art et d'Archéologie  
de l'Université libre de Bruxelles

*Directeur*

Catheline PÉRIER-D'IETEREN

*Comité de rédaction*

Didier MARTENS, en collaboration avec Véronique BÜCKEN, Anne DELVINGT,  
Alain DIERKENS, Nicole GESCHÉ et Nathalie NYST

*Comité de lecture*

Marc GROENEN (Préhistoire), Cécile EVERS (Antiquité),  
Jacqueline LECLERCQ-MARX (Moyen Âge / Temps Modernes),  
Sébastien CLERBOIS (Art contemporain),  
Peter EECKHOUT (Civilisations non-européennes), Valérie DUFOUR (Musicologie),  
Cécile DULIÈRE (Fondation Sulzberger)

*Comité scientifique international*

Maria Clelia GALASSI (Istituto di Storia dell'Arte, Gênes, Italie),  
Fabienne JOUBERT (Université Paris IV Sorbonne, France),  
Stephan KEMPERDICK (Gemäldegalerie, Berlin, Allemagne),  
Victor STOICHITA (Université de Fribourg, Suisse),  
María Dolores TEIJEIRA PABLOS (Université de Léon, Espagne)

Le présent volume a été réalisé avec le soutien

de la Fondation Universitaire



de la Communauté française,

du Ministère de la Culture et des Affaires sociales  
(Service du Patrimoine culturel),

de la Fondation Sulzberger (Bruxelles),

de l'Association du Patrimoine artistique (Bruxelles),

du CReA-Patrimoine (ULB),

du Département d'Histoire, Arts et Archéologie et

de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'ULB

Publié avec l'aide financière du Fonds de la  
Recherche Scientifique - FNRS de Belgique

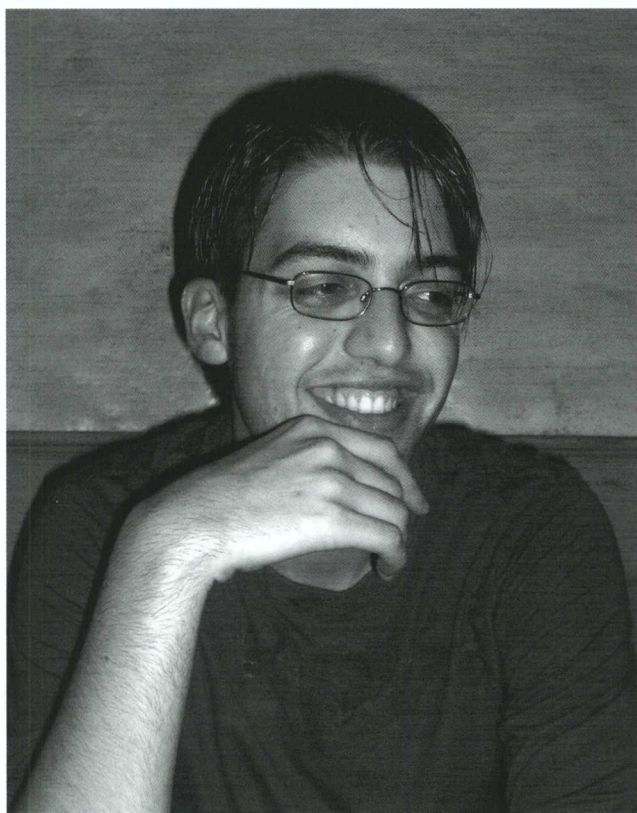
ISSN 0771-2723

Les articles des AHAA sont mentionnés dans le  
répertoire bibliographique BHA  
(Bibliographie d'Histoire de l'Art).

Couverture : lécythe à fond blanc, scène funéraire, détail (seconde moitié V<sup>e</sup> s. av. J.-C.)

© AHAA : Musées royaux d'Art et d'Histoire

À LA MÉMOIRE DE JÉRÔME ANDRONIKOS  
(1986-2010)



La printanière et douce matinée est pleine du parfum  
des nouvelles fleurs ;  
La caresse du vent berce les jeunes feuilles du parc  
silencieux du Mystère de la Mort.  
Sous ces roses, dont jadis tu as aimé les sœurs,  
tu reposes, tu reposes, pur, inoubliable Ami,  
en ton immortelle pâleur.

ATHÉNA TSINGARIDA

Préface

p. 5

HÉLÉNA DE RAEDEMAEKER

En souvenir...

p. 7

THOMAS BRISART

Les terres cuites moulées du sanctuaire proto-archaïque sur l'acropole de Gortyne :  
Remarques sur l'organisation de la production

I. L'élaboration des types

p. 9

DELPHINE TONGLLET

Kyathoi étrusques et attiques. Double réception d'une forme de bucchero dans les  
ateliers de vases figurés à Athènes et à Vulci

p. 27

ISABELLE ALGRAIN

Entre naissance et renaissance. Réflexions sur le symbolisme de l'œuf dans le  
monde grec aux époques archaïque et classique

p. 51

CAMILLA PILOTTO

Réflexions sur la polychromie d'époque républicaine en Italie centrale  
Le fronton de la via di San Gregorio

p. 63

LAURENT THOLBECQ & SOLINE DELCROS

Deux éléments de mobilier cultuel nabatéen provenant de la « chapelle d'Obodas »  
(Pétra, Jordanie)

p. 75

COLINE LEFRANCQ

Aperçu de la céramique d'époque kouchane à partir du matériel issu du  
« complexe cultuel » de Termez

p. 87

QUENTIN GOFFETTE

Le matériel d'époque romaine de la grotte de Han (Han-sur-Lesse, province de Namur)

p. 107

FRANÇOIS DE CALLATAÏ

Siwart Haverkamp et la chasse aux fantaisies métalliques représentant Alexandre  
le Grand au début du XVIII<sup>e</sup> siècle

p. 119

Chronique de la filière d'Histoire de l'Art et d'Archéologie 2011

p. 129

## Préface

Il est des textes que l'on souhaiterait ne jamais écrire, mais après la disparition de Jérôme la réalisation d'un volume en son hommage est devenue une nécessité. Sachant l'amour et la passion qu'il portait à ses études, un recueil de textes scientifiques, rédigés par ses amis, ses condisciples et certains de ses professeurs, nous est apparu comme la plus belle des offrandes.

Jérôme n'était pas seulement un étudiant brillant. Tous ceux qui l'ont côtoyé à l'Université se souviennent de sa gentillesse, de sa générosité et de sa grande sensibilité. Il faisait partie de ces êtres rares, qui combinent à la fois des qualités intellectuelles et humaines. La perte d'un être cher est toujours cruelle, celle d'un jeune homme, aussi attachant, aimé et apprécié par tous, nous quittant au début de sa vie, est insupportable.

Jérôme était subtil, intelligent et fin. Passionné par l'antiquité grecque, il venait d'achever brillamment ses études d'Histoire de l'Art et d'Archéologie et allait entreprendre une carrière de chercheur. Le destin a voulu qu'il nous quitte au moment même où il venait d'être accepté à l'Université d'Oxford pour entreprendre une spécialisation en Archéologie grecque, grâce à une bourse d'études de la Fondation Wiener-Anspach. Il allait ainsi pouvoir préparer son projet de thèse sur la céramique laconienne, thèse qu'il projetait de soutenir à l'ULB. La vie lui souriait mais elle s'est interrompue tragiquement un 15 février 2010 au matin sans lui permettre d'atteindre son 24<sup>e</sup> anniversaire.

Après sa disparition et pour témoigner à ses proches de l'énorme estime que Jérôme avait gagnée auprès de l'ensemble du Département d'Histoire, Arts et Archéologie, les *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie* sont vite apparues comme le lieu le mieux approprié au recueil d'articles qui lui est dédié. Que Madame Catheline Périer-d'Ieteren, Directrice de la revue, soit vivement remerciée pour l'accueil chaleureux qu'elle a immédiatement réservé au projet. Le projet d'hommage a également été soutenu par le Recteur de l'ULB, Monsieur Didier Viviers qui fut un des Professeurs de Jérôme, par la Faculté de Philosophie et Lettres et son Doyen, Monsieur Manuel Couvreur, par le Département d'Histoire, Arts et Archéologie, son ancien Directeur, Monsieur Jean-Marie Sansterre et son directeur actuel, Monsieur Alain Dierkens et par le CReA-Patrimoine et son Directeur, Monsieur Laurent Bavay. Qu'ils soient tous remerciés. Isabelle Algrain a offert son aide précieuse pour les vérifications éditoriales et bibliographiques.

Athéna Tsingarida





## En souvenir...

Jérôme Andronikos est né le 4 septembre 1986 et nous a quittés tragiquement le 15 février 2010 dans l'accident de train de Buizingen.

Dans un premier temps, Jérôme a été un compagnon de cours mais, très vite, il est devenu un ami cher et indispensable. Sa disparition prématurée nous a tous bouleversés et chacun de nos souvenirs s'est vu envahir d'un sentiment d'injustice immense.

Durant ces cinq années à l'Université, j'ai pu connaître, découvrir et apprécier Jérôme, qui était un personnage hors normes. Très vite, j'ai tissé avec lui de forts liens d'amitié. Il était une personne d'une gentillesse et d'une sensibilité incroyables. Il égayait toutes nos rencontres grâce à sa bonne humeur, une anecdote, ou une histoire drôle. Toujours prêt pour une exposition, une sortie ou simplement un café matinal avant le 1er cours, c'était un homme de compagnie simple et agréable.

Jérôme possédait une grande intelligence. Sa passion pour l'archéologie, la Grèce et son histoire était connue de nous tous. La recherche était la voie qu'il avait choisie et il avait acquis l'estime de ses professeurs grâce à ses travaux et à ses interventions. Brillant, il suscitait notre admiration et n'hésitait jamais à partager ses connaissances. Nous avons tous appelé Jérôme au moins une fois en état de stress. Sa conversation nous rassurait et nous apportait des réponses à nos questions, aussi diverses fussent-elles. Il restait modeste et son parcours ou ses excellents résultats ne le poussaient pas à la compétition ou à la vantardise. La générosité et la disponibilité comptaient parmi ses qualités. Il offrait son aide non seulement à ses amis mais aussi à tous ceux qui la lui demandaient.

Pour beaucoup d'entre nous, il était devenu un point de référence, de repère, au propre comme au figuré. Sa grande taille nous permettait de nous retrouver, de nous réunir, même dans les endroits les plus bondés. Il était un peu notre étoile polaire, et cet aspect nous a souvent fait rire. Encore aujourd'hui, en écrivant ces lignes, je souris.

Parallèlement à ce volume qui rassemble les textes de certains de ses professeurs et de ses condisciples, nous continuons à entretenir sa mémoire en répétant les petits gestes qu'il avait l'habitude de faire, en écoutant la musique qu'il aimait, en buvant son cocktail préféré.

Je voudrais terminer ce petit mot en lui disant encore une fois toute mon amitié et tout mon respect. Son souvenir ne nous quitte pas, il continue à briller et à nous faire sourire, forcément...

Hélène De Raedemaeker

# LES TERRES CUITES MOULÉES DU SANCTUAIRE PROTO-ARCHAÏQUE SUR L'ACROPOLE DE GORTYNE : REMARQUES SUR L'ORGANISATION DE LA PRODUCTION

## I. L'élaboration des types<sup>1</sup>

THOMAS BRISART<sup>2</sup>

### **Le sanctuaire proto-archaïque sur l'acropole de Gortyne et son dépôt de terres cuites**

En 1939, un sondage ouvert à l'initiative d'A. Colini sur le sommet de l'acropole de l'ancienne Gortyne (aujourd'hui la colline d'Agios Ioannis), mettait au jour des restes architecturaux importants, de même que plusieurs fragments de reliefs sculptés. Si l'exploration de ce secteur fut interrompue pour un temps par la seconde guerre mondiale et ses suites, entre 1954 et 1958, une fouille exhaustive put être entreprise par l'École italienne d'Athènes. Furent alors découverts les restes d'un temple aux dimensions relativement imposantes (environ 16 mètres de longueur pour 12 mètres de largeur), construit en calcaire et en albâtre, et aux vestiges duquel étaient mêlés plusieurs autres fragments de sculpture architecturale. Cette construction, bien qu'ayant été datée très haut par les fouilleurs (période géométrique), est actuellement située,

---

<sup>1</sup> Cet article synthétise quelques-unes des conclusions auxquelles m'a mené la rédaction d'un mémoire de licence en Histoire de l'art et archéologie de l'Antiquité présenté à l'Université libre de Bruxelles en 2004 et intitulé « Les terres cuites dédaliques de Crète : recherches sur les ateliers et les styles régionaux ». Ce travail avait été initié et dirigé par Didier Viviers, auquel j'adresse ici mes remerciements les plus sincères.

<sup>2</sup> Chargé de recherches du FNRS (ULB), membre de l'École française d'Athènes.

sur la base à la fois de la céramique retrouvée lors de la fouille et du décor architectural susmentionné, entre 640 et 620<sup>3</sup>.

Par ailleurs, alors même qu'était conduite la fouille du temple, l'investigation de la pente orientale de l'acropole livrait un important dépôt de terres cuites, logé au sein de ce qui apparaît dorénavant comme une aire spécialement aménagée pour stocker les offrandes qui étaient faites dans le cadre du culte pratiqué sur le sommet de la colline<sup>4</sup>. Le matériel que contenait ce dépôt date, si l'on en croit nos classements typologiques, du VII<sup>e</sup> siècle, soit cette période que l'on a pris l'habitude de désigner « période proto-archaïque ». L'ensemble des terres cuites proto-archaïques de l'acropole de Gortyne (soit le matériel du dépôt, auquel s'ajoutent un certain nombre de découvertes faites dans d'autres secteurs) se compose essentiellement de statuettes réalisées au moule (presque exclusivement monovalve), technique nouvelle en Crète au VII<sup>e</sup> siècle<sup>5</sup>. Celles-ci représentent en majorité des figures féminines, tantôt nues, tantôt vêtues, la plupart du temps en position frontale et debout, un grand nombre d'entre elles ayant les bras le long du corps, certaines toutefois ayant les mains portées vers la poitrine ou le sexe. On compte également quelques représentations masculines, un nombre non négligeable de sphinx et quelques autres animaux, ainsi que plusieurs types iconographiques plus complexes<sup>6</sup>.

Les nombreuses terres cuites moulées qui ont été produites en Crète durant la période proto-archaïque sont souvent appelées « dédaliques », terme qui, à l'origine, se réfère à une façon de mettre en forme le visage humain propre au VII<sup>e</sup> siècle et qui fut théorisée dans les années 1930 par R. J. H. Jenkins<sup>7</sup>.

<sup>3</sup> Compte rendu de la fouille : G. RIZZA et V. S. M. SCRINARI, *Il santuario sull'acropoli di Gortina*, 1 (= *Monografie della Scuola archeologica di Atene e delle Missioni italiane in Oriente*, II.16), Athènes, 1968, pp. 23-57. Pour la révision des datations, ainsi que d'autres conclusions proposées dans cet ouvrage, voir M. D'ACUNTO, *Gortina, il santuario protoarcaico sull'acropoli di Hagios Ioannis : una reconsiderazione*, dans : *Annuario della Scuola archeologica di Atene e delle missioni italiane in Oriente*, 80, 2002, pp. 187-200. Ces révisions seront suivies ici.

<sup>4</sup> Pour la fouille de ce secteur, voir RIZZA et SCRINARI, *op. cit.*, pp. 99-152. En ce qui concerne la pente orientale de la colline également, les conclusions des fouilleurs ont largement été mises en question par D'Acunto (*op. cit.*, pp. 200-216).

<sup>5</sup> Voir en dernier lieu O. PILZ, *Frühe matrizengeformte Terrakotten auf Kreta. Votivpraxis und Gesellschaftsstruktur in spätgeometrischer und früharchaischer Zeit* (= *Beiträge zur Archäologie Griechenlands*, 2), Möhnesee, 2011, p. 63.

<sup>6</sup> Pour les terres cuites du dépôt votif et des autres secteurs de la fouille, voir RIZZA et SCRINARI, *op. cit.*, pp. 158-273. Pour le reste des découvertes, voir aussi : D. LEVI, *Gli scavi del 1954 sull'acropoli di Gortina*, dans : *Annuario della Scuola archeologica di Atene e delle missioni italiane in Oriente*, 23-24 (1955-1956), pp. 207-288 ; et W. JOHANNOWSKY, *Il santuario sull'acropoli di Gortina*, 2 (= *Monografie della Scuola archeologica di Atene e delle Missioni italiane in Oriente* XVI.2), Athènes, 2002, pp. 76-80.

<sup>7</sup> Voir R. J. H. JENKINS, *Dedalic. A Study of Dorian Plastic Art in the Seventh Century B.C.*, Cambridge, 1936, en particulier pp. 10-24. Présentation commode des terres cuites moulées proto-archaïques de Crète dans M. PRENT, *Cretan Sanctuaries and Cults. Continuity and Change from Late Minoan III C to the Archaic Period* (= *Religions in the Graeco-Roman World*, 154), Leyde, 2005, pp. 405-418 ; ainsi que dans O. PILZ, *The Contexts of Archaic Cretan Terracotta Relief Plaques with*

De façon globale, les visages dédaliques se caractérisent par une tendance à la mathématisation, ainsi que par quatre composantes essentielles (« lowest terms ») : la frontalité, le caractère pictural, parce qu'essentiellement bi-dimensionnel, du visage, la frange horizontale et droite, et le sommet plat de la tête. Le traitement des cheveux en deux masses triangulaires disposées de part et d'autre du visage constitue un autre aspect fondamental du dédalisme. L'emploi du terme dédalique dans le cas qui nous occupe appelle cependant deux remarques. En premier lieu, toutes les terres cuites moulées d'époque proto-archaïque de Gortyne ne se réfèrent pas strictement au modèle susmentionné, en particulier celles qui présentent des figures de profil (le style dédalique se référant à une approche frontale du visage). Appliquer le terme dédalique à l'ensemble de nos terres cuites implique donc que l'on élargisse le cadre rigide établi par Jenkins et que l'on y inclue l'ensemble des expérimentations stylistiques gravitant autour de ce dernier, élargissement amplement attesté dans la bibliographie<sup>8</sup>. L'usage du terme pour les terres cuites ne présentant pas de visage humain paraît pour sa part inapproprié. Par ailleurs, il ne faut pas oublier que si la collusion entre l'emploi du moule et le style dédalique est très forte, et ce à Gortyne comme ailleurs en Crète, il existe des terres cuites de style dédalique qui font appel à d'autres techniques (modelage et tournage), et ce y compris au sein du corpus gortynien.

Les terres cuites proto-archaïques de Gortyne ont fait l'objet de nombreuses études, au premier rang desquelles figure le catalogage du matériel. Cette lourde tâche fut effectuée avec clairvoyance par G. Rizza, dans le premier tome de la publication des fouilles de l'acropole. Comme le requiert inévitablement tout lot de terres cuites issues de moules, le classement a été réalisé en deux étapes.

---

*a Note on the Oxford Plaques from Papoua*, dans : G. DELIGIANNAKIS et Y. GALANAKIS (éds.), *The Aegean and its Cultures : Proceedings of the First Oxford-Athens Graduate Student Workshop Organized by the Greek Society and the University of Oxford, Taylor Institution, 22-23 April 2005* (= *BAR International Series*, 1975), Oxford, 2009, pp. 47-57 (avec détail des contextes). Le même auteur publiait en outre récemment une synthèse fouillée et complète sur cette catégorie de matériel, voir PILZ, *op. cit.* (2011).

<sup>8</sup> Pour le cas de la Crète en particulier on renverra, à titre d'exemple, à *Dädalische Kunst auf Kreta im 7. Jahrhundert v. Chr.* (catalogue de l'exposition), Mayence, 1970 ; ainsi qu'à P. BLOME, *Die figürliche Bildwelt Kretas in der geometrischen und früharchaischen Periode*, Mayence, 1982. Une autre option serait d'abandonner le terme, cf. H. AURIGNY, *Une notion encombrante dans l'histoire de la sculpture grecque : le « dédalisme »*, dans : *Revue Archéologique*, à paraître en 2012 (je remercie l'auteur de m'avoir fait connaître ce texte avant publication). Nous perdions à mon sens un concept qui, assoupli, s'avère toujours intéressant, en particulier pour désigner un pôle vers lequel penche une part importante de la plastique proto-archaïque, mais aussi pour faire la part, à une échelle locale, entre la production relevant de ce pôle et les objets davantage encrés dans une tradition subgéométrique. Le terme « dédalique » nous paraît par ailleurs difficilement pouvoir être remplacé par le terme « orientalisant », dans la mesure où ce dernier adopte davantage une dimension technique et iconographique, le dédalisme se référant pour sa part au rendu anatomique des figures. Il n'en reste pas moins vrai que le style dédalique accompagne souvent une iconographie et une technologie (le modelage) orientalisantes.

Dans un premier temps, il a fallu regrouper entre elles les pièces provenant de mêmes moules ou de moules descendant d'un même prototype – soit le classement « par type »<sup>9</sup>. Ensuite, les différents types ont dû être agencés les uns par rapport aux autres, ce pour quoi un classement chronologique a été adopté. Rizza offrait en outre, en complément à son catalogue, une riche discussion sur l'origine des types iconographiques représentés au sein du matériel, lequel, il est important de le rappeler, constitue un témoin important de ce que les archéologues ont pris l'habitude de dénommer l'« orientalisation de l'art grec »<sup>10</sup>.

Une fois le travail typo-chronologique effectué, plusieurs chercheurs se sont attachés à comprendre ce que les terres cuites de Gortyne avaient à nous apprendre quant à la nature et quant au fonctionnement du culte pratiqué sur l'acropole à l'époque proto-archaïque. Ainsi, H. Cassimatis et M. Prent, sur la base de ce matériel, ont insisté sur le rôle fondamental joué par les femmes au sein du rituel, et plus particulièrement les femmes en état de transition depuis l'enfance vers à l'âge adulte, la plupart des types figurant manifestement des jeunes filles. La prise en compte des autres ex-voto issus du sanctuaire (on pense notamment ici aux armures miniaturisées) a par ailleurs permis d'intégrer la composante masculine de la cité au sein de ces mêmes rites initiatiques<sup>11</sup>.

<sup>9</sup> Sur les notions de « type » et de « prototype », on verra A. MULLER, *Description et analyse des productions moulées. Proposition de lexique multilingue, suggestion de méthode*, dans : A. MULLER (éd.), *Le moulage en terre cuite dans l'Antiquité*, Villeneuve d'Ascq, 1997, pp. 437-463.

<sup>10</sup> Une large part des thèmes iconographiques présents à Gortyne, de même que la technique du moulage évoquent inmanquablement les traditions artisanales du Proche-Orient, même s'il existe par ailleurs des antécédents typologiques minoens à nos statuettes. O. Pilz a cependant démontré que les plaquettes moulées avec représentation de figure féminine nue fabriquées à la même époque au Levant n'avaient probablement pas joué le rôle de prototype qu'on leur reconnaît généralement. En effet, ce type d'objet semble inconnu en Crète, tandis que l'usage du moule et le thème de la figure féminine nue sont connus dans l'île avant la période proto-archaïque. Voir PILZ, *op. cit.* (2011), pp. 49-52 ; 63 ; 192-194 ; 275.

<sup>11</sup> On verra : H. CASSIMATIS, *Figurines dédaliques à Gortyne : essai de typologie*, dans : *Bulletin de Correspondance Hellénique*, 106, 1982, pp. 447-464 ; EAD., *L'Athéna de Gortyne en Crète et son culte*, dans : s. é., *Akten des XIII internationalen Kongresses für klassische Archäologie. Berlin 1988*, Mayence, 1990, pp. 467-468 ; et PRENT, *op. cit.*, pp. 481-492. Plus général : S. BÖHM, *Die « nackte Göttin » : zur Ikonographie und Deutung unbekleideter weiblicher Figuren in der frühgriechischen Kunst*, Mayence, 1990, en particulier pp. 125-143 ; EAD., *The «Naked Goddess» in Early Greek Art : an Orientalizing Theme par excellence*, dans : N. C. STAMPOLIDIS et V. KARAGEORGHIS (éds.), ΠΛΟΕΣ... *Sea Routes... Interconnections in the Mediterranean, 16<sup>th</sup>-6<sup>th</sup> C. B.C. Proceedings of the International Symposium Held at Rethymnon, Crete, September 29<sup>th</sup> - October 2<sup>nd</sup> 2002*, Athènes, 2003, en particulier pp. 367-368 ; V. PIRENNE-DELFORGE, *La genèse de l'Aphrodite grecque : le « dossier crétois »*, dans : S. RIBICHINI, M. ROCCHI et P. XELLA (éds.), *La questione delle influenze vicino-orientale sulla religione greca*, Rome, 2001, pp. 169-187 ; C. BONNET et V. PIRENNE-DELFORGE, « *Cet obscur objet du désir* ». *La nudité féminine entre Orient et Grèce*, dans : *Mélanges d'archéologie et d'histoire de l'École française de Rome. Antiquité*, 116, 2004, pp. 858-866 ; et O. PILZ, *Some Remarks on Meaning and Function of Moldmade Terracotta Relief Plaques Depicting Naked and Dressed Females Figures*, dans : C. PRÊTRE (éd.), *Le donateur, l'offrande et la déesse. Systèmes*

Par ailleurs, O. Pilz apportait récemment un nouvel éclairage sur la question de la genèse des terres cuites féminines moulées, les rapprochant des manches des accessoires en ivoire importés du Proche-Orient et faisant du même coup apparaître les ambitions élitistes cachées derrière ce type d'offrandes, du moins dans les premières phases de leur existence<sup>12</sup>. Un réexamen complet, par le même auteur, des différents types iconographiques véhiculés par les terres cuites crétoises d'époque proto-archaïque a mis en évidence que leur signification et leur usage religieux dépassaient de loin le cadre des rituels initiatiques vers lesquels l'historiographie récente avait attiré l'attention, en particulier pour les types féminins<sup>13</sup>. O. Pilz, au travers d'un examen contextuel fouillé, insistait en outre sur l'association croissante entre ce type d'offrande et les sanctuaires péri-urbains et ruraux. Il expliquait ce lien par la dimension communautaire que M. Prent, notamment, attribuait à ces derniers et à laquelle répond bien la standardisation des ex-votos induite par l'usage du moule<sup>14</sup>. Dans le même sillage, et dans la prolongation d'une théorie formulée par N. Marinatos, j'ai plus particulièrement posé la question du lien entre l'émergence et le développement des terres cuites moulées en Crète à l'époque proto-archaïque et la mise en place, à la même époque, de la citoyenneté<sup>15</sup>.

Ainsi, depuis leur publication, les terres cuites proto-archaïques de la colline d'Agios Ioannis ont avant toute chose été approchées sous l'angle de leurs usages et de leur signification, tant en termes de religion que de société. En revanche, la question de l'organisation de la production est largement passée à l'arrière-plan. Certes, le classement par type avait bien été effectué par Rizza dans son catalogue, lequel avait en outre exploré dans le détail le problème délicat de leur agencement. Néanmoins, en ce qui concerne ce second point, ses conclusions auraient pu être débattues de façon plus approfondies qu'elles ne l'ont été<sup>16</sup>. Rizza laissait en outre la question des modalités de production pour ainsi dire inexplorée, ne livrant que quelques remarques générales sur les techniques. La publication récente de la monographie d'O. Pilz sur les terres cuites moulées d'époque proto-archaïque en Crète vient combler une part importante de ce vide, examinant tour à tour les techniques de fabrication, les

---

*votifs dans les sanctuaires de déesses du monde grec. Actes du 31<sup>ème</sup> colloque international organisé par l'UMR HALMA-IPEL, Université Charles-de-Gaulle/Lille 3, 13-15 décembre 2007 (= Kernos supplément, 23), Liège, 2009, pp. 97-110.*

<sup>12</sup> PILZ, *op. cit.* (2009) ; ID., *op. cit.* (2011), pp. 192-194 ; 275.

<sup>13</sup> PILZ, *op. cit.* (2011), chapitre 4 : *Bedeutung und Funktion*.

<sup>14</sup> PILZ, *op. cit.* (2011), en particulier pp. 179-186 ; 279 ; 306-309.

<sup>15</sup> Voir BRISART, *op. cit.*, 2011, pp. 273-314 ; à la suite de N. MARINATOS, *The Goddess and the Warrior. The Naked Goddess and Mistress of Animals in Early Greek Religion*, Londres/New York, 2000, pp. 67-91.

<sup>16</sup> On notera ainsi que les deux études à s'être penchées en détail sur la classement de Rizza l'avalisent largement, à quelques détails près toutefois. Voir compte rendu de l'ouvrage par J. SCHÄFER dans *Gnomon* 44 (1972), pp. 190-192 ; et BLOME, *op. cit.*, 1982, pp. 28-36.



différents centres de production, le fonctionnement des ateliers, la circulation des types entre ceux-ci et le statut social des coroplastes<sup>17</sup>. Mais le travail monumental de Pilz, aussi fouillé soit-il, appelle à son tour deux remarques. D'une part, force est de constater qu'il avalise une fois de plus les principes mis en œuvre par Rizza en matière de chronologie<sup>18</sup>. D'autre part, il passe sous silence la question de la continuité entre la production des types et celle des terres cuites (autrement dit, faut-il assigner ces deux aspects de la production aux mêmes ateliers ?), alors que celle-ci conditionne toute discussion sur la nature et le fonctionnement de la production. Je me pencherai dans cet article sur le premier point, réservant le second pour une note ultérieure.

### **Le classement chronologique de G. Rizza : principes et faiblesses**

La fouille du dépôt de terres cuites de l'acropole n'a livré aucune donnée stratigraphique quant à la chronologie des types représentés dans le lot. Tout au plus suggérerait-elle comme *terminus ante quem* pour l'ensemble d'entre eux la fin du VII<sup>e</sup> siècle, date à laquelle le dépôt fut scellé par l'effondrement d'un mur de terrassement, lui-même recouvert par une couche de circulation dans laquelle a été retrouvée de la céramique datable du VI<sup>e</sup> siècle<sup>19</sup>. C'est donc l'examen stylistique du matériel qui a permis de reconstituer la chronologie des types, selon une méthode et avec les risques que l'on connaît bien.

Ainsi, dans un premier temps, les types ont été rassemblés en différents groupes en fonction de leur caractères morphologiques. Pour ce faire, trois éléments en particulier ont été retenus : l'allure générale du contour des visages (critère considéré comme le plus opérant dans l'établissement de la typologie de la plastique dédalique depuis l'étude de Jenkins), la construction du profil des visages et, pour les figurines féminines nues en particulier, la façon dont l'agencement entre le haut et le bas du corps est opéré. Quatre groupes ont ainsi été obtenus, lesquels ont été considérés comme autant de phases d'un seul et même développement. Afin de déterminer la position de chacune de ces phases au sein de la séquence en question, Rizza a eu recours à un principe très simple et largement utilisé dans l'étude de la figuration à l'époque archaïque : l'évolution régulière des formes vers un rendu plus naturaliste du corps humain, partant d'une approche schématique héritée de la période géométrique et aboutissant à une meilleure maîtrise du modèle naturel, typique de l'art du VI<sup>e</sup> siècle. Un visage étroit associé à un corps dont les

<sup>17</sup> PILZ, *op. cit.* (2011), pp 63-87.

<sup>18</sup> PILZ, *op. cit.* (2011), en particulier pp. 187-190.

<sup>19</sup> RIZZA et SCRINARI, *op. cit.*, pp. 138-139 (le mur de terrassement en question était alors interprété comme un autel, ce qui a été réfuté par D'Acunto, *supra*). Il est regrettable que cette céramique n'ait pas été décrite plus précisément car il demeure difficile dans ces circonstances d'estimer dans quelle mesure l'usage du dépôt ne pourrait pas en réalité déborder sur le VI<sup>e</sup> siècle.

composantes sont sèchement articulées devait ainsi se placer au début de la séquence, tandis qu'un visage plein associé à un corps dont les composantes sont mieux intégrées devait au contraire être situé à la fin de cette séquence. Les quatre groupes susmentionnés sont ainsi devenus proto-dédalique, dédalique ancien, dédalique moyen et dédalique récent, faisant ainsi directement écho à la classification de Jenkins<sup>20</sup>.

Restait à donner à la séquence ainsi obtenue des ancrages absolus. Pour ce faire, le matériel des différentes phases a été comparé à d'autres objets, qui soit disposaient d'une chronologie solide (la céramique proto-corinthienne en particulier, notamment les quelques vases qui associent à leur décor peint des visages dédaliques moulés), soit pouvaient être datés par leur contexte. Rizza a pu ainsi étaler sa séquence, *grosso modo*, sur les trois premiers quarts du VII<sup>e</sup> siècle<sup>21</sup>. Enfin, un regard porté sur l'ensemble de la séquence permettait d'établir les principales caractéristiques de ce qui fut alors appelé l'« école de Gortyne » : un souci constant pour le rendu naturaliste des formes, la persistance, de façon concomitante, d'une forme d'abstraction héritée de la tradition géométrique, le tout accompagné d'une attention soutenue aux patrimoines figuratifs minoen et orientaux<sup>22</sup>.

Le travail de Rizza demeure aujourd'hui encore un modèle de méthode, tant la logique de son raisonnement apparaît limpide et tant le classement qui en résulte s'avère opérant (notamment, les différentes phases associent bien à chaque type de visage un type bien particulier de corps et de profil)<sup>23</sup>. Un certain nombre de faiblesses peuvent néanmoins être pointées. Penchons-nous en premier lieu sur l'organisation des types en différents groupes. Il n'est pas rare que des types stylistiquement très proches les uns des autres soient en réalité assignés à des groupes différents, et ce parce qu'une trop grande attention a été portée aux critères de classement susmentionnés, à défaut de prendre en compte l'ensemble des caractéristiques formelles à disposition. Un exemple frappant de ce phénomène est l'attribution des types 75 et 101 à des groupes différents sur la base de l'observation du contour de leur visage, alors que les deux types présentent pour le reste une parenté très forte, j'y reviendrai<sup>24</sup>. Inversement, le recours à quelques critères spécifiques plutôt qu'à l'ensemble des caractéristiques des types a conduit à l'élaboration de groupes dont la cohérence laisse souvent perplexe. Faire par exemple côtoyer les types 120 et 156 au sein d'un même groupe pose question, en particulier à partir

<sup>20</sup> Pour la chronologie relative : RIZZA et SCRINARI, *op. cit.*, pp. 213-236.

<sup>21</sup> Pour les ancrages absolus : RIZZA et SCRINARI, *op. cit.*, pp. 238-245.

<sup>22</sup> Voir RIZZA et SCRINARI, *op. cit.*, pp. 268-273.

<sup>23</sup> Sur ce point : RIZZA et SCRINARI, *op. cit.*, p. 213.

<sup>24</sup> Je reprends ici la numérotation de RIZZA et SCRINARI, *op. cit.* La lecture de l'analyse qui suit peut difficilement faire l'économie de la documentation photographique collectée dans le même ouvrage.

du moment où l'on a établi que les deux types faisaient partie d'une même « école ». Ce dernier point pose d'ailleurs lui-même problème : les deux principaux éléments invoqués par Rizza à ce propos (pour rappel, l'attention portée au modèle naturel et le maintien parallèle d'une forme d'abstraction) pourraient en réalité être appliqués à la plupart des terres cuites dédaliques crétoises. Il reste ainsi à définir plus précisément les traits qui seraient communs à l'ensemble de la production.

En second lieu, il est légitime de s'interroger sur l'agencement que propose Rizza pour ses groupes. En particulier, il est notamment frappant de constater que les variations stylistiques aient pour ainsi dire exclusivement été envisagées en termes de chronologie, plutôt qu'en termes de traditions, d'ateliers ou de mains. L'exclusion de ces notions fondamentales explique d'ailleurs en grande partie les problèmes que je soulevais dans le paragraphe précédent. Pour le reste, même si l'on acceptait sans réserve la piste chronologique suivie par Rizza, demeurerait le problème de la validité du principe en vertu duquel celui-ci agencait ses groupes, en l'occurrence l'évolution des formes vers un rendu plus naturaliste. Mais nous touchons là à un problème qui concerne, on le sait, l'ensemble de l'histoire de l'art grec archaïque<sup>25</sup>.

Enfin, pour rester dans le domaine de la chronologie, les points de repère absolus proposés par Rizza posent également problème. En premier lieu, certains raisonnements formulés à ce propos sont erronés. Par exemple, l'archéologue ancre dans le temps son dédalique moyen par le biais de rapprochements stylistiques avec la céramique orientalisante de style local de la tombe à tholos L du cimetière d'Aphrati, l'usage de laquelle pourrait être daté selon lui du second quart du VII<sup>e</sup> siècle, en raison de la céramique proto-corinthienne qu'elle contient. Mais ce faisant, il ne tient pas compte du fait que la même sépulture a également livré du proto-géométrique et de la céramique du style de la chèvre sauvage<sup>26</sup> ! Les parallèles stylistiques qu'il propose avec la céramique proto-corinthienne l'amènent vers des datations certes plus fiables, mais se pose dans ce cas-ci la question de la validité de tels rapprochements<sup>27</sup>. Si ceux-ci restent intéressants dans le cas des quelques vases proto-corinthiens portant un ou plusieurs visages dédaliques surajoutés, les comparaisons avec la peinture sur vase à proprement parler me semblent plus dangereuses. Dans tous les cas, il est important de se rappeler que les importations corinthiennes sont pour ainsi

<sup>25</sup> On verra à ce propos C. ROLLEY, *La sculpture grecque*, 1. *Des origines au milieu du V<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1994, pp. 128-130.

<sup>26</sup> RIZZA et SCRINARI, *op. cit.*, pp. 239-240. Cf. D. LEVI, *Arcades. Una città cretese all'alba della civiltà ellenica*, dans : *Annuario della Scuola archeologica di Atene e delle missioni italiane in Oriente*, 10-12, 1927-1929, pp. 312-380. J'ai expliqué ailleurs que les seules données contextuelles sûres dont nous disposons pour dater la céramique orientalisante d'Aphrati indiquent en réalité une datation relativement basse. Voir BRISART, *op. cit.*, pp. 254-258.

<sup>27</sup> RIZZA et SCRINARI, *op. cit.*, pp. 240-242.

dire inexistantes à Gortyne<sup>28</sup>, de sorte que le recours aux comparaisons avec le proto-corinthien ne peut faire l'économie d'une réelle réflexion sur la façon dont les coroplastes locaux auraient pu prendre régulièrement connaissance de l'évolution du travail de leurs homologues corinthiens, et inversement.

## Repenser l'organisation des types

Je ne discuterai pas davantage ici les problèmes posés par la chronologie absolue de Rizza. J'aimerais en revanche me pencher de plus près sur l'organisation des types en groupes stylistiques et sur l'agencement de ces derniers, et ce en proposant un nouveau classement, lequel ne se veut pas tant alternatif que complémentaire au catalogue de 1968. Il s'agira plus précisément d'amender ce dernier de sorte à le faire passer outre deux des écueils exposés plus haut : le problème de la cohérence des groupes et l'absence de réflexion quant à la coexistence de différentes traditions. Du même coup, la question de l'existence et de la spécificité de l'« école de Gortyne » apparaîtra sous un jour nouveau. Mais au préalable, deux remarques importantes doivent être formulées. D'une part, mon classement concerne bien les types et ne prend dès-lors pas en ligne de compte, dans un premier temps du moins, les terres cuites proto-archaïques de Gortyne qui ne proviennent pas de moules, soit les n° 59, 88, 96, 102-104, 106, 226 et 257 du catalogue de Rizza. Sont également exclus de mon examen les n° 82-84 et 243, qui ne relèvent à mon sens pas de la technique de la coroplastie. D'autre part, il est important de signaler que parmi les rapprochements que je propose ci-dessous, plusieurs ont en réalité déjà été formulés par Rizza et, à sa suite, par P. Blome. Je ne signale pas ces parentés ici afin d'alléger l'appareil de notes, mais de façon générale, il est évident que ma démarche est largement redevable de l'excellent travail de comparaison proposé par ces deux auteurs.

### GROUPE A

Un premier groupe peut être constitué en rassemblant les types 60, 64, 66, 67, 68 et 69, empruntés aux phases proto-dédalique et dédalique ancien de Rizza. Un tel regroupement se justifie au premier chef par la construction des visages, qui adoptent dans tous les cas un contour triangulaire et très allongé, avec de très légères variations au niveau du menton (tantôt pointu, tantôt légèrement arrondi). On note également que le front est particulièrement étroit et que les arcades sourcilières sont des arcs d'une hauteur assez importante, qui laissent entre elles-mêmes et les yeux une plage exceptionnellement importante. Les yeux sont des applications en amande assez hautes et plates, qui semblent

---

<sup>28</sup> On n'y rapporte qu'une cruche ne portant pas de décor figuré et un aryballe. Voir LEVI, *op. cit.* (1955-1956), p. 227 ; D. W. JONES, *External Relations of Early Iron Age Crete. 1100-600 B.C.*, Philadelphie, 2000, p. 269 ; et JOHANNOWSKY, *op. cit.*, pp. 62 ; 68.

cernées d'un petit bourrelet. Le nez n'est que rarement connu, mais les terres cuites par lesquelles les types 68 et 69 sont représentés dans la publication semblent indiquer qu'il était long, avec des narines fortement démarquées. La bouche est charnue mais étroite, ce qui s'explique par l'étroitesse du bas des visages. En ce qui concerne les profils, nous ne disposons de photographies que pour les types 60, 64 et 66<sup>29</sup>. Ici aussi la cohérence est très nette, puisque dans les trois cas, le front, le nez, la bouche et le menton s'inscrivent dans un arc de cercle duquel n'émerge pour ainsi dire aucune césure. Au niveau des corps, seul le type 60, un nu, livre des informations. Un torse fin et cylindrique, auquel deux seins hauts et ronds donnent une forme triangulaire, est placé sur des jambes fines et longues, dont les hanches généreuses s'inscrivent dans un contour campaniforme. L'intégration de ces deux éléments est réalisée à l'aide de sillons censés prolonger ceux du triangle pubien (réalisé en creux), mais dont ils se démarquent toutefois. Le corps du type 66, vêtu, qui ne nous est parvenu que de façon fragmentaire, par la forte césure qu'il présente à la ceinture, relève également d'une conception fortement articulée et cela suggère qu'il s'agit bien là d'une autre caractéristique de ce groupe A. Enfin, un certain nombre de types peuvent être rapprochés de ce groupe, sans toutefois répondre entièrement aux critères exposés ci-dessus, soit en raison de leur état de conservation, soit en raison de légères divergences stylistiques. Il s'agit des types 61, 70, 80, 85 et 109.

## GROUPE B

Le groupe B comprend un certain nombre de pièces issues du dédalique ancien de Rizza, sans se confondre entièrement avec celui-ci. Il se compose des types 71, 72, 73, 86 et 87. Le contour du visage reste triangulaire, mais sa partie supérieure est considérablement plus large que dans le groupe précédent. Par ailleurs, la coiffure s'arrête toujours en ligne droite en haut des seins pour former, dans son ensemble, un trapèze aux proportions harmonieuses. Au niveau de la construction interne des visages, on note que l'espace réservé aux paupières est plus restreint que dans le groupe précédent (les arcades sourcilières peuvent cependant demeurer hautes), de même que le front, qui peut même ne pas exister, comme dans les types 86 et 87. Les yeux restent des amandes appliquées entourées d'un petit bourrelet, mais ils sont généralement moins hauts et davantage en relief. Le nez est long et large à la base, adoptant ainsi la forme d'un triangle très haut, particulièrement mince en 86. La bouche reste charnue et relativement étroite mais s'incurve subtilement, illuminant la face d'un léger sourire dont l'efficacité tient certainement au travail des commissures des lèvres, davantage accompli que le groupe précédent. Nous pouvons évaluer ici la cohérence des profils pour quatre types sur cinq : 71,

<sup>29</sup> RIZZA et SCRINARI, *op. cit.*, figs. 276b, 277b et 283.

73, 86 et 87<sup>30</sup>. On retrouve dans les quatre cas la même approche : si le menton et l'arrête du nez forment un trait continu, celui-ci n'est pas convexe, comme dans le groupe précédent, mais bien concave. Par ailleurs, la pointe et la base du nez, les deux lèvres et le menton forment autant de césures importantes, le dessin du bas du visage étant en outre caractérisé par un nez fin et pointu, une bouche très haute et un menton particulièrement massif. Au niveau des corps, qui dans ce groupe semblent toujours vêtus, les types qui le permettent (71, 72 et 87) révèlent également une approche identique. Celle-ci articule, au moyen d'une large ceinture, un torse à tendance carrée, beaucoup plus naturaliste que dans le groupe précédent, à une jupe libérée du schéma campaniforme strict. Qui plus est, en 71 et 72, la poitrine est délicatement démarquée du torse par un faible sillon. Peut également être rapproché de ce groupe le type 74, avec davantage de réserve cependant.

### GROUPE C

Le groupe C rassemble des types tirés du dédalique moyen de Rizza : les n° 97, 99, 114, 116, 120, 160, 161 et 165. S'il existe souvent au sein de ce groupe plusieurs options possibles pour le traitement de certains éléments du visage (notamment son contour !), il n'en demeure pas moins une forte cohérence. Une des convergences les plus évidentes réside dans le traitement tout à fait particulier de la coiffure que l'on peut observer en 99, 114, 160, 161 et 165 : la tête est surmontée d'un béret large et plat, bombé au sommet. De cette coiffe partent de part et d'autre les deux masses des cheveux, qui sont tantôt des tresses à perles carénées, également caractéristiques de ce groupe, tantôt des masses uniformes, animées selon différentes possibilités. D'une manière générale, on peut dire que ce groupe se caractérise également aussi par la finesse de ses traits, critère qui englobe cette fois-ci l'entièreté des types évoqués ici. Le front est, comme tout ce que l'on a rencontré jusqu'à présent, très mince et très large. En revanche, les arcades sourcilières gagnent en portée et perdent en hauteur par rapport aux groupes A et B. Le nez semble toujours remarquablement fin et long. La bouche est constituée de lèvres charnues et étroites, sensiblement incurvées, donnant, comme dans le groupe B (et avec le même rendu des commissures des lèvres d'ailleurs) un léger sourire. Celui-ci confère toutefois aux visages un air plus malicieux, ce qui est sans doute dû à l'effilement plus marqué des yeux. Le menton est, quant à lui, relativement pointu et adopte toujours la forme d'un petit œuf. On dispose pour ce groupe des photographies de cinq profils, lesquels correspondent aux types 97, 114, 116, 161 et 165<sup>31</sup>. Il s'agit, encore une fois, d'une construction tout à fait particulière. Si, comme dans le second groupe, on sort du schéma en arc de cercle, l'allure est différente. D'une part, parce que l'on observe ici une rupture

<sup>30</sup> RIZZA et SCRINARI, *op. cit.*, figs. 290b, 291b, 295b et 296b.

<sup>31</sup> RIZZA et SCRINARI, *op. cit.*, figs. 300-303 ; 307 et 314b.

de pente plus prononcée entre la ligne du nez et celle du front, et, d'autre part, parce le menton perd son caractère massif. Le nez demeure cependant pointu. Pour l'étude des corps on aura recours aux types 99 et 120, tous les deux nus. Ici aussi, la conception apparaît identique. Il s'agit cette fois-ci d'une construction organique très fluide : le torse, dont l'allure triangulaire est due à la forte poitrine et au resserrement très marqué de la taille, est combiné aux deux jambes, longues et fines, au moyen de la continuité entre les lignes des hanches et des flancs, et entre les plans du ventre et des cuisses. Le triangle pubien, arrondi, est réalisé, quant à lui, en forte rupture de plan. On remarquera aussi que le bas des jambes est proportionnellement très court par rapport aux cuisses. La statuette 96 du catalogue de Rizza, fleuron incontestable du dépôt de l'acropole, bien qu'elle ne sorte vraisemblablement pas d'un moule (elle semble avoir été entièrement réalisée à la main), se rattache incontestablement à ce groupe, de même que le type 137, malheureusement connu de façon fragmentaire. Le type 121 présente par ailleurs un corps nu proche du type 120.

#### GROUPE D

Le groupe D n'est pas très représenté mais constitue l'un des ensembles les plus cohérents et les plus beaux du dépôt. Il se compose de types classés par Rizza dans le dédalique moyen et le dédalique récent : les n° 145, 190, 199 et 201. Le contour du visage est dans les quatre cas particulièrement large et adopte la forme d'un trapèze appointé vers le bas. Le front, comme dans les autres groupes, est bas et large mais il adopte ici une allure triangulaire, ce qui est dû à une conception particulière des sourcils, lesquels tendent à s'incliner vers l'intérieur, tandis que la clef des arcs qu'ils définissent se marque davantage et se déplace vers l'extérieur. Cette inclinaison est elle-même due au travail des yeux, qui ne sont plus placés le long d'une droite horizontale mais bien le long d'une courbe concave vers le bas. Ces yeux sont par ailleurs assez éloignés l'un de l'autre, particulièrement en 201. Pour le reste, il s'agit d'amandes effilées et en goutte, proches en ce sens de ce que l'on rencontre dans les groupes B et C. Le nez est aussi très caractéristique : il délimite un triangle court et se termine en formant un V très plat. Le travail de la bouche relève pour sa part également du modèle développé dans les groupes B et C. Nous ne disposons de photographies de profil que pour les types 190 et 201, lesquels correspondent parfaitement de ce point de vue, s'apparentant toutefois étroitement aux profils du groupe C<sup>32</sup>. Pour ce qui est des corps, on doit également se tourner vers ces deux types, lesquels concordent aussi sur ce point : observons en particulier comment, dans les deux cas, le devant de la pèlerine va se loger dans le creux des seins. Peuvent enfin être rapprochés de ce groupe les types 142, 191, 207 et 208.

<sup>32</sup> RIZZA et SCRINARI, *op. cit.*, figs. 329 et 331.

## GROUPE E

Mon groupe E se compose également de types empruntés au dédalique moyen de Rizza : les n° 128, 129, 138, 140, 141, 146, 149 et 154. Ce groupe suit une logique de construction particulière et cohérente qui se marque tout d'abord dans le contour des visages, qui sont toujours ovales et allongés (les joues sont droites toutefois). Par ailleurs, tous ces types portent un *polos* haut, et plus particulièrement (excepté pour le type 168) un modèle cylindrique et lisse, à base importante et fortement démarquée. Le front et les arcades sourcilières ne diffèrent pas de ce que l'on a rencontré jusqu'à présent mais, en revanche, les grands yeux écarquillés, caractéristiques de ce groupe ne trouvent de parallèles que dans le groupe A. On notera cependant qu'à l'inverse de ce que l'on observe dans ce dernier, la contour inférieur des yeux est ici beaucoup plus plat. La maladresse du sourire (au demeurant pas toujours présent) et l'absence de réelle réflexion quant aux commissures des lèvres, autres particularités du groupe, rappellent également le groupe A. Les nez ne sont pas bien connus mais semblent avoir été fins et longs, tandis que le menton est toujours massif, ce qui constitue une caractéristique supplémentaire de ce groupe et qui le rapproche cette fois-ci du groupe B. Rizza ne livre de photographie de profil pour aucune des terres cuites issues des types discutés ici, de sorte qu'il n'est pas possible de faire intervenir cette dimension dans la réflexion. Par ailleurs, en ce qui concerne les corps, nous ne pouvons pas vraiment caractériser ce groupe, dans la mesure où l'on ne connaît que la partie supérieure des types. Enfin, semble pouvoir être rapproché de ce groupe le type 148.

## GROUPE F

Ce groupe, de même que celui qui suit, se définit davantage sur la base de la construction des corps qu'au travers de l'examen des visages. Il comprend les types 89, 90, 91, 92 et 110. On est confronté ici à une construction très articulée du nu féminin. En effet, comme dans le groupe A, le raccord entre le haut et le bas du corps se fait par le prolongement des sillons du triangle pubien, bien que de façon moins maladroite, ce qui introduit une césure importante entre les hanches et les flancs. On remarquera en outre que la taille est placée très bas. Les seins sont massifs, ce qui donne une forme triangulaire au torse, pour le reste particulièrement étroit. Les jambes sont, comme à l'habitude, longues et fines. Les têtes des types 90 et 110 ne sont pas connues et le type 92 est trop petit pour pouvoir nous aider. Ne demeurent ainsi que les types 89 et 91, qui tous deux présentent un visage ovale, un front mince, de grands yeux, une bouche étroite qui semble sourire et un menton massif. Notons enfin que le profil du type 91, le seul connu pour ce groupe, rappelle immanquablement le groupe A<sup>33</sup>.

<sup>33</sup> RIZZA et SCRINARI, *op. cit.*, fig. 294b.



## GROUPE G

Un deuxième groupe peut être identifié sur la base de l'étude des corps et se compose des types 176, 178, 179, 180, 182 et 183. On touche ici à la construction la plus organique que l'on puisse trouver à Gortyne en matière de nu féminin, tant au niveau du modelé que des proportions. Le torse reste long mais est large à la taille, différant ainsi des schémas triangulaires rencontrés plus haut. Les différents plans du ventre sont variés mais reliés de façon quasiment imperceptible. Le raccord avec les jambes est réalisé par le prolongement des sillons du triangle pubien, qui viennent se raccorder au ventre à hauteur des reins. Toutefois, cette césure est habilement atténuée par le déplacement de la taille plus haut sur le torse. Les jambes sont toujours longues et fines. Le triangle pubien est sensiblement bombé et en légère rupture de plan (le sexe est par ailleurs indiqué au moyen d'une petite incision mais nous touchons là à la fabrication des statuettes). Il est moins évident de définir le schéma suivi par les têtes appartenant à ce groupe puisqu'elles ne sont connues que pour les types 179 et 180. Les visages qu'ils présentent ne sont pas étrangers aux groupes C et D, sans toutefois se rattacher clairement à l'un ou à l'autre. En ce qui concerne les profils, Rizza, décrivant le type de corps dont il est question ici, insistait également sur l'importance donnée à la profondeur. En particulier, les masses capillaires ne tomberaient pas à la verticale mais suivraient l'avancée de la poitrine, ce qui se confirme effectivement dans la documentation photographique disponible<sup>34</sup>. Enfin, de nombreux types peuvent être rapprochés de ce groupe, on pointera en particulier les n° 174, 175, 177, 181, 184, 185, 186 et 188.

## GROUPE H

Ce groupe se compose de types empruntés aux phases dédalique ancien et dédalique moyen de Rizza : les n° 75, 76, 79, 101 et 125. Sa cohérence repose en premier lieu sur son unité technologique, laquelle donne lieu à une esthétique tout à fait tranchée par rapport aux groupes abordés jusqu'à présent. On est en effet ici confrontés à un très bas relief qui confère aux types un aspect totalement plane, voire graphique, leurs interdisant toute vue de profil et les plaçant davantage du côté des *pinakès* (certains tirages de ces types ont d'ailleurs un trou de suspension) que des statuettes. Par ailleurs, le contour du visage reste proche de la forme triangulaire du groupe A, mais il peut être coupé à la base pour donner une forme plus trapézoïdale, comme dans les types 76 et 101. Les cheveux sont toujours construits selon le même modèle : deux masses triangulaires encadrent le visage pour donner une forme d'ensemble davantage rectangulaire que trapézoïdale, ce qui démarque également ces types du reste de la production. Ces masses sont, comme le

<sup>34</sup> RIZZA et SCRINARI, *op. cit.*, p. 232 ; fig. 327b.

veut la construction de la perruque à étages caractéristique du style dédalique, divisées en bandes horizontales. Ces dernières sont cependant particulièrement nombreuses, ce qui introduit dans la composition une impression de vibration, laquelle contraste avec l'impassibilité des traits des visages (notons ici aussi l'absence de sourire et la maladresse du travail des commissures). Par ailleurs, les arcades sourcilières sont rendues par un relief nettement démarqué du reste du visage et se rencontrent à la base du nez pour former un motif en hirondelle très caractéristique. L'étude des corps n'est possible que pour les types 101 et 125. Il s'agit dans les deux cas d'une construction fortement articulée, composée d'un torse et d'une jupe reliés par une ceinture. Par ailleurs, les bras sont placés le long du corps (mais pas contre) et présentent des mains particulièrement longues et ouvertes, contraste notable par rapport au reste du corpus. Les seins sont démarqués du vêtement par un sillon très profond. Enfin, le décor des vêtements visible sur les tirages ne relève pas du prototype à proprement parler mais semble avoir été réalisé dans les moules (le travail de l'aile du *pinax* 79a a été obtenu de la même façon). Peuvent enfin être rapprochés de ce groupe (mais pas inclus) les types 105 et 167.

## GROUPE I

Un autre groupe témoigne d'une forte inclination au bas-relief et se compose des types 127, 170, 171 et 173. Mais contrairement au groupe précédent, ces types se caractérisent par ailleurs par un souci très marqué de donner l'illusion de volumes, de même que par un intérêt pour les visages vus de profil. En ce qui concerne les volumes, j'invite le lecteur à prêter une attention particulière aux muscles des cuisses des types 127 et 170 et au travail des coiffures des types 171 et 173. Ce type de relief fait inévitablement songer au travail de la tôle en métal repoussée et incisée, technique au demeurant très répandue en Crète géométrique et archaïque. En réalité, la finesse des détails des types mentionnés ici, comme les motifs végétaux en 127 et 171, les cordes de la lyre en 170, ou encore le décor du polos en 173, suggère que les prototypes n'ont pas été réalisés par modelage mais par repoussé et incision dans une plaque de métal, laquelle aurait également pu servir de moule<sup>35</sup>. Le type 127 est acéphale, mais les visages disponibles pour les types 170, 171 et 173, tous les trois représentés de profil, obéissent au même schéma, inconnu dans les groupes précédents. Le front est court et droit, nettement démarqué d'un nez très pointu par une rupture de pente importante, tandis que le bas du visage s'inscrit dans un arc de cercle qui relie la pointe du nez à la saillie, très marquée, du menton. Les yeux restent, en revanche, les amandes caractéristiques des autres groupes. Par ailleurs, le corps humain est construit de façon nettement articulée et les proportions du bas du corps sont beaucoup plus importantes que pour le torse, cela tant en ce qui concerne les corps féminins que masculins. En cela, ce

<sup>35</sup> On verra à ce propos la discussion dans PILZ, *op. cit.* (2011), pp. 65-68.

groupe se distingue également des groupes précédents. Peut également être rapprochée de ce groupe toute une série de types à *pinakès* : les n° 163, 168, 209, 210, 211, 217, 218, 224 et 225.

On en arrive ainsi à neuf groupes. Demeure cependant une quantité d'autres types relativement importante. Au sein de celle-ci, il faut en premier lieu distinguer les types qui se rapprochent clairement des groupes que j'ai définis mais qui ne peuvent être dirigés vers l'un en particulier, soit en raison du caractère fragmentaire ou effacé des tirages par lesquels ils nous sont connus, soit parce qu'ils se placent à cheval sur différents groupes. Il s'agit des types 78, 93-95, 98, 100, 107, 111-113, 117-119, 124-126, 130-134, 136, 150, 152, 153, 166, 169, 172, 195, 196, 198, 212, 223, 228, 230-233 et 235-239. Il existe par ailleurs des types, voire des petits regroupements de types, dont le style ne semble correspondre à aucune des différentes orientations stylistiques reprises ci-dessus. Il s'agit des types 156, 193, 194, 197, 203, 213, 215, 255, 256, 261 et 263-266. Enfin, les types restant sont représentés par des tirages trop fragmentaires ou trop effacés que pour pouvoir être discutés. Il s'agit des types 62, 63, 65, 77, 81, 108, 115, 122, 123, 135, 139, 143, 144, 147, 151, 155, 157-159, 164, 187, 189, 192, 200, 202, 204-206, 214, 216, 219-222, 227, 229, 234, 240-254, 258-260 et 262.

### La Scuola di Gortina

Comment à présent comprendre ces différents ensembles, de même que leurs relations ? En premier lieu, il me semble ressortir assez clairement du classement proposé ici que les types représentés sur l'acropole de Gortyne ne sont pas tous issus d'une même tradition. En effet, si les groupes A à H présentent une réelle continuité, sur laquelle je reviendrai dans un instant, le groupe I demeure résolument à part, et ce à de nombreux points de vue : le recours probable à des prototypes en métal réalisés au repoussé plutôt qu'à des prototypes en terre modelés, l'attrait pour la vue de profil, la façon de construire les profils (avec le bas du visage en arc de cercle) ou encore la maîtrise particulièrement aboutie, on pourrait presque dire illusionniste, du bas-relief. Par ailleurs, si l'on prend en compte non seulement nos neuf groupes, mais aussi les types non classés, il apparaît que d'autres traditions encore sont représentées à Gortyne, bien que de façon plus ponctuelle<sup>36</sup>.

Le fait de distinguer, au sein des types représentés sur l'acropole, entre une tradition principale, et très vraisemblablement locale, et un certain nombre de traditions allogènes (bien que, parmi ces dernières, une seule y soit représentée de façon significative) permet, par simple soustraction, de donner une cohérence plus forte à ce que Rizza avait appelé l'« école de Gortyne ». Au terme de

<sup>36</sup> Le caractère allogène de certains types avait bien été repéré par Rizza, voir RIZZA et SCRINARI, *op. cit.*, pp. 236-238.

cet examen, on peut en effet affirmer que celle-ci se caractérise, certes par un attention soutenue au modèle naturel, par un souci de la structure et par une iconographie orientalisante, mais aussi par les éléments suivants :

En ce qui concerne les thèmes : une intérêt quasiment exclusif pour la figure féminine.

En ce qui concerne la technologie : le recours à des prototypes réalisés en haut-relief et dont la plastique est assez aboutie pour que les moules qui en sont tirés ne doivent pas être travaillés en creux. Cette tendance s'accompagne d'une réelle réflexion sur la vue de profil.

En ce qui concerne le rendu des visages : un contour dont la forme peut varier mais qui ne renonce jamais au rétrécissement marqué du bas du visage, donnant toujours des joues droites et une place importante au menton, un front large et plat au point de parfois disparaître, de très grands yeux, et, dans la plupart des cas, un léger sourire.

En ce qui concerne le rendu des corps enfin : des formes sveltes accompagnées d'une tendance très nette à gonfler les volumes, particulièrement marquée au niveau des hanches et des seins<sup>37</sup>.

Comment à présent penser la relation entre les différents groupes parmi lesquels j'ai précédemment réparti une part importante de cette tradition gortynienne (A-H) ? Notons en premier lieu que la forte cohérence stylistique décrite à l'instant suggère que nos huit groupes doivent être replacés non seulement au sein d'une même tradition mais, au-delà de cela, au sein d'un même atelier. La marginalité des autres traditions représentées sur l'acropole indique qu'elles doivent être considérées non pas comme les représentants de styles locaux concomitants, mais bien comme des importations (qu'il s'agisse d'importations de terres cuites ou de types, peu importe dans la réflexion qui nous occupe à présent).

Mais que représentent ces huit groupes au sein de l'atelier ? La notion de main apparaît intéressante ici. En effet, la cohérence très forte de chacun de ces groupes, certainement plus marquée que dans les phases de Rizza, me semble justifier que l'on y reconnaisse le travail de différents artisans, bien que la proche parenté entre certains groupes (je pense en particulier aux groupes A et F, d'une part, et C et D, d'autre part) invite à y reconnaître différentes étapes sur un même parcours individuel. Le groupe H, pour sa part, plutôt que de représenter à lui seul un artisan, pourrait tout aussi bien constituer le fruit de l'effort d'un (ou de plusieurs ?) de nos coroplastes pour réaliser, en marge de sa production de types à statuettes, des types à *pinakès*. On pense en particulier à notre artisan A-F. On se souviendra par ailleurs que les groupe B et D sont représentés par des figures féminines vêtues et que les groupes F et G sont

---

<sup>37</sup> En ce qui concerne le rendu de la figure humaine, plusieurs de ces caractéristiques ont déjà été pointées par ROLLEY, *op. cit.*, pp. 134-135.

représentés par des figures nues dont les têtes ne nous sont que rarement connues. Il n'est ainsi pas exclu de faire ici aussi des connections, en particulier en rapprochant l'un de l'autre les groupes B et F et les groupes D et G, en vertu de leur degré de naturalisme respectif. Remettre l'accent sur la notion d'artisan ne doit cependant pas nous écarter du problème chronologique. Tout en gardant à l'esprit le piège évolutionniste évoqué plus haut, il est fondamental de se rappeler que nous avons le privilège, en étudiant l'atelier de coroplastie de Gortyne, de retracer l'un des premiers efforts entrepris dans le monde grec pour mettre au point un langage plastique qui soit plus attentif au modèle naturel. Or il est évident que certains de mes huit groupes sont plus à l'aise avec la figuration et qu'il profitent en ce sens de l'expérience acquise par les autres. C'est ainsi que les groupes A et B sont certainement plus anciens que les groupes C et D. Il n'est cependant pas exclu que la maîtrise du naturalisme soit également liée au degré d'adresse de chaque artisan. Ainsi, le caractère certainement bizarre des types du groupe E pourrait relever d'une question de talent plutôt que de chronologie.

Je n'ai certainement pas épuisé ici la question difficile de la production des types gortyniens. En me permettant de remettre en question quelques aspects du catalogue de Rizza, lequel – j'insiste sur ce point – demeure admirable et irremplaçable sur de nombreux points, j'espère néanmoins avoir pu faire ressortir deux éléments fondamentaux. D'une part, les terres cuites proto-archaïques de Gortyne ne constituent pas un ensemble stylistiquement cohérent. Si la plus grande part provient de prototypes se rattachant à une même tradition, et comme cela est proposé ici, à un même atelier, l'appréhension de ce dernier passe obligatoirement par l'identification des types exogènes. D'autre part, une fois ce travail de défrichage effectué, il est possible, certes (mais avec prudence !) de retracer l'évolution de l'atelier, mais aussi d'entrevoir les différentes personnalités artistiques à l'œuvre derrière son développement et dont le nombre a pu ne pas dépasser les trois individus.

KYATHOI ÉTRUSQUES ET ATTQUES.  
DOUBLE RÉCEPTION D'UNE FORME DE BUCCHERO DANS  
LES ATELIERS DE VASES FIGURÉS À ATHÈNES ET À VULCI<sup>1</sup>

DELPHINE TONGLET<sup>2</sup>

Il y a déjà plus d'un siècle que l'attention des archéologues avait été attirée par la ressemblance morphologique entre certains vases grecs d'importation et des formes étrusques en bucchero. S. Gsell remarquait déjà que le potier Nikosthénès et sa production d'amphores attiques à anses plates étaient au cœur de la question. Il reconnaissait également l'antériorité des vases étrusques de la même forme<sup>3</sup>.

Depuis les observations de S. Gsell, on a pu rassembler un corpus relativement restreint de formes étrusques que certains potiers du Céramique d'Athènes imitèrent et adaptèrent selon leurs techniques et leur langage. Parmi ces formes, l'amphore dite « nikosthénienne », le kyathos, le stamnos et le « gobelet *mastoïde* » sont les exemples les plus représentatifs de ce phénomène d'adaptation. L'apparition de ces formes dans le répertoire attique est soudaine et ne peut être retracée au sein des « généalogies » de formes locales attiques (ou même grecques), tandis que les typologies étrusques de l'*impasto* et du

<sup>1</sup> Les abréviations usuelles suivantes seront utilisées en note :

*ABV* = J. D. BEAZLEY, *Attic Black-Figure Vase-Painters*, Oxford, 1956.

*Para* = J. D. BEAZLEY, *Paralipomena, Additions to Attic Black-Figure Vase-Painters and to Attic Red-Figure Vase-Painters*, Oxford, 1971.

*Add*<sup>2</sup> = T. H. CARPENTER, *Beazley Addenda. Additional References to Attic Black-Figure Vase-Painters, Attic Red-Figure Vase-Painters and Paralipomena*, Oxford, 1989<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> Aspirante du FNRS, CReA-Patrimoine (ULB).

<sup>3</sup> S. GSELL, *Fouilles dans la nécropole de Vulci*, Paris, 1891, p. 372.

bucchero offrent des parallèles proches, souvent ancrés de longue date dans les traditions étrusques et pré-étrusques. Les productions de ces formes sur le territoire d'Athènes apparaissent dans le courant du VI<sup>e</sup> siècle av. J.-C. et leur distribution se limite le plus souvent à l'Italie, essentiellement sur les territoires sous domination étrusque<sup>4</sup>.

Les différentes approches, toujours ponctuelles<sup>5</sup>, de ce phénomène se sont jusqu'à présent attachées à l'étude de la production attique de ces formes ainsi qu'aux problèmes d'attributions stylistiques du décor peint, sans vraiment se consacrer aux modèles en bucchero. Outre cet aspect, la problématique pourrait également être orientée vers des tendances plus actuelles de la recherche qui se concentrent d'avantage sur les contextes de trouvailles, les modes de distribution et les usages du matériel céramique<sup>6</sup>.

Dans le cadre de cet article, résumé de mon mémoire de Master, je reprendrai brièvement l'étude de l'une de ces productions, celle du kyathos. En Étrurie, le kyathos est une tasse à une anse verticale, réalisée en bronze ou en céramique d'impasto, dont la production et l'usage se répandent durant l'Âge du Fer (IX<sup>e</sup>-VIII<sup>e</sup> siècles av. J.-C.). À cette époque, elle est presque systématiquement accompagnée d'une petite amphore globulaire à vin formant un service très populaire dans les nécropoles du Latium et de l'Étrurie méridionale.<sup>7</sup> Les deux formes reflètent la manière locale de consommer le vin, combinée dès le milieu du VII<sup>e</sup> siècle à la pratique du symposion de type grec. Ce couple amphore/kyathos, adapté en bucchero à la fin du VII<sup>e</sup> siècle, atteint son pic de production durant la seconde moitié du VI<sup>e</sup> siècle av. J.-C.<sup>8</sup> C'est lors de cette dernière période que les ateliers du Céramique d'Athènes ont produit leur

<sup>4</sup> M. VON MEHREN, *Two Groups of Attic amphorae as export ware for Etruria – the so-called Tyrrhenian Group and Nikosthenic amphorae*, dans : C. SCHEFFER (éd.), *Ceramics in Context. Proceedings of the Internordic Colloquium on Ancient Pottery held at Stockholm, 13–15 June 1997*, Stockholm, 2001, p. 45-53 ; N. J. SPIVEY, *Greek vases in Etruria*, dans : T. RASMUSSEN et N. J. SPIVEY (éd.), *Looking at Greek Vases*, New York, 1991, p. 141 ; T. RASMUSSEN, *Etruscan Shapes in Attic Pottery*, *AK* 28, 1985, p. 33-39 ; M. EISMAN, *Attic Kyathos Painters*, (Ph.D. Thesis, *University of Pennsylvania*, 1971), Ann Arbor, 1972, p. 49-50. M. EISMAN, *Attic Kyathos Production*, dans : *Archaeology*, 28, 1975, p. 76-82. Pour un résumé du phénomène et une liste assez complète des formes de vases concernées voir M. MARTELLI, *La ceramica greca in Etruria : problemi e prospettive di ricerca*, dans : G. BRETSCHNEIDER (éd.), *Secondo congresso internazionale etrusco, Firenze 26 Maggio - 2 Giugno 1985: Atti : supplemento di studi etruschi* 2, Florence, 1989, p. 788-789.

<sup>5</sup> Voir note 4.

<sup>6</sup> Pour cet aspect de la recherche, voir la bibliographie et la discussion proposées par C. ISLER-KERÉNYI, *The Study of figured Pottery Today*, dans : V. NORSKOV, L. HANNESTAD, C. ISLER-KERÉNYI et S. LEWIS (éds.), *The World of Greek Vases*, Rome, 2009, p. 16. Voir également : A. TSINGARIDA (éd.), *Shapes and uses of Greek vases, 7th-4th centuries B.C. Proceedings of the symposium held at the Université Libre de Bruxelles, 27-29 April 2006*, Bruxelles, 2009.

<sup>7</sup> *CVA Paris, Musée du Louvre* 20, p. 19 ; M. TORELLI, *L'ellenizzazione della società e della cultura etrusche*, dans : M. TORELLI (éd.), *Gli Etruschi*, 2000, p. 148-149.

<sup>8</sup> TORELLI, *op. cit.*, p. 147-149.

version de la forme pour le marché étrusque. Outre cette production attique, un large espace de cet article sera également accordé aux modèles en bucchero ainsi qu'aux versions étrusques à figures noires de la forme<sup>9</sup>. De cette manière, nous montrerons que les jeux d'influences, d'imitations et d'adaptations entre les différentes productions sont complexes et résultent d'échanges à double sens. Nous verrons que le phénomène de production de vases attiques imitant des formes étrusques est loin d'avoir révélé tout son potentiel d'étude.

Dans sa monographie consacrée à la production de vases à figures noires signés par le potier Nikosthénès, V. Tosto souligne le manque d'étude approfondie sur la typologie et les variations régionales des kyathoi en bucchero, en particulier ceux de Vulci. La forme semble d'ailleurs particulièrement liée à cette cité étrusque, comme nous aurons l'occasion de le voir<sup>10</sup>. Porter une plus grande attention à ces typologies régionales permettrait une comparaison plus précise avec les adaptations attiques. Ainsi, on pourrait déterminer si un seul ou plusieurs modèles étrusques sont à la source des productions attiques de la forme et s'ils sont caractéristiques d'une ou de plusieurs cités d'Étrurie.

Ces observations entraînent plusieurs questions. La demande étrusque pour le kyathos attique varie-t-elle régionalement dans les limites de l'Étrurie ? Peut-elle nous indiquer des voies d'échanges privilégiés entre Athènes et certaines cités étrusques ? On sait déjà que Vulci est le centre d'importation majeur des vases attiques depuis le deuxième quart du VI<sup>e</sup> siècle av. J.-C.<sup>11</sup>. Cette situation a sans doute suscité d'une part l'émergence du désir, chez les acheteurs, de formes locales réalisées par des Grecs et d'autre part une attention plus grande de la part des producteurs du Céramique, désireux de répondre à cette demande plus spécifique. Ce type de questionnement pourrait enrichir les problématiques qui portent sur les liens entre producteurs, acteurs de la distribution et acheteurs.

On peut également s'interroger sur la nature des rapports entre les adaptations attiques et les productions locales de la même forme. Étaient-elles en

<sup>9</sup> Parmi les études consacrées au kyathos, on mentionnera la thèse de doctorat, inédite, d'EISMAN, *op. cit.* (1972) et les recherches de V. Tosto dans sa monographie sur Nikosthénès (V. TOSTO, *The Black-Figure Pottery signed "Nikosthenes Epoiesen"* (= *Allard Pierson Series*, 11), Amsterdam, 1999, p. 95-102). En ce qui concerne les aspects typologiques, le premier travail fondamental de sériation du bucchero a été effectué par GSELL, *op. cit.* Aujourd'hui, pour le bucchero d'Etrurie méridionale, la typologie de référence est celle de T. RASMUSSEN (*Bucchero Pottery from Southern Etruria*, Cambridge, 1979) que l'on peut compléter avec les recherches récentes concernant le bucchero éditées par A. NASO (*Appunti sul bucchero, atti delle giornate di studio*, Florence, 2004).

<sup>10</sup> TOSTO, *op. cit.*, p. 97-98.

<sup>11</sup> M. A. RIZZO, *La ceramica a figure nere*, dans : M. MARTELLI (éd.), *La ceramica degli etruschi. La pittura vascolare*, Novara, 1987, p. 31 ; M. A. RIZZO, *La ceramografia etrusca tardo-arcaica*, dans : M. A. RIZZO (éd.), *Un artista etrusco e il suo mondo, il Pittore di Micali*, Rome, 1988, p. 29 ; M. RENDELLI, *Vasi attici da mensa in Etruria. Note sulle occorrenze e sulla distribuzione*, dans : *Mélanges d'archéologie et d'histoire de l'École française de Rome. Antiquité*, 101, n° 2, 1989, p. 547-556 ; M. MARTELLI, *La cultura artistica di Vulci arcaica*, dans : M. A. RIZZO (éd.), *Un artista etrusco e il suo mondo, il Pittore di Micali*, Rome, 1988, p. 22.



concurrence ou complémentaires sur le marché ? Pour répondre à ces interrogations, nous nous intéresserons également aux ateliers étrusques impliqués dans la production de kyathoi à figures noires et dont la localisation a été identifiée sur le territoire de Vulci. La large production étrusque de vases figurés reflète l'influence du nouvel éventail d'images offert par les importations attiques et celle des artisans gréco-orientaux qui, fuyant l'avancée des Perses, installèrent leurs ateliers en Occident, notamment sur les territoires de Vulci et de Caere. C'est dans ce cadre que naît la figure noire étrusque<sup>12</sup>, dont le Groupe « pontique » est l'initiateur et dont la production se développe durant la seconde moitié du VI<sup>e</sup> siècle av. J.-C.<sup>13</sup>. Le Peintre de Pâris, pionnier de cet « atelier pontique », a sans doute été formé par un artisan de Grèce de l'Est installé en Étrurie<sup>14</sup>. Il a surtout décoré des formes de vases grecs, tout comme son successeur immédiat, le Peintre du Silène. Par la suite, les Peintres d'Amphiaraios et de Tityos ont décoré davantage de formes locales<sup>15</sup>. Le successeur de cette production est le Groupe « delle Foglie d'Edera », qui tient son nom conventionnel des grandes feuilles de lierre portées par les personnages qui ornent ces vases<sup>16</sup>. Vient ensuite l'atelier du Peintre de Micali et de son groupe qui a produit le plus grand nombre de vases étrusques à figures noires, entre le dernier quart et la fin du VI<sup>e</sup> siècle av. J.-C.<sup>17</sup>. Les formes de vases de cet atelier sont à la fois d'origine grecque et locale, mais ces dernières sont plus nombreuses que dans les ateliers précédents<sup>18</sup>. Si les kyathoi étrusques à figures noires reproduisent le plus souvent les formes du bucchero, nous verrons qu'ils ont alternativement influencé leurs homonymes attiques ou s'en sont inspirés.

Cet article s'ouvre sur une étude comparative des typologies du bucchero et des kyathoi attiques afin de pouvoir mettre l'accent, dans la seconde partie, sur les résultats de cette comparaison, ainsi que sur les aspects de la distribution, des usages et contextes. Pour une synthèse rapide, je renvoie le lecteur au tableau descriptif en annexe.

<sup>12</sup> Pour la céramique étrusque figurée : T. DOHRN, *Die schwarzfigurigen etruskischen Vasen aus der zweiten Hälfte des sechsten Jahrhunderts*, Berlin, 1936 ; L. HANNESTAD, *The Paris Painter, an Etruscan Vase-Painter*, Copenhague, 1974 ; A. DRUKKER, *The Ivy Painter in Friesland*, dans : J. HEMELRIJK et H. A. G. BRIJDER (éds.), *Enthousiasmos : Essays on Greek and Related Pottery*, Amsterdam, 1986, p. 39 ; M. A. RIZZO, *Corredi con vasi pontici da Vulci*, dans : *Xenia*, 2, 1981, p. 13-48 ; RIZZO, *op. cit.* (1987), p. 31-42 ; RIZZO, *op. cit.* (1988), p. 29-38 ; N. J. SPIVEY, *Il Pittore di Micali*, dans : M. A. RIZZO (éd.), *Un artista etrusco e il suo mondo, il Pittore di Micali*, Rome, 1988, p. 11-21.

<sup>13</sup> RIZZO, *op. cit.* (1987), p. 31 ; RIZZO, *op. cit.* (1988), p. 29 ; Martelli, *op. cit.* (1989), p. 786.

<sup>14</sup> RIZZO, *op. cit.* (1987), p. 31-33 ; RIZZO, *op. cit.* (1988), p. 29.

<sup>15</sup> RIZZO, *op. cit.* (1988), p. 30.

<sup>16</sup> RIZZO, *op. cit.* (1987), p. 36 ; RIZZO, *op. cit.* (1988), p. 31.

<sup>17</sup> RIZZO, *op. cit.* (1987), p. 37-38 ; RIZZO, *op. cit.* (1988), p. 34 ; SPIVEY, *op. cit.* (1988), p. 13.

<sup>18</sup> RIZZO, *op. cit.* (1987), p. 37-38 ; RIZZO, *op. cit.* (1988), p. 34.

## Les kyathoi globulaires

Le premier type de kyathos à avoir été imité est de forme globulaire. Il s'agit du type Rasmussen 4b (fig. 6), originaire des ateliers de Caere et fabriqué dès la fin du VII<sup>e</sup> siècle av. J.-C.<sup>19</sup>. La forme est caractérisée par une vasque globulaire posée sur un pied évasé, dont la hauteur est variable. L'anse est généralement surmontée d'un bouton aplati plus ou moins volumineux. À Vulci, le type fut repris avec succès et produit en grand nombre vers le milieu du VI<sup>e</sup> siècle av. J.-C. pour donner naissance à divers sous-types (Gsell 113, 112, voir fig. 6), décorés avec des éléments caractéristiques du bucchero produit dans la cité : ajouts plastiques de petites têtes féminines, de serpents, de boutons<sup>20</sup>. Il s'agit du kyathos le plus fréquent en bucchero qui sera produit jusqu'au troisième quart du VI<sup>e</sup> siècle av. J.-C.<sup>21</sup>.

En Attique, vers le milieu du VI<sup>e</sup> siècle av. J.-C., le potier Théozotos recrée la vasque globulaire de ce kyathos si populaire en Étrurie et y applique une décoration attique à figures noires<sup>22</sup>. Seuls deux exemplaires nous sont parvenus : l'un, signé par Théozotos (epoiesen), est conservé au Louvre et l'autre, attribué au même potier en raison de sa proximité avec l'exemplaire précédent, est aujourd'hui au musée de Bâle<sup>23</sup>. Plusieurs chercheurs ont vu dans les deux exemplaires de Théozotos une fabrication d'origine béotienne<sup>24</sup>. Cependant, il est indéniable que le type de signature, l'anse concave, la moulure qui couronne le pied et la décoration picturale sont de facture typiquement attique<sup>25</sup>. Les liens iconographiques qui existent entre ces vases et la poterie de Béotie laisseraient donc penser que Théozotos, dont

<sup>19</sup> Je ferai référence aux typologies du bucchero de cette manière : « Rasmussen » ou « Gsell » suivi du numéro utilisé par ces auteurs (RASMUSSEN, *op. cit.* (1979) et la monographie de GSELL, *op. cit.*). Pour une illustration du kyathos en bucchero de type Rasmussen 4b, voir également : TOSTO, *op. cit.*, pl. 52, fig. 114.

<sup>20</sup> Ces décorations en relief apparaissent en bucchero peu après la fin du VII<sup>e</sup> siècle av. J.-C. mais le vocabulaire décoratif remonte à l'*impasto* du territoire de Vulci et se poursuit dans la production du bucchero « pesante » du VI<sup>e</sup> siècle av. J.-C. Voir B. BELELLI MARCHESINI, *Appunti sul bucchero vulcente*, dans : A. NASO (éd.), *Appunti sul bucchero, atti delle giornate di studio*, Florence, 2004, p. 91-147.

<sup>21</sup> BELELLI MARCHESINI, *op. cit.*, p. 113-114 ; M. A. RIZZO, *Le anfore da trasporto e il commercio etrusco arcaico I. Complessi tombali dall'Etruria Meridionale*, Rome, 1990, p. 98.

<sup>22</sup> EISMAN, *op. cit.* (1972), p. 825-827, n°439-449 ; TOSTO, *op. cit.*, p. 97-100.

<sup>23</sup> Louvre F 69 : *ABV* 349 ; *Add<sup>2</sup>* 95 ; TOSTO, *op. cit.*, p. 98-100, pl. 153, IIIB ; Bâle, Antikenmuseum inv. BS 1402: *Hesperia Art Bulletin*, 34/35; *ABV* 349. Voir également : EISMAN, *op. cit.* (1972), p. 826-828 ; TOSTO, *op. cit.*, p. 98-100.

<sup>24</sup> EISMAN, *op. cit.* (1972), p. 825-828. Par ailleurs, le qualificatif "kyathoid" employée par M. Eisman et d'autres pour ces exemplaires est impropre. Les vases de Théozotos sont à proprement parler des kyathoi : TOSTO, *op. cit.*, p. 99. *Idem*, notes 345-347,

<sup>25</sup> TOSTO, *op. cit.*, p. 98-100, n. 345 ; I. K. RAUBITSCHKEK, *Early Boeotian Potters*, dans : *Hesperia*, 35, 1966, p. 160 ; J. D. BEAZLEY, *Groups of Mid-six-century Black-figure*, dans : *BSA*, 32, 1931, p. 22 ; *ABV* 349.

le nom est typique de cette région, était un Béotien travaillant à Athènes<sup>26</sup>.

La vasque des kyathoi de Théozotos est très arrondie et rappelle celle du bucchero fabriqué à Vulci, plus particulièrement les variantes Gsell 112 et 113 (fig. 6)<sup>27</sup>. On pourrait dès lors supposer que le modèle qui inspira Théozotos était plutôt originaire de Vulci que de Caere.

La seconde imitation à figures noires du kyathos globulaire de type Rasmussen 4b est étrusque. Elle est attribuée au Peintre d'Amphiaraos, qu'on rattache au « Groupe Pontique ». Son unique kyathos connu est très proche des modèles en bucchero dont il semble directement s'inspirer. Il en reproduit les éléments de décoration plastique tandis que la vasque est plus ouverte que celle du modèle de Théozotos. Il est daté du dernier quart du VI<sup>e</sup> siècle av. J.-C.<sup>28</sup>. Les autres artisans du « Groupe Pontique » ont fabriqué des kyathoi globulaires, en suivant le même schéma formel que celui du Peintre d'Amphiaraos<sup>29</sup>. Cette proximité entre figure noire étrusque et bucchero, jusque dans leurs variantes, montre que le kyathos globulaire « pontique » est une expérience indépendante du kyathos de Théozotos dont la forme est très différente. Ce type, si populaire en bucchero jusqu'à la fin du VI<sup>e</sup> siècle av. J.-C., est moins présent dans le répertoire des artisans locaux produisant des vases à figures noires et constitue une expérimentation ou une commande sans lendemain dans la production attique.

### Les kyathoi tronconiques

Les sources d'inspiration majeures des kyathoi attiques peuvent être retracées parmi différentes variantes du type Rasmussen 1, qui présente un profil tronconique caréné vers le bas. L'anse est le plus souvent « binoculaire », c'est-à-dire qu'elle est reliée à la vasque par un tenon plastique. Les sous-types se distinguent en fonction de la taille de la vasque, de l'accentuation de la carène et de l'ornementation plastique de l'anse<sup>30</sup>. L'origine de la forme est située sur le territoire de Caere et remonte au milieu du VII<sup>e</sup> siècle av. J.-C.<sup>31</sup>.

Le premier sous-type qui nous intéresse ici est le sous-type Rasmussen 1d, très commun durant la seconde moitié du VII<sup>e</sup> siècle av. J.-C.<sup>32</sup>. Durant cette

<sup>26</sup> M. DENOYELLE, *Chefs-d'Oeuvre de la céramique grecque dans les collections du Louvre*, Paris, p. 75.

<sup>27</sup> TOSTO, *op. cit.*, p. 99.

<sup>28</sup> RIZZO, *op. cit.* (1981), p. 19 et 28 (Cat. 3).

<sup>29</sup> Par exemple *CVA Deutschland 51. Würzburg, Martin von Wagner Museum 3*, taf. 38.1.3. et *CVA Belgique 3. Bruxelles, Musées Royaux d'Art et d'Histoire 3*, pl. 1.3. Pour le modèle de bucchero, voir BELELLI MARCHESINI, *op. cit.*, p. 112-113, tav. 12.15.

<sup>30</sup> RASMUSSEN, *op. cit.* (1979), p. 110-114.

<sup>31</sup> RASMUSSEN, *op. cit.* (1979), p. 110-111.

<sup>32</sup> Illustration : RASMUSSEN, *op. cit.* (1979), p. 111-112, pl. 34 ; BELELLI MARCHESINI, *op. cit.*, p. 114.

période, la forme est rapidement reprise par les ateliers de Vulci qui en produisent des variantes locales (Gsell 109-110), nous y reviendrons. On la retrouve en grands nombres dans les contextes funéraires de la cité jusqu'au milieu du VI<sup>e</sup> siècle av. J.-C.<sup>33</sup>.

Les autres sous-types en buccero sur lesquels nous nous attarderons sont dénommés Rasmussen 1f, g et h. Ces trois variantes sont le fruit de l'évolution du type 1 vers le milieu du VI<sup>e</sup> siècle av. J.-C. Les différences qui séparent ces trois sous-types sont mineures et ne seront pas considérées ici. Tous présentent une petite vasque simple au profil tronconique, une carène très basse et peu marquée, une anse en bandeau souvent binoculaire et un pied annulaire bas<sup>34</sup>. L'anse présente souvent un décor plastique. L'origine de ces ornements modelés remonte à l'*impasto* villanovien<sup>35</sup>. Ces sous-types sont peu fréquents et leur chronologie est difficile à établir. Ils sont surtout présents dans les tombes de Caere mais aussi à Vulci<sup>36</sup>.

Nikosthénès a signé, en tant que potier, au moins cinq kyathoi à figures noires, attribués à Peintre N (probablement Nikosthénès lui-même, fig. 1). Il a également signé un exemplaire à figures rouges qui est attribué au peintre Oltos (fig. 7)<sup>37</sup>. Ce sixième vase présente également des caractéristiques morphologiques particulières. Tous ont vraisemblablement été tournés par le même potier, probablement celui qui fabriqua la plupart des amphores « nikosthéniennes » et qui peut sans doute être identifié à Nikosthénès lui-même<sup>38</sup>.

Les exemplaires à figures noires s'inspirent fortement de la « seconde génération » du type Rasmussen 1, caractérisée par ces variantes 1f, g et h<sup>39</sup>. Modèle et adaptations sont très proches, avec une vasque aux parois obliques et rectilignes. L'anse est en bandeau, légèrement inclinée vers l'arrière et, sur

<sup>33</sup> MARTELLI, *op. cit.* (1988), p. 88, cat. 48. Notons que M. Martelli fait certainement erreur en appelant la forme Gsell 102 (dont le profil globulaire est sans rapport). Ce kyathos typique de Vulci correspond à la forme 109 et 110 de Gsell.

<sup>34</sup> Illustration : TOSTO, *op. cit.*, pl. 52, fig. 115.

<sup>35</sup> RASMUSSEN, *op. cit.* (1979), p. 112-114.

<sup>36</sup> RASMUSSEN, *op. cit.* (1979), p. 113.

<sup>37</sup> EISMAN, *op. cit.* (1972), p. 59-76 ; TOSTO, *op. cit.*, cat. 128-133a-b. Il s'agit des exemplaires de : Rome, Museo di Villa Giulia, inv. 50580 ; Boston, Museum of Fine Arts, inv. 03.853, dont une autre partie est conservée aux Musées du Vatican, inv. 23717 ; Bryn Mawr College, inv. P88 ; Prague, National Museum, inv. 18.52.3 ; Londres, British Museum, inv. 1893.11-15.6 jointif avec deux fragments conservés au Musée de Villa Giulia, inv. 79948 ; Florence, Museo Archeologico, inv. 151190 (voir fig. 1-3). Ce dernier est l'unique exemplaire signé par Nikosthénès qui soit décoré en figures rouges. Il s'agit indubitablement d'un kyathos car le fond est suffisamment conservé pour déterminer que la vasque n'avait qu'une seule anse. Je remercie chaleureusement le Dr M. Iozzo et Dr Campini de m'avoir donné accès à ce vase et de m'avoir permis d'en publier les photographies.

<sup>38</sup> TOSTO, *op. cit.*, p. 27-28, 96 ; D. C. KURTZ et J. BOARDMAN, *Booners*, dans : *Greek Vases in the J. Paul Getty Museum*, 3, 1986, p. 35.

<sup>39</sup> TOSTO, *op. cit.*, p. 97.

deux exemplaires, elle est surmontée d'un protomé plastique zoomorphe qui reproduit précisément le bucchero<sup>40</sup>. Le fond du vase est peu bombé<sup>41</sup>. Le pied annulaire n'est ni évasé ni profilé et, contrairement aux versions en bucchero, il n'y a pas de carène entre le bas de la vasque et le pied. Le kyathos attribué à Oltos (fig. 7) présente par contre une carène dont le diamètre est bien plus large que celui du pied. Cette dernière caractéristique n'appartient pas aux sous-types Rasmussen 1f, g et h mais on l'observe sur le sous-type 1d. Le kyathos d'Oltos trahit donc l'emploi d'un modèle légèrement différent. Quoi qu'il en soit, la forme du bucchero ainsi que le mode de construction sont extrêmement bien respectés par le potier des six vases, démontrant une connaissance précise du modèle<sup>42</sup>. Ces exemplaires sont sans doute les kyathoi les « moins attiques » de tous les exemplaires fabriqués au Céramique. Il semble donc que certains potiers, comme Nikosthénès, aient joui d'une connaissance directe des modèles en bucchero, alors que d'autres n'en ont repris que quelques traits superficiels et ont surtout travaillé à la standardisation de la forme selon leur savoir-faire local, ajoutant des éléments typiquement attiques, comme par exemple le pied mouluré<sup>43</sup>.

Les kyathoi de Nikosthénès (fig. 1) diffèrent morphologiquement des vases de Théozotos mais aussi du reste de la production attique (fig. 3). Cependant, les types de kyathoi successifs se rapportent tous à des variantes tronconiques (donc du type Rasmussen 1) et reprennent des éléments de décor figuré assez proches de ce que l'on retrouve dans l'atelier de Nikosthénès. De ce point de vue, on pourrait donc considérer que l'initiative de Nikosthénès a donné l'impulsion décisive à la fabrication de la forme au Céramique.

La première production de kyathoi attiques d'une certaine ampleur succède à l'expérience de Nikosthénès. Datés de ca 520 av. J.-C., les vases de cette série présentent un profil tronconique dont le fond est galbé et un ressaut interne au niveau du pied (fig. 2). Cette série a été appelée « Classe de Munich 1963 »<sup>44</sup>

<sup>40</sup> Il s'agit des kyathoi de Rome, musée de Villa Giulia, inv. 50580 et de Pragues, National Museum, inv. 18.52.3.

<sup>41</sup> TOSTO, *op. cit.*, p. 27-28 ; V. TOSTO et A. VAN DER WOUDE, *Construction and Shape of the Nikosthenic Neck-Amphora*, dans : H. A. G. BRIJDER (éd.), *Ancient Greek and Related Pottery, Proceedings of the international Vase Symposium in Amsterdam, 12-15 April 1984* (= *Allard Pierson Series*, 5), Amsterdam, 1984, p. 163. Les traits structurels étrusquais sont encore plus frappants sur l'amphore nikosthéniennne dont le fond du pied est tout à fait plat (caractéristique étrusque, cf. J. M. HEMELRIJK, *A closer Look at the Potter*, dans : T. RASMUSSEN et N. J. SPIVEY (éds.), *Looking at Greek Vases*, New York, 1991, p. 244).

<sup>42</sup> *Idem*, p. 97.

<sup>43</sup> TOSTO, *op. cit.*, p. 27-28, 97-98 ; TOSTO et VAN DER WOUDE, *op. cit.*, p. 163. Comparer avec : MARTELLI, *op. cit.* (1988), p. 88, fig. 156.

<sup>44</sup> KURTZ et BOARDMAN, *op. cit.*, p. 37-38 appellent cette forme le type « early » afin de bien la distinguer des kyathoi de Nikosthénès et du reste de la production de kyathoi. TOSTO, *op. cit.*, fig. 119. Pour une image de l'exemplaire éponyme de la Classe de Munich 1963 (Munich, Antikensammlungen, inv. 1963) : T. LAU, H. BRUNN et p. F. KRELL, *Die griechischen Vasen*, Leipzig, 1877, pl. XIX.3 ; *CVA*

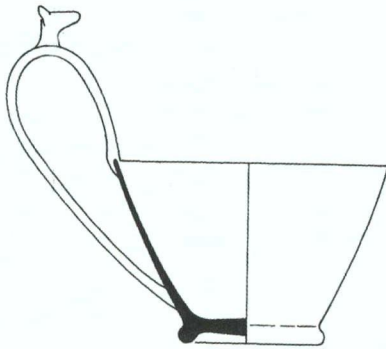


Fig. 1. Profil de kyathos signé Nikosthénès. Rome, Musée de la Villa Giulia, inv. 50580 (pas à échelle). D'après TOSTO, *op. cit.*, pl. 31, fig. 62. Publication du dessin par courtoisie du Musée Allard Pierson d'Amsterdam.

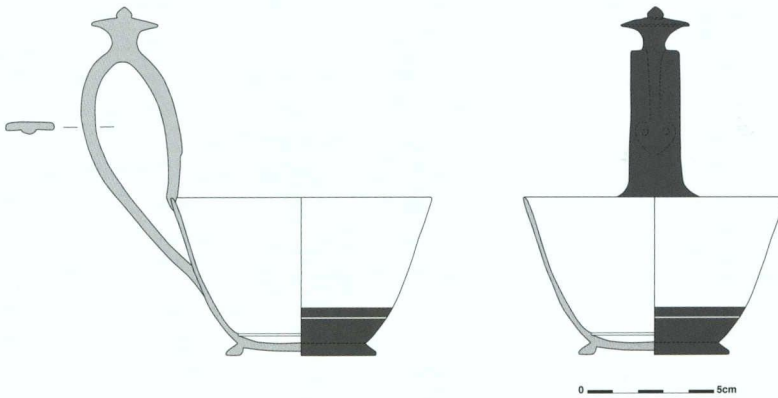


Fig. 2. Profil de kyathos de la Classe de Munich 1963. Vatican, Museo Gregoriano Etrusco, inv. 17727. Dessin : D. Tonglet & E. Pleuger.



Fig. 3. Modèle de kyathos attique de type standard. Würzburg, Martin von Wagner Museum, inv. L437. Dessin : D. Tonglet & E. Pleuger.

et un peu plus d'une soixantaine d'exemplaires sont conservés<sup>45</sup>. Par rapport au kyathos de Nikosthénès, un changement s'opère au niveau de la décoration plastique : un fin cordon est appliqué tout au long de l'anse, sur la surface extérieure, et se termine par une feuille de lierre<sup>46</sup>. Le sommet de l'anse des exemplaires de la Classe de Munich 1963 est orné d'un cône articulé, caractéristique inspirée du bucchero de Vulci, ou d'un élément biconique coiffé d'une petite sphère<sup>47</sup>. Cet élément est sans doute inspiré du bucchero de la même cité, car beaucoup de kyathoi de type Rasmussen 4b présentent sur l'anse un bouton assez similaire<sup>48</sup>.

Rien ne prouve que la Classe de Munich 1963 ait été directement influencée par le kyathos de Nikosthénès<sup>49</sup>. Les changements du profil et du décor plastique résultent plus d'un emprunt direct à un autre type étrusque que d'une nouvelle élaboration sur le modèle de Nikosthénès. Si ce potier semble avoir emprunté ses modèles à Caere, les fabricants de la Classe de Munich 1963 se sont, quant à eux inspirés de la céramique de Vulci<sup>50</sup>.

Un troisième et dernier type de kyathos attique tronconique est représenté par les deux seuls exemplaires conservés de la Classe de Harrow, décorés par un même peintre<sup>51</sup>. M. Eisman, qui situe la quasi-totalité de la production des kyathoi dans l'atelier de Nikosthénès, en a pourtant exclu ces deux vases, au vu de leur particularité morphologique<sup>52</sup>.

Il est intéressant de noter que l'exemplaire de la Harrow School présente une anse en bandeau entaillée de deux petites encoches triangulaires au niveau de la base. Ces encoches font référence à l'anse à ailettes caractéristique du type en bucchero Rasmussen 1d, dont il a été question plus haut. La forme générale semble plus particulièrement évoquer le type Gsell 110, une variante « vulcienne » du type Rasmussen 1d<sup>53</sup>. Les deux

---

*Great Britain 15. Northampton, Castle Ashby*, 15, pl. 24.1-3 et 25.5-6.

<sup>45</sup> Pour une liste d'exemplaires voir : EISMAN, *op. cit.* (1972), p. 20 ; KURTZ et BOARDMAN, *op. cit.*, p. 38-40, n. 19, 20, 21, 22, 31.

<sup>46</sup> Les vases de la Classe de Munich 1963 ne présentent jamais de palmette plastique à l'avant de l'anse, contrairement à ce qu'a proposé M. Eisman. EISMAN, *op. cit.* (1972), p. 21. La palmette est caractéristique des kyathoi standards : KURTZ et BOARDMAN, *op. cit.*, p. 39, n. 3.

<sup>47</sup> TOSTO, *op. cit.*, p. 101, n. 360.

<sup>48</sup> Par exemple, BELELLI MARCHESINI, *op. cit.*, p. 111, tav. 12, n° 8-12 et 14.

<sup>49</sup> TOSTO, *op. cit.*, p. 101 ; KURTZ et BOARDMAN, *op. cit.*, p. 37. EISMAN, *op. cit.* (1972), p. 20, quant à lui, interprète la Classe comme un type de transition entre le kyathos de Nikosthénès et le « type calice ».

<sup>50</sup> TOSTO, *op. cit.*, p. 98-100.

<sup>51</sup> Harrow Museum, inv. 1864.42 (*CVA Great Britain 21. Harrow School*, p. 6-7, pl. 9.1-3.), l'autre est aujourd'hui dans une collection privée (*Münzen und Medaillen Basel*, Auktion 51, Basel, 1975, pl. 26).

<sup>52</sup> EISMAN, *op. cit.* (1972), p. 585.

<sup>53</sup> La comparaison est frappante avec l'exemplaire illustré dans MARTELLI, *op. cit.* (1988), p. 88, fig. 156.

exemplaires de la Classe de Harrow remontent à la fin du VI<sup>e</sup> av. J.C.<sup>54</sup>.

Ces variantes du type Rasmussen 1 ont donc servi de sources d'inspiration à différentes sortes de kyathoi attiques. En revanche, elles n'ont eu que peu d'écho dans la production de kyathoi étrusques à figures noires. On peut néanmoins relever quelques exemplaires offrant des profils similaires. Par exemple, le sous-type Rasmussen 1f (modèle probable de Nikosthénès, fig. 1) se retrouve dans la production étrusque tardive du Peintre de Micali et de son groupe<sup>55</sup>. Ces exemplaires au profil tronconique en figures noires étrusque présentent des formes simples, une facture et un décor peint plutôt médiocres. Il n'est pas aisé de déterminer si cette version du Groupe de Micali s'inspire directement du bucchero ou si elle a été influencée par la production attique. Elle est en effet assez rare et sa simplicité évoque plutôt celle des nombreux exemplaires en bucchero que l'on trouve dans les nécropoles de Caere<sup>56</sup>.

Le Groupe de Micali a également produit des kyathoi similaires (fig. 5) au sous-type Gsell 110 et, plus précisément, aux deux exemplaires attiques de la Classe de Harrow<sup>57</sup>. En effet, à l'exception de l'anse, le profil et le schéma du décor peint ressemblent fort à la version attique. Une palmette est peinte de part et d'autre de l'anse et la vasque présente de grands yeux. Ces motifs d'anse combinés aux grands yeux sont une imitation du décor typique des kyathoi attiques standards<sup>58</sup>. Dans ce cas-ci, une influence des adaptations attiques semble s'exercer sur la production étrusque tardive des vases à figures noires.

Pour clôturer cette brève analyse des liens unissant le type Rasmussen 1 (tronconique) et la production attique du kyathos, il convient de rappeler que Nikosthénès a choisi un modèle relativement rare en bucchero et plutôt ancré à Caere où il semble avoir écoulé sa production de manière préférentielle, n'envoyant que peu de produits à Vulci<sup>59</sup>. Ce type tronconique a également eu peu de résonance dans les productions de vases à figures noires étrusques. Les kyathoi de la Classe de Munich 1963 fournissent un nouvel apport d'éléments directement inspirés du bucchero de Vulci, que Nikosthénès ne semble pas avoir pris en considération dans son initiative. La Classe constitue le début

<sup>54</sup> EISMAN, *op. cit.* (1972), p. 582.

<sup>55</sup> Voir R. HACKL et J. SIEVEKING, *Die Königliche Vasensammlung zu München. I: Die älteren nichtattischen Vasen*, Munich, 1912, p. 148, Taf. 43. 978. Munich, Antikensammlungen, inv. 1350.

<sup>56</sup> Par exemple, le Musée de Villa Giulia à Rome propose une intéressante reproduction de la Tombe 2 du « Tumulo Moroï » (nécropole de La Banditaccia à Caere), datée d'entre ca 580 et 530 av. J.-C., où les amphores à anse plates en bucchero (modèle de Nikosthénès) et les kyathoi de ce type dominant.

<sup>57</sup> Firenze, Museo Archeologico, inv. 4140. Je remercie le Dr Iozzo pour m'avoir permis de publier cette photo.

<sup>58</sup> Voir la typologie des schémas décoratifs des kyathoi selon EISMAN, *op. cit.* (1972), p. 31-40.

<sup>59</sup> M. EISMAN, *Nikosthenic Amphorai: The J. Paul Getty Museum Amphora*, dans : *The J. Paul Getty Museum Journal*, 1, 1974, p. 53 ; TOSTO, *op. cit.* (1999), p. 18 ; T. RASMUSSEN, *Etruscan Shapes in Attic Pottery*, dans : *Antike Kunst* 28, 1985, p. 38 ; SPIVEY, *op. cit.* (1991), p. 140.



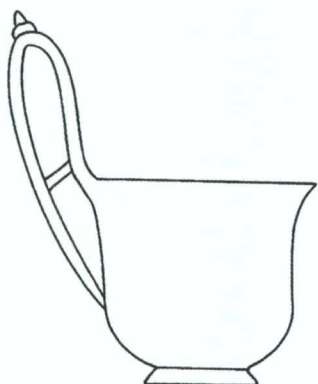


Fig. 4. Type Gsell 81, bucchero (pas à échelle). D'après TOSTO, *op. cit.*, pl. 53 fig. 116. . Publication du dessin par courtoisie du Musée Allard Pierson d'Amsterdam.



Fig. 6. Type Rasmussen 4b en bucchero dans sa variante Gsell 113, typique de Vulci. Détail de l'anse avec ajouts plastiques (pas à échelle). Londres, British Museum, inv. H220. © Trustees of the British Museum.



Fig. 5. Kyathos étrusque à figures noires attribué au Groupe de Micali. Florence, Museo Archeologico Nazionale, inv. 4140. Photo © D. Tonglet. Publication par courtoisie du Museo Etrusco Nazionale de Florence.

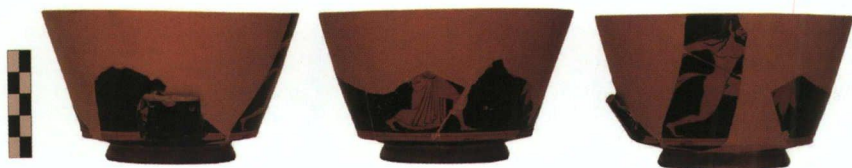


Fig. 7. Kyathos tronconique à figures rouges, signé Nikosthènes, attribué à Oltos. Firenze, Museo Archeologico Nazionale, inv. 151190. Photo © D. Tonglet. Publication par courtoisie du Museo Etrusco Nazionale de Florence.

d'une production significative du kyathos au Céramique. En outre, elle offre un certain nombre d'éléments participant à la standardisation de la forme, du décor peint et plastique des kyathoi<sup>60</sup>. Les liens décelables entre les vases de la Classe de Harrow et leurs homologues du Groupe de Micali (fig. 5) pourraient indiquer que, dans certains cas, les kyathoi étrusques à figures noires ne se sont pas directement inspirés du bucchero mais qu'ils ont subi l'influence de l'adaptation attique.

### Le type Gsell 81 et les kyathoi attiques standards

Il convient de chercher le modèle étrusque qui inspira le kyathos attique standard ; celui qui fut le plus fabriqué au Céramique. Nous avons vu que, vers le milieu du VI<sup>e</sup> siècle av. J.-C., le type Rasmussen 1 atténue progressivement sa carène pour évoluer vers les sous-types Rasmussen 1f, g, h. Ceux-ci maintiennent néanmoins une légère carène dans les productions de Caere et du reste de l'Étrurie méridionale<sup>61</sup>. Parallèlement à Vulci, une autre variante présentant des parois plus souples et un fond arrondi (fig. 4) se développe : le type Gsell 81<sup>62</sup>. La vasque prend la forme d'un calice de fleur ; elle est assez profonde, présente une lèvre légèrement évasée et un fond convexe. Ce kyathos est doté d'un pied très bas en anneau ou à échine<sup>63</sup>. L'anse en ruban est parfois binoculaire et présente les décorations plastiques typiques de Vulci. Un cordon est appliqué le long de la boucle externe de l'anse et se termine à l'avant par une tête de serpent ; une tête féminine orne la jonction de l'anse et de la vasque ; le sommet de l'anse est coiffé d'un cône articulé en deux parties<sup>64</sup>. Ce type est peu distribué en dehors du territoire de Vulci. La datation précise est difficile à évaluer ; on la situe vers le milieu ou le troisième quart du VI<sup>e</sup> siècle av. J.-C.<sup>65</sup>.

C'est ce kyathos qui a inspiré la plupart des exemplaires attiques, ceux que M. Eisman appelle « caliciform » et « half-ovoid » et que je réunis sous l'appellation « standard », car ils peuvent être considérés comme les variantes d'un seul type (fig. 3)<sup>66</sup>. Ces kyathoi ont essentiellement été produits entre le dernier quart du VI<sup>e</sup> siècle av. J.-C. et le premier quart du siècle suivant<sup>67</sup>. Outre le profil de la vasque, les potiers athéniens ont repris de nombreux

<sup>60</sup> EISMAN, *op. cit.* (1972), p. 25.

<sup>61</sup> RASMUSSEN, *op. cit.* (1979), p. 113-114.

<sup>62</sup> TOSTO, *op. cit.*, fig. 116.

<sup>63</sup> Le pied « à échine » est simple, bas et en anneau légèrement écrasé.

<sup>64</sup> *CVA Würzburg, Martin von Wagner Museum*, 3, pl. 11.3-4 et 7-8.

<sup>65</sup> RASMUSSEN, *op. cit.* (1979), p. 112.

<sup>66</sup> BELELLI MARCHESINI, *op. cit.*, p. 114 ; TOSTO, *op. cit.*, p. 98 ; EISMAN, *op. cit.* (1972), p. 20-21.

<sup>67</sup> TOSTO, *op. cit.*, p. 95.

éléments décoratifs propres au type Gsell 81, comme la petite tête féminine en relief appliquée à l'intérieur de la vasque. Par ailleurs, la palmette plastique qui achève le cordon plastique à l'avant de l'anse (fig. 3) est une réélaboration des palmettes en relief ornant la panse des vases en bucchero typiques de Vulci<sup>68</sup>. Les kyathoi standards plus tardifs reprendront également l'usage du tenon unissant la vasque et l'anse<sup>69</sup>.

À travers le type standard se manifeste un nouvel emprunt au bucchero qui, malgré la standardisation de la production attique, reste la référence morphologique. Le lien avec Vulci, déjà suspecté avec la Classe de Munich 1963, est désormais confirmé et c'est peut-être cet effort d'adaptation aux goûts de la cité qui permet au kyathos attique de remporter un certain succès<sup>70</sup>. Le pied attique, l'anse binoculaire et la décoration en relief sont désormais des éléments standardisés qui forment une grammaire décorative récurrente. Cette adaptation athénienne procède d'une véritable recherche formelle et décorative, mêlant des expérimentations sur divers profils de bucchero à des éléments qui leur sont propres.

On peut ajouter à cette catégorie « standard » les exemplaires tardifs à figures noires « à la manière du Peintre de Haimon » ainsi que les kyathoi attiques à figures rouges. Ils présentent en effet un profil en calice ou semi-ovoïdes qui justifie leur appartenance au type standard. Ces deux productions, avec les exemplaires de Théozotos et la Classe de Harrow figurent parmi les rares kyathoi que M. Eisman n'a pas attribué à l'atelier de Nikosthénès<sup>71</sup>. Pourtant, d'autres chercheurs ont considéré la possibilité que d'autres kyathoi standards, attribués à l'atelier par le chercheur, puissent avoir été fabriqués dans plusieurs établissements du Céramique<sup>72</sup>. Parmi eux, V. Tosto s'est interrogé à juste titre sur l'hypothèse d'un développement linéaire de ces types à partir d'un seul modèle en bucchero et de son adaptation par Nikosthénès<sup>73</sup>. Cette vision

<sup>68</sup> BELELLI MARCHESINI, *op. cit.*, p. 101, pl. 6.2.

<sup>69</sup> TOSTO, *op. cit.*, p. 101; EISMAN, *op. cit.* (1972), p. 286.

<sup>70</sup> EISMAN, *op. cit.* (1972), p. 22.

<sup>71</sup> Pour les kyathoi à la manière du Peintre de Haimon : *CVA Paris, Louvre*, p. 22 ; EISMAN, *op. cit.* (1972), p. 588-589 ; C. H. E. HASPELS, *Attic Black-Figure Lekythoi*, Paris, 1936, p. 140-141. Pour les kyathoi semi-ovoïdes à figures rouges : TOSTO, *op. cit.* (1999), p. 102 ; *CVA Great Britain 17. The British Museum 9*, p. 15 ; EISMAN, *op. cit.* (1972), p. 788-789.

<sup>72</sup> KURTZ et BOARDMAN, *op. cit.*, p. 38 ; A.-F. LAURENS, *Catalogue des collections 2, Céramique attique et apparentée*, Montpellier, 1984, p. 109-110 ; C. JUBIER-GALINIER, *La production du Peintre de Sappho dans l'atelier des Peintres de Sappho et de Diosphos* : parcours d'un artisan à figures noires parmi les ateliers du Céramique athénien à la fin de l'Archaïsme, Montpellier, 1996, p. 146-147, note 355.

<sup>73</sup> TOSTO, *op. cit.*, p. 100-101, n. 355. Le chercheur se montre sans doute trop minimaliste dans son appréciation de la taille de l'atelier de Nikosthénès et frileux dans ses attributions. Cf. C. LYONS, *Nikosthenic Pyxides between Etruria and Greece*, dans : J. OAKLEY et O. PALAGIA (éds.), *Athenian Potters and Painters II. Proceedings of the Symposium in Athens*, Oxford - Oakville, 2009, p. 167 ; EISMAN, *op. cit.* (2008), p. 39-40. Néanmoins, les problématiques soulevées par V. Tosto ne peuvent

du développement continu constitue l'un des piliers de l'argumentation de M. Eisman et lui a permis d'augmenter le nombre d'attributions à l'atelier<sup>74</sup>. Nos observations sur les rapports morphologiques entre bucchero et kyathoi attiques viennent confirmer ces doutes, puisqu'il y a effectivement eu plusieurs emprunts successifs au bucchero et que ceux-ci peuvent avoir été réalisés indépendamment les uns des autres. Désormais, il paraît difficile d'affirmer que les formes tronconiques, de la Classe de Munich 1963 et standards forment une chaîne continue.

Concernant les ateliers étrusques produisant des vases à figures noires, le type Gsell 81 ne semble pas avoir inspiré un grand nombre d'artisans. Le Peintre de Micali et son groupe ont peints quelques kyathoi présentant le profil en calice, mais celui-ci trahit l'influence des kyathoi attiques standards plutôt que celle du bucchero, notamment dans la structure du pied et dans les schémas du décor peint (avec des figures ou des palmettes flanquant l'anse et des grands yeux)<sup>75</sup>.

## Le type Géant

Le dernier type qui inspira certains artisans du Céramique vient encore renforcer le lien entre les productions de Vulci et d'Athènes. Il s'agit d'un grand kyathos dont l'usage semble limité au milieu funéraire et à l'ostentation, la forme et la taille étant peu commodes. Toute la production et l'essentiel de la diffusion du modèle en bucchero sont limitées à Vulci et à son territoire<sup>76</sup>.

La vasque est très semblable à celle du type Rasmussen 1d décrit plus haut, mais les dimensions en sont bien plus importantes. Il est muni d'un pied très haut en forme de long tube très évasé en bas (pied « *a tromba* »<sup>77</sup>) qui apparaît même en version détachable<sup>78</sup>. L'anse binoculaire est généralement haute et pourvue au sommet de deux larges ailettes. Deux petites excroissances sont appliquées sur le bord de la vasque, de part et d'autre de l'anse. Ce kyathos a été produit en bucchero tout au long du VI<sup>e</sup> siècle av. J.-C.<sup>79</sup>.

La Classe attique des « one-handled kantharoi »<sup>80</sup>, datée de la fin du VI<sup>e</sup> siècle

---

être contournées et méritent d'être investiguées d'avantage.

<sup>74</sup> EISMAN, *op. cit.* (2008), p. 41.

<sup>75</sup> N. J. SPIVEY, *The Micali Painter and his followers*, Oxford, 1987, pl. 33b ; HACKL et SIEVEKING, *op. cit.*, taf. 43. 978, 979, 980.

<sup>76</sup> RIZZO, *op. cit.* (1990), p. 97, n°35.

<sup>77</sup> BELELLI MARCHESINI, *op. cit.*, p. 14.

<sup>78</sup> BELELLI MARCHESINI, *op. cit.*, p. 114, n. 155. Par exemple : A. M. MORETTI SGUBINI et L. RICCIARDI, *Necropoli dell'Osteria. Il complesso delle tombe dei Vasi del Pittore di Micali (A 2/1998) e del Kottabos (A 9/1998)*, dans : A. M. MORETTI SGUBINI (éd.), *Veio, Cerveteri, Vulci. Città d'Etruria a confronto. Catalogo della mostra*, Rome, 2001, III.B.7.12 et III.B.8.13.

<sup>79</sup> BELELLI MARCHESINI, *op. cit.*, p. 114-115 ; RIZZO, *op. cit.* (1990), p. 97, n°35.

<sup>80</sup> "One-handled kantharoi" : *ABV*, p. 346 ; SPIVEY, *op. cit.* (1991), p. 139.

av. J.-C., reproduit le kyathos Gsell 100. Elle est le produit d'un seul atelier attique, dont les vases sont décorés par les peintres du Groupe du Perizoma. Le nom conventionnel du groupe est lié au grand périzonium blanc, sorte de cache-sexe, porté par de nombreuses figures masculines représentées sur les vases produits dans l'atelier<sup>81</sup>. Alors que le kyathos géant est extrêmement fréquent dans les productions de Vulci, il n'existe que quelques dizaines d'exemplaires conservés de son adaptation. La forme est une version simplifiée des modèles en bucchero. Elle reproduit aussi les deux excroissances sur le bord de la vasque. Certains vases présentent une grande tête léonine plastique appliquée à l'intérieur de la paroi.<sup>82</sup> Cette décoration, bien qu'elle rappelle les pratiques étrusques, ne connaît aucun parallèle direct en bucchero.<sup>83</sup>

En revanche, le kyathos géant rencontre un important succès dans les ateliers de vases à figures noires à Vulci, où il apparaît sous des aspects multiples imitant différentes variantes du bucchero. L'inspiration du bucchero est directe, le profil et les détails plastiques étant reproduits presque à l'identique. Les plus anciens exemplaires appartiennent au « Groupe Pontique », décorés par le Peintre de Pâris et le Peintre du Silène<sup>84</sup>. Ils ne sont pas datés avec précision mais précèdent la production du Groupe du Perizoma. Les kyathoi, plus tardifs, réalisés par le Groupe « delle Foglie d'Edera » sont tous de type géant, assez similaires à ceux du Peintre de Micali. La version avec le pied détachable, bien connue en bucchero, apparaît également dans ces productions étrusques peintes<sup>85</sup>. La plupart des kyathoi du Peintre de Micali et de son groupe sont également du type « géant »<sup>86</sup>. Les kyathoi géants étrusques à figures noires sont proches du bucchero et n'entretiennent pas de rapport avec les exemplaires du Groupe du Perizoma. Cependant, il n'est pas impossible que la version attique s'inspire du modèle étrusque figuré plutôt que du bucchero. Cette hypothèse peut être étayée par la correspondance des parties du vase uniformément peintes en noir.

<sup>81</sup> *ABV*, p. 345-346 ; *Para*, p. 58 ; *Add<sup>2</sup>*, p. 94 ; H. A. SHAPIRO, *Modest Athletes and Liberated Women: Etruscans on Attic Black-Figure Vases*, dans : B. COHEN (éd.), *Not the Classical Ideal: Athens and the construction of the other in Greek art*, Leiden, 2000, p. 318-320 ; RASMUSSEN, *op. cit.* (1985), p. 37.

<sup>82</sup> Par exemple : *Para* 158 (Paris, Musée du Louvre, F152).

<sup>83</sup> RASMUSSEN, *op. cit.* (1985), p. 36-37.

<sup>84</sup> Kyathos du Peintre de Pâris : Londres, Victoria and Albert Museum, inv. 66740, publié dans HANNESTAD, *op. cit.* (1974), n°27. Comparer avec le modèle de bucchero dans BELELLI MARCHESINI, *op. cit.*, tav. 3.2. Kyathos du Peintre du Silène : Ente Maremma, inv. 4675, 12, publié dans RIZZO, *op. cit.* (1981), T 135, Cat. 3.

<sup>85</sup> MORETTI SGUBINI et RICCIARDI, *op. cit.*, p. 227, Cat. III.B.6.12.

<sup>86</sup> Pour un échantillon représentatif, voir HACKL et SIEVEKING, *op. cit.*, taf. 43. Les derniers exemplaires du kyathos géant ont été réalisés en surpeints rouges (imitant la figure rouge) par le Groupe de Praxias, qui travailla jusqu'au premier quart du V<sup>e</sup> siècle av. J.-C. : BELELLI MARCHESINI, *op. cit.*, p. 114 ; RIZZO, *op. cit.* (1990), p. 98 ; H. DRAGENDORFF, *Amphora strengen Stils in Freiburg im Breisgau, Jarbuch des Deutschen Archäologischen Instituts*, 43, 1928, p. 350, fig. 4.

Ce survol des typologies de kyathoi étrusques et attiques, ainsi que de leurs interactions, pose de nombreuses questions qui dépassent largement le cadre de cet article. Cependant, l'on voit déjà apparaître un jeu de va-et-vient et d'emprunts complexes entre les artisans des deux mondes. Dans les pages suivantes, on s'intéressera aux acheteurs, aux problématiques de contexte et de distribution.

## Contextes et usages

Nous avons vu en introduction que le kyathos est une forme importante du banquet étrusque, où il est généralement accompagné d'une petite amphore à vin. On retrouve le kyathos en contexte cultuel, d'habitat et surtout funéraire. Cependant, les recherches se sont focalisées davantage sur les nécropoles que sur les autres contextes et l'on peut se demander si la prédominance marquée des kyathoi en contexte funéraire est bien le reflet de la réalité antique. Quoi qu'il en soit, la forme est fréquente dans les nécropoles étrusques dès l'Âge du Fer<sup>87</sup> et à l'époque archaïque, elle est parmi les plus fréquentes, quelle que soit l'origine de sa production. La nécropole de l'Osteria à Vulci est un bon exemple de ces mobiliers funéraires mixtes où l'on retrouve des kyathoi étrusques et attiques<sup>88</sup>.

Le kyathos est également présent en contextes culturels et d'habitat. Il faut cependant garder à l'esprit que les espaces de vie quotidienne, d'activités communes et de rituels se confondent parfois et ne présentent pas toujours des limites figées. Selon G. Camporeale, la forme est intrinsèquement liée à des « pratiques rituelles »<sup>89</sup>. Les fouilles récentes de différents contextes attestent ce rôle car elles ont révélé les traces de rituels collectifs liés à la consommation du vin, de libations ou d'offrandes, sous la forme de dizaines de petits kyathoi et de calices retrouvés dans des amphores enfouies à l'intérieur de maisons privées, de tombes, d'édifices publics ou sous les axes routiers en milieu urbain<sup>90</sup>. Dans ces cas-là il s'agit de kyathoi miniatures en bucchero ou en *impasto*.

<sup>87</sup> TORELLI, *op. cit.*, p. 148-149.

<sup>88</sup> L. HANNSTAD, *The Reception of Attic Pottery by the Indigenous People of Italy: the Evidence from Funerary Contexts*, dans : J. P. CRIELAARD et V. STISSI (éds.), *The Complex Past of Pottery. Production, Circulation and Consumption of Mycenaean and Greek Pottery (16th to Early Fifth Centuries Bc)*, Amsterdam, 1999, p. 306.

<sup>89</sup> G. CAMPOREALE et S. GIUNTOLI, *Il parco archeologico dell'Accesa a Massa Maritima*, Massa Maritima, 2000, p. 31-32, 38 ; CAMPOREALE, *op. cit.* (2004), p. 133.

<sup>90</sup> Contexte d'habitat : M. C. BETTINI *et al.*, *Museo archeologico, Massa Maritima*, Florence, 1993, p. 83. Pour les autres contextes et un état de la question : G. BARTOLONI *et al.*, *Viticultura e consumo del vino in Etruria: la cultura materiale tra la fine dell'età del Ferro e l'Orientalizzante Antico*, dans : A. CIACCI et A. ZIFFERERO (éds.), *Archeologia della vite e del vino in Toscana e nel Lazio: Dalle tecniche dell'indagine archeologica alle prospettive della biologia molecolare*, Florence, 2012, p. 201-206.

Les kyathoi attiques devaient avoir à peu près la même fonction que les kyathoi en bucchero. Par exemple, on a retrouvé un kyathos attique « géant », décoré de figures rouges et d'appliques en relief, dans un édifice de banquet collectif appartenant à un contexte d'habitat situé dans la *chora* d'Adria<sup>91</sup>. En outre, l'iconographie des kyathoi attiques présente essentiellement des scènes dionysiaques et beaucoup d'éléments touchant à l'iconographie du banquet mais aussi des scènes de bataille ou de chasse. Tous ces thèmes sont communs aux aristocraties grecque et étrusque.

En revanche, les kyathoi étrusques à figures noires semblent essentiellement réservés à la tombe, comme compléments de mobilier funéraire. Aucun exemplaire du Peintre de Micali n'a ainsi été retrouvé en dehors d'une sépulture<sup>92</sup>.

En somme, le kyathos était un objet usuel à forte valeur cérémonielle. Il incarnait la manière locale et ancestrale de boire en communauté et son emploi était diffusé dans tous les domaines de la vie et de la mort. Dès lors, on comprend mieux que cette forme importante du répertoire étrusque et absente de la tradition grecque ait été au cœur du phénomène d'adaptations attiques.

### Distribution du kyathos attique en Étrurie

Concernant la distribution, nous nous focaliserons uniquement sur les kyathoi retrouvés en Étrurie, les autres faisant plutôt exception<sup>93</sup>. Parmi les kyathoi attiques dont la provenance est connue, 76 proviennent de Vulci, 17 de Caere, 12 d'Adria, 10 de Tarquinia, 4 d'Orvieto<sup>94</sup> et 4 d'ailleurs en Étrurie<sup>95</sup>. Ces

<sup>91</sup> M. HARARI, *Ceramica attica figurata nella chora di Adria: il caso di Crespino, San Cassino*, dans : M. BENTZ et Chr. REUSSER (éds.), *Attische Vasen in etruskischem Kontext-Funde aus Häusern und Heiligtümern* (= *Beihefte zum CVA Deutschland*, 2), Munich, 2004, p. 28, 30-32. Je remercie le Pr Harari pour m'avoir donné accès à ce matériel exceptionnel aujourd'hui conservé au musée de Rovigo.

<sup>92</sup> SPIVEY, *op. cit.* (1988), p. 14.

<sup>93</sup> Pour les kyathoi en bucchero retrouvés hors d'Etrurie, voir TOSTO, *op. cit.* (1999), p. 98, n. 344 ; H. p. ISLER, *Etruskischer Bucchero aus dem Heraion von Samos*, dans : *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Athenische Abteilung*, 82, 1967, p. 77, 86-88, beil. 42. Pour les kyathoi attiques retrouvés hors d'Etrurie : Athènes, Acropole 2. 463, 2. 545, 2. 546, Agora P 1513 a-b et P 1656 a-b. Voir : EISMAN, *op. cit.* (1972), p. 11, 317-318, 438 ; EISMAN, *op. cit.* (1975), p. 77 ; TOSTO, *op. cit.*, p. 102, n. 369 ; KURTZ et BOARDMAN, *op. cit.*, p. 39, n. 21.

<sup>94</sup> En réalité, 110 kyathoi conservés à Penn University Museum, à Philadelphie, sont censés provenir d'Orvieto où l'on sait seulement qu'ils ont été achetés. S'il est possible qu'ils aient été trouvés dans les tombes de la cité, rien ne permet de le prouver. Ces 110 exemplaires ne sont donc pas pris en compte dans les études de distribution des kyathoi attiques. Cf. TOSTO, *op. cit.*, p. 102, n. 370.

La distribution à Orvieto pose problème Au sujet de la problématique des 110 kyathoi (Penn University Museum) censés provenir d'Orvieto voir : TOSTO, *op. cit.*, p. 102, n. 370.

<sup>95</sup> RASMUSSEN, *op. cit.* (1985), p. 38. Ces chiffres de Rasmussen sont toujours valables à l'heure actuelle ; je les ai complétés avec les kyathoi géants. Pour Adria, je remercie le Dr M. C. Vallicelli, le Dr F. Wiel-Marin et la direction du musée d'Adria de m'avoir informée et donné accès à ce matériel

chiffres montrent que la distribution n'est pas homogène en Étrurie et qu'elle répond aux préférences spécifiques des cités. Le kyathos est très prisé à Vulci, autant des milieux aisés que des milieux plus modestes. En effet, un groupe de tombes fouillées dans la nécropole de l'Osteria a révélé que le kyathos en bucchero est l'une des formes les plus présentes dans les mobiliers ; les sépultures qui ne contenaient pas d'exemplaire en bucchero présentaient la version attique ou « pontique »<sup>96</sup>.

On observe un phénomène de distribution ciblée assez similaire pour la production de l'atelier de Nikosthénès. La provenance de ces vases n'est pas toujours connue, mais il semble que son marché soit essentiellement orienté vers Caere<sup>97</sup>, où l'on trouve la plupart des amphores nikosthéniennes ainsi qu'un ou deux de ses kyathoi<sup>98</sup>. Caere est également la cité où sont nés les modèles de ces deux formes façonnés par Nikosthénès<sup>99</sup>. La création de l'amphore nikosthénienne n'a cependant pas dû constituer une entreprise aussi lucrative qu'on a tendance à le croire car sa production n'a pratiquement pas été suivie par les autres ateliers du Céramique. En revanche, la production du kyathos, avec plus de six-cent fragments et exemplaires complets conservés, a joui d'un plus grand succès et a été fabriquée par d'autres artisans que Nikosthénès. Ce sont ces autres peintres et potiers qui ont véritablement développé la production de la forme en empruntant des éléments plus caractéristiques du bucchero de Vulci que de celui de Caere<sup>100</sup>.

### Distribution du kyathos étrusque à figures noires

La plus grande partie de la production « pontique » a été retrouvée à Vulci. Seule celle du Peintre de Pâris fait exception : ses vases dont la provenance est connue ont été retrouvés à Tarquinia (4), Orvieto (2), Vulci (6) et Caere (7). Ce peintre semble donc avoir entretenu un rapport privilégié avec la cité de Caere, d'autant qu'il est l'auteur de la seule amphore « pontique » similaire

---

inédit. Voir également : M. C. VALLICELLI, *La ceramica a figure nere di Adria: i rinvenimenti da abitato*, dans : M. BENTZ et Chr. REUSSER (éds.), *op. cit.*, p. 9-16.

<sup>96</sup> Il s'agit d'une vingtaine de tombes intactes fouillées dans les années soixante et sommairement publiées dans : M. MORETTI (éd.), *Materiali di antichità varia : catalogo delle cessioni di oggetti archeologici ed artistici effettuate dallo Stato nei casi previsti dalle leggi vigenti. II, scavi di Vulci, materiale concesso alla Società Herclé*, Rome, 1964 ; G. RICCI (éd.), *Materiali di antichità varia : catalogo delle cessioni di oggetti archeologici ed artistici effettuate dallo Stato nei casi previsti dalle leggi vigenti, III, scavi di Vulci, località "Osteria", materiale concesso al signor Francesco Paolo Bongiovì*, Rome, 1964 ; HANNESTAD, *op. cit.* (1999), p. 304-305.

<sup>97</sup> EISMAN, *op. cit.* (1974), p. 53.

<sup>98</sup> SPIVEY, *op. cit.* (1991), p. 140 ; RASMUSSEN, *op. cit.* (1985), p. 38.

<sup>99</sup> TOSTO, *op. cit.* (1999), p. 18.

<sup>100</sup> TOSTO, *op. cit.* (1999), p. 201, 206.



à l'amphore nikosthénienne<sup>101</sup>. À Caere, la popularité de cette amphore en bucchero motiva, indépendamment de Nikosthénès, une production gréco-orientale locale : les « amphores de Caere », adaptation directe du modèle étrusque<sup>102</sup>. À Vulci, le kyathos n'est pas fabriqué par les artisans gréco-orientaux, mais il est fréquent dans les ateliers locaux produisant des vases à figures noires. Dans leurs cités respectives, l'amphore et le kyathos ont véritablement attiré l'attention de nombreux potiers : les autochtones, les « immigrés » et les principaux fournisseurs étrangers. La production de certaines formes variait donc en fonction des cités étrusques et la demande était satisfaite par des artisans d'origines diverses. Ces artisans étaient-ils en compétition ou exploitaient-ils des réseaux de distribution très différents ?

La distribution de la production du Groupe de Micali peut nous apporter quelques éléments de réponse. En effet, on la retrouve distribuée principalement dans les nécropoles de Vulci, avec une forte concentration à proximité du centre urbain et une diminution du nombre à mesure que l'on s'éloigne de celui-ci. Les vases « pontiques » et ceux du Groupe de Micali sont présents dans le reste de l'Étrurie méridionale et centrale (Caere, Tarquinia, Orvieto, Chiusi) mais en nombre restreint. Par exemple, aucun vase connu du Peintre de Micali n'a jamais parcouru plus de 70 km, la distance moyenne étant de 42 km<sup>103</sup>.

Ainsi, les ateliers de Vulci ont fourni des produits destinés à une distribution régionale. Ils ont peu voyagé car il n'était pas difficile pour un acheteur de se procurer la céramique d'importation plus raffinée. Les productions telles que celle du Peintre de Micali avaient, comme nous l'avons vu, une destination essentiellement funéraire et étaient sans doute plus accessibles pour des personnes moins fortunées. Elles n'entrent donc pas en réelle compétition avec les importations attiques. Par ailleurs, il est fréquent de trouver un mélange de céramique attique et étrusque dans les mobiliers funéraires, les deux se complétant sans doute en fonction des moyens et des goûts des acheteurs<sup>104</sup>.

## Conclusions

Le phénomène de copie et d'adaptation de vases étrusque au Céramique d'Athènes est caractérisé par des échanges complexes agissant sur plusieurs niveaux : artisanaux, économiques et culturels.

Du côté attique, la mise en place et la standardisation des adaptations du

<sup>101</sup> HANNESTAD, *op. cit.* (1974), p. 33.

<sup>102</sup> J. M. HEMELRIJK, *Caeretan Hydriae (= Forschungen zur antiken Keramik. II. Reihe, Kerameus, 5)*, Mayence, 1984, p. 182-183 ; RASMUSSEN, *op. cit.* (1985), p. 34-35.

<sup>103</sup> SPIVEY, *op. cit.* (1987), p. 72-73.

<sup>104</sup> Certaines tombes de la nécropole de l'Osteria de Vulci présentent, par exemple, un mobilier funéraire à la fois mixte et assez modeste : MORETTI SGUBINI et RICCIARDI, *op. cit.*, p. 220-239 ; RIZZO, *op. cit.* (1981), p. 13-48.

kyathos se révèle plus complexe que ce qu'avait imaginé M. Eisman. En effet, les artisans ont puisé différents éléments, à plusieurs moments, dans le répertoire du bucchero ; ils ont essayé différents sous-types provenant de différentes régions d'Étrurie, privilégiant au final des modèles typiques de Vulci. Chaque élément constituant la forme des kyathoi attiques trouve un parallèle en bucchero (voir le document en annexe). L'adaptation attique du kyathos n'est pas le fruit d'un développement linéaire à partir de la copie d'un seul modèle étrusque. Il ne s'agit pas non plus de nier l'importance de Nikosthénès et de son atelier, dont l'impulsion fut sans doute décisive.

Cette réalité ne fait pas du kyathos attique une simple copie. Il s'agit d'une véritable adaptation issue d'une série d'expérimentations. Nikosthénès, Théozotos, le potier de la Classe de Harrow et, dans une moindre mesure, le Groupe du Perizoma ne semblent pas avoir été suivis dans leur version du kyathos. Leur but n'était peut-être que de répondre à des commandes spéciales. Quoiqu'il en soit, les peintres et potiers de la Classe de Munich 1963 et du type standard ont été capables de trouver une bonne formule. En effet, leurs vases sont hautement standardisés avec un pied attique, une décoration plastique et des schémas peints récurrents. Le choix d'adapter des formes plus rares en bucchero montre le désir de s'approprier la forme et d'en faire une véritable spécialité attique.

En ce qui concerne la relation entre les versions attiques et étrusques à figures noires, l'adaptation attique ne semble pas avoir exercé un impact fort sur la production locale de Vulci, sinon sur le Groupe de Micali. Le dialogue entre Grecs et Étrusques, ou dans notre cas, entre Athéniens et « Vulciens », ne semble pas seulement « économique » ; il faut également l'aborder sous l'angle de l'artisanat, dont les mouvements d'influences et les choix sont complexes. Par exemple, le kyathos globulaire de Théozotos ne semble avoir eu aucun impact à Athènes ou en Étrurie. En revanche, les premiers kyathoi étrusques à figures noires sont globulaires et se révèlent plus nombreux. Ils s'inspirent directement d'un des types les plus populaires du bucchero de Vulci. En outre, le cœur de la production attique du kyathos, le type standard, est contemporain de la production du « Groupe Pontique » puis de celle du Groupe de Micali, mais s'inspire de modèles différents. Les Étrusques reproduisent les formes les plus populaires et les plus provinciales du bucchero, tandis que les potiers du Céramique choisissent les modèles les plus rares et les plus raffinés.

On peut néanmoins déceler des contacts plus subtils entre certains kyathoi attiques et étrusques à figures noires. Par exemple, les kyathoi « géants » du Groupe du Perizoma sont très proches de ceux du « Groupe Pontique » et du Peintre de Micali. Dans ce cas-ci, on peut se demander si la version attique s'inspire du bucchero ou bien de l'un de ces kyathoi étrusques à décor figuré. Dans l'autre sens, la production mature et tardive du Peintre de Micali, contrairement à ses prédécesseurs, reflète une influence forte, au niveau de la forme et du décor, des kyathoi attiques. Il existe en effet des kyathoi de type standard attribués au Groupe de Micali. Ainsi les échanges s'opèrent dans les

deux sens entre les deux mondes, mais aussi, de manière circulaire, entre les différentes productions étrusques.

À Vulci, il semble que le phénomène de copie ait été déterminé par une demande croissante de formes locales décorées selon les techniques grecques, comme le montre la proportion toujours plus élevée de ces formes à partir des Peintres de Tityos et d'Amphiaraios. Les potiers d'Athènes et de Vulci ont vraisemblablement réagi en même temps à cette demande et ne sont pas restés isolés dans leur démarche. Ils semblent être toujours restés attentifs aux innovations des uns et des autres. Ils n'ont pas réellement été en concurrence, chacun suivant des réseaux de distribution différents mais pas exclusifs.

Kyathos attique	Dat. av. J.-C.	P/G	Modèle de bucchero	Anse : cordon, lierre - palmette	Anse : décoration plastique au sommet	Anse : simple/ binoculaire	Tête plastique	Pied	Décor peint
Globulaire	550-540	Theozotos	Rasmussen type 4b	O	O	Simple	O	Attique (mouleurs)	FN
Troconique Nikosthènes	530-520	Nikosthènes+	Rasmussen type 1f ?	O	Protomé zoomorphe	Simple	O	En anneau	FN (1 ex. à FR fig.1)
Classe de Munich 1963	525-515	P. Vatican 480, P. de Hanfmann, G. Vatican 57	Rasmussen type 1h ? Gsell 117 ?	Cordon, lierre	-bouton biconique (rare ensuite) -cône articulé ou simple (prédominant)	Simple	O	Fond plat, en anneau ou à échine	FN FN sur fond blanc Six
Classe de Harrow	510	Peintre de la Classe de Harrow	Rasmussen 1d	O	O	à ailettes	O	En anneau	FN
Standard-calice = 50% des kyathoi attiques	520-480	Psiax, P. du Vatican 480, G. de Berlin 2092, G. Vatican G57, P. de Partridge, P. de Philon, P. de Thésée, P. de Hafman, P. de Caylus, P. de Londres 470, G. de Haimon, Onesimos, Oinophile, P. de Brygos	Gsell 81	Cordon, palmette ou lierre	-bouton biconique (rare) -cône simple ou articulé	binoculaire	Nombreuses	Apparition du pied typiquement attique	FN FN sur fond blanc FR
Standard-semi-ovoïde	500-480	G. Vatican G57 P. de Caylus, P. de Philon, P. de Thésée, G. de Haimon, P. de Tarquinia RC 1632	Gsell 81	Cordon, palmette ou lierre	Cône articulé ou simple	Binoculaire (fréquent)	rare	ped typiquement attique	FN sur fond blanc FR
Géant	510-500	G. du Perizoma	Gsell 100	O	O	simple	tête léonine	En trompe	FN

En grisé : chaque nouvel élément emprunté au bucchero ; FN = figure noire ; FR = figure rouge ; O = élément absent ; P = Peintre ; G = Groupe de peintres.



ENTRE NAISSANCE ET RENAISSANCE.  
RÉFLEXIONS SUR LE SYMBOLISME DE L'ŒUF DANS LE MONDE  
GREC AUX ÉPOQUES ARCHAÏQUE ET CLASSIQUE<sup>1</sup>

ISABELLE ALGRAIN<sup>2</sup>

Les artisans grecs des époques archaïque et classique travaillent non seulement l'argile pour tourner de nombreuses formes de vases mais aussi pour réaliser de la petite plastique représentant des êtres humains, des scènes de la vie quotidienne, des animaux, des objets usuels ou des aliments. Cette dernière catégorie présente un intérêt particulier puisque l'on veut ainsi pérenniser une série de denrées, telles que les grenades ou les œufs, qui se révèlent souvent posséder des significations particulières et sont donc placées dans des lieux leur permettant d'exprimer pleinement leurs valeurs symboliques.

Si la place de l'œuf dans les textes cosmogoniques a été largement analysée, les études qui traitent des exemplaires découverts dans les contextes archéologiques sont plus rares. Dans cet article, nous nous intéresserons plus particulièrement à deux aspects de l'œuf dans le monde grec antique. D'une part, nous présenterons un corpus de scènes illustrant des œufs, scènes qui sont en majorité liées à la naissance mythique de la belle Hélène. D'autre part, nous

---

<sup>1</sup> Les abréviations usuelles suivantes seront utilisées en note :

*ABV* = J. D. BEAZLEY, *Attic Black-Figure Vase-Painters*, Oxford, 1956.

*ARV*<sup>2</sup> = J. D. BEAZLEY, *Attic Red-Figure Vase-Painters*, Oxford, 1963<sup>2</sup>.

*Para* = J. D. BEAZLEY, *Paralipomena, Additions to Attic Black-Figure Vase-Painters and to Attic Red-Figure Vase-Painters*, Oxford, 1971.

*Add*<sup>2</sup> = T. H. CARPENTER, *Beazley Addenda. Additional References to Attic Black-Figure Vase-Painters, Attic Red-Figure Vase-Painters and Paralipomena*, Oxford, 1989<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> Chargée de recherches au F.R.S.-FNRS (Université libre de Bruxelles).

examinerons les découvertes d'œufs réels ou de copies dans des matériaux tels que la pierre ou la céramique et nous tenterons de déterminer les raisons qui ont poussé les artisans à les pérenniser sous cette forme.

## La naissance d'Hélène

Un premier groupe de représentations d'œufs semble essentiellement lié à l'idée de naissance et le mythe d'Hélène en est la plus parfaite illustration. L'histoire de la naissance d'Hélène à partir d'un œuf apparaît dès le VI<sup>e</sup> s. av. J.-C. dans la littérature. Toutefois, si les auteurs anciens s'accordent à dire qu'Hélène est la fille de Zeus, née d'un œuf gardé par Léda, les traditions divergent sur l'identité de la mère de l'héroïne : tantôt Léda elle-même, reine de Sparte et épouse de Tyndare, tantôt Némésis<sup>3</sup>. En effet, dans les *Chants cypriens*, Hélène n'est pas la fille de Léda mais le fruit de l'union de Némésis et de Zeus transformé en cygne. L'œuf issu de cette union fut par la suite apporté à Léda et éclôt sous sa garde<sup>4</sup>. Cette tradition, qui semble plus spécifiquement attique, s'oppose à la légende spartiate où Léda s'unit la même nuit à un Zeus métamorphosé en cygne puis à Tyndare pour ensuite donner naissance aux Dioscures, à Hélène et à Clytemnestre<sup>5</sup>. Selon Pausanias, l'œuf dont accoucha Léda était exposé dans le temple des Leucippides à Sparte<sup>6</sup>.

Si la légende est bien connue, les représentations de ce thème dans l'art grec ne datent toutefois que de la fin du V<sup>e</sup> s. av. J.-C. Pour expliquer cet état de fait, il faut tout d'abord mentionner que l'iconographie semble le plus souvent privilégier la version du mythe où Hélène est enfantée par Némésis<sup>7</sup>. Les scènes figurées sur la céramique attique montrent le plus souvent Hélène éclochant seule de l'œuf alors que ses frères, les Dioscures, sont représentés comme des adultes<sup>8</sup>.

<sup>3</sup> Voir *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* IV, p. 498, s.v. Helene.

<sup>4</sup> *Chants cypriens*, frg. 7 ALLEN.

<sup>5</sup> Cette tradition est notamment reprise par APOLLODORE, *La Bibliothèque*, 3, 10, 7.

<sup>6</sup> Voir PAUSANIAS, 3, 16, 1.

<sup>7</sup> Voir F. CHAPOUTHIER, *Léda devant l'œuf de Némésis*, dans : *Bulletin de Correspondance Hellénique*, 66-67, 1942-1943, pp. 1-21 ; D. MUSTILLI, *Leda e l'uovo di Nemesis*, dans : *Annuario della Scuola archeologica di Atene e delle Missioni italiane in Oriente*, 8-9, 1946-1947, pp. 123-131.

<sup>8</sup> Voir par exemple la coupe de Xénotimos de Boston, Museum of Fine Arts, 1899.539 (ARV<sup>2</sup> 1142.1, *Para* 455, *Add<sup>2</sup>* 334 ; BAPD : 215139), la péliké de Naples, Museo Archeologico Nazionale, 151600 (*Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* VI, pl. 112, n°29bis ; BAPD : 9401), l'hydrie de Paris, Musée du Louvre, CA 2260 (ARV<sup>2</sup> 1158.3 ; BAPD : 215336), le cratère en cloche de Bonn, Akademisches Kunstmuseum, 78 (ARV<sup>2</sup> 1171.4, *Para* 459 ; BAPD : 215502), l'hydrie de Paris, marché de l'art (ARV<sup>2</sup> 1174.2 ; BAPD : 215556), le cratère en cloche de Vienne, Kunsthistorisches Museum, 869 (ARV<sup>2</sup> 1185.10 ; BAPD : 215698), le cratère en cloche fragmentaire de Bonn, Akademisches Kunstmuseum, 1216.1-14 (ARV<sup>2</sup> 1188 ; BAPD : 215734), le cratère en cloche de Vienne, Kunsthistorisches Museum, 2000 (ARV<sup>2</sup> 1334.17, *Add<sup>2</sup>* 365 ; BAPD : 217478), le cratère en cloche de S. Agata dei Goti, coll. Mustilli (ARV<sup>2</sup> 1344.1 ; BAPD : 217565), la péliké de Saint-Pétersbourg, Musée de l'Ermitage, ST2188 (ARV<sup>2</sup> 1346.2 ; BAPD : 217587), l'hydrie d'Athènes, Musée National,

Le plus souvent, l'œuf est posé sur un autel, au milieu de cendres chaudes, et entouré par Lédà, Tyndare et les Dioscures (fig. 1). Un seul exemplaire attique montre l'héroïne émergeant de l'œuf alors que cette représentation apparaît à plusieurs reprises dans l'iconographie des vases italiotes<sup>9</sup>. De même, les représentations du mythe en Étrurie montrent Hermès apportant à Tyndare et Lédà l'œuf de Némésis afin de le garder au chaud jusqu'à son éclosion<sup>10</sup>.

Un élément permet d'expliquer l'émergence des représentations de la naissance d'Hélène dans l'iconographie attique à la fin du V<sup>e</sup> s. av. J.-C. Ces images sont en effet contemporaines de la reconstruction du sanctuaire de Némésis établi à Rhamnonte, lieu de l'union de Zeus et de la déesse, qui fut détruit durant les Guerres médiques<sup>11</sup>. Sa reconstruction fut entreprise peu avant la Guerre du Péloponnèse et le culte de cette divinité prit un nouvel essor. Ce renouveau du culte de Némésis, qui est en Attique une déesse de la fertilité, pourrait expliquer l'intérêt des peintres attiques pour le mythe de la naissance d'Hélène. En outre, c'est également durant cette période que Cratinos, poète athénien de l'ancienne comédie, écrivit une pièce intitulée *Némésis*<sup>12</sup>.

Un autre objet lié à ce mythe prouve que le champ sémantique de l'œuf s'étend bien au-delà de la notion de fertilité. Il peut également constituer un symbole puissant en contexte funéraire, étant non seulement associé à la naissance mais

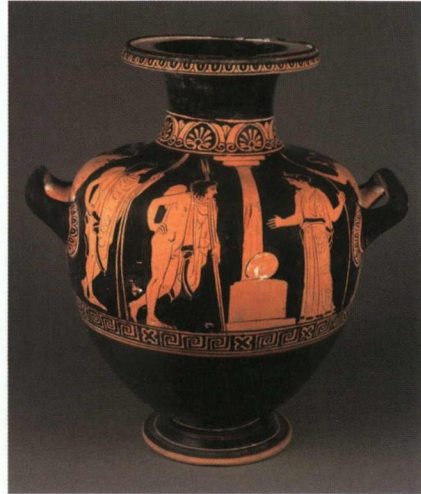


Fig. 1. Hydrie à figure rouge représentant Lédà et les Dioscures devant l'œuf d'Hélène. Paris, Musée du Louvre, CA 2260. © RMN / Hervé Lewandowski.

19447 (BAPD : 9024338) et le cratère en cloche de Bologne, Museo Civico Archeologico, 317 (BAPD : 8158). Ce n'est qu'à une époque plus tardive que les représentations montreront Hélène et ses frères émerger ensemble du même œuf cf. *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* IV, p. 498, s.v. Helene.

<sup>9</sup> Pour le vase attique, voir *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* IV, p. 503, Helene 3 (deux fragments de pyxide conservés à Reggio Calabria et au Museo Nazionale de Locres) et *op. cit.*, Helene 4-9 pour les exemples de vases italiotes.

<sup>10</sup> Voir les exemples présentés par A. CARPINO, *The Delivery of Helen's Egg : An Examination of an Etruscan Relief Mirror*, dans : *Etruscan Studies* 3, 1996, pp. 33-44.

<sup>11</sup> Voir CARPINO, *op. cit.*, p. 42, n. 4 et A. BOTTINI, *Elena in Occidente ; una tomba dalla chora di Metaponto*, dans : *Bolletino d'Arte* 50-51, 1988, pp. 6-7.

<sup>12</sup> Voir BOTTINI, *loc. cit.*



également à l'idée de renaissance après la mort. Cette double signification se retrouve sur une petite statuette en calcaire représentant Hélène émergeant d'un œuf. L'objet, d'une hauteur de 5,8 cm, a été découvert dans une tombe de la chôra de Métaponte datée de la fin du V<sup>e</sup> s. av. J.-C. Il se trouvait à l'intérieur d'une pyxide en marbre et était accompagné d'un alabastré d'albâtre et d'un pendentif anthropomorphe en os<sup>13</sup>. La présence de cet œuf, symbole de la naissance de l'héroïne, dans une sépulture montre que cet aliment véhicule également une connotation funéraire, plus précisément associée à une idée de renaissance après la mort. Bien que cette pièce sans parallèle soit exceptionnelle en raison de la figuration d'Hélène au sein de l'œuf, la présence de ce type d'offrande dans un contexte funéraire n'est toutefois pas si surprenante, comme le démontrent les objets précédemment cités. La présence de cette représentation particulière au sein d'une sépulture fait dire à A. Bottini que l'occupant de la tombe, qui serait a priori une femme, s'adonnait à des croyances eschatologiques de type orphique. En effet, dans les cosmogonies orphiques l'œuf est l'entité génératrice qui donne naissance à la figure de Phanès. Ce dieu primitif de la procréation répond à diverses appellations selon les versions conservées et est parfois assimilé à Éros. La consommation de l'œuf, aliment sacré, est par conséquent interdite aux mystes, sauf au moment de l'initiation, et il est notamment employé dans des rites importants tels que les sacrifices offerts aux défunts<sup>14</sup>. La statuette d'Hélène offre donc un parallèle étroit avec la naissance de Phanès puisque tout deux naissent d'un œuf. Par ailleurs et fait unique dans la région métapontine, les murs de la tombe sont décorés d'un motif végétal qui pourrait également être associé à l'usage funéraire des couronnes dans les rites orphiques<sup>15</sup>.

### L'œuf dans les rituels funéraires

Bien qu'il ne constitue pas une offrande fréquente en contexte funéraire, l'œuf apparaît dans un nombre important de sépultures grecques, qu'il s'agisse de véritables exemplaires, d'ôa en pierre ou encore en céramique. Le dépôt d'un ou plusieurs œufs dans les sépultures est déjà attesté aux époques minoenne et mycénienne comme le montre notamment la découverte de plusieurs

<sup>13</sup> Sur cette tombe et son matériel, voir BOTTINI, *op. cit.*, pp. 1-18.

<sup>14</sup> Sur l'œuf orphique, voir S. ANEMOYANNIS-SINANIDIS, *Le symbolisme de l'œuf dans les cosmogonies orphiques*, dans : *Kernos* 4, 1991, pp. 83-90 ; P. BOYANCÉ, *Une allusion à l'œuf orphique*, dans : *Mélanges d'Archéologie et d'Histoire* 52, 1935, pp. 95-112 ; R. TURCAN, *L'œuf orphique et les quatre éléments (Martianus Capella, De Nuptiis, II, 140)*, dans : *Revue de l'histoire des religions* 160, 1961, pp. 11-23. La présence d'un œuf dans la main d'un banqueteur de la Tombe du Plongeur à Paestum relève de la même association à l'orphisme cf. P. SOMVILLE, *La tombe du plongeur à Paestum*, dans : *Revue de l'histoire des religions* 196, 1979, p. 47 et D. WARLAND, *Tentative d'exégèse des fresques de la tombe «du Plongeur» de Poseidonia*, dans : *Latomus* 57 (2), 1998, pp. 263-264.

<sup>15</sup> Voir J. HAUSSLEITER, *Ei*, dans : *Reallexikon für Antike und Christentum* 4, col. 735 et BOTTINI, *op. cit.*, p. 2.

exemplaires dans les tombes de Tirynthe et de Troie<sup>16</sup>. Durant les époques archaïque et classique, on dépose également de véritables œufs dans les tombes de Ialysos<sup>17</sup>, Camiros<sup>18</sup>, Corinthe<sup>19</sup> et Olynthe<sup>20</sup>, tout comme leurs contreparties en pierre et en céramique dans les sépultures d'Athènes<sup>21</sup>, Akanthos<sup>22</sup>, Aiani<sup>23</sup>, Ialysos<sup>24</sup> et Théra<sup>25</sup>. Dans au moins deux tombes corinthiennes, les coquilles présentaient des perforations à leurs extrémités destinées à vider l'œuf de son contenu avant les funérailles<sup>26</sup>. En outre, l'étude des sépultures corinthiennes montre que les œufs sont présents dans les tombes de femmes et d'enfants mais sont quasiment absents des tombes masculines<sup>27</sup>. Il semble qu'il faille donc interpréter ces œufs non pas comme un simple viatique à destination du défunt mais comme des symboles de fertilité et de bonne croissance, deux notions associées aux femmes et aux enfants.

L'utilisation d'œufs dans les rituels funéraires trouve également une illustration particulièrement prestigieuse au Mausolée d'Halicarnasse. En effet, plus d'une vingtaine d'œufs ont été découverts dans les restes du sacrifice accompli devant la chambre funéraire du monument, parmi de nombreux ossements d'animaux<sup>28</sup>. L'iconographie attique atteste elle aussi de cette pratique mais, si les vases

<sup>16</sup> Voir les différents sites datés de l'époque mycénienne mentionnés dans D. M. ROBINSON, *Excavations at Olynthus, Part XI. Necrolynthia, a Study in Greek Burial Customs and Anthropology*, Londres, 1942, p. 192, en particulier n. 81.

<sup>17</sup> Voir G. JACOPI, *Clara Rhodos III. Scavi nella necropoli di Jalisso 1924-1928*, Rhodes, 1929, tombes 25, 26 91, 157 et 233.

<sup>18</sup> Voir G. JACOPI, *Clara Rhodos IV. Esplorazione archeologica di Camiro I. Scavi nelle necropoli camiresi 1929-1930*, Rhodes, 1931, notamment les tombes 25, 26, 31, 75, 107, 113, 116, 154, 178, 180 et 183.

<sup>19</sup> Voir C.W. BLEGEN, H. PALMER et R. S. YOUNG, *Corinth XIII. The North Cemetery*, Princeton, 1964, pp. 84-85, en particulier n. 109.

<sup>20</sup> Voir ROBINSON, *op. cit.*, p. 192, tombes 348 et 514. Pour d'autres exemples de tombes contenant de véritables œufs, voir M. P. NILSSON, *Das Ei im Totenkult der Alten*, dans : *Archiv für Religionswissenschaft* 11, 1908, pp. 530-532.

<sup>21</sup> Voir R. LULLIES, *Attisch-schwarzfigurige Keramik aus dem Kerameikos*, dans : *Jahrbuch des deutschen archäologischen Instituts* 61-62, 1946-1947, pp. 63-65, n°33-43 ; U. KNIGGE, *Kerameikos, IX, Der Südhügel Kerameikos. Ergebnisse der Ausgrabungen*, Berlin, 1976, pl. 39, 4, n°8 ; E. KUNZE-GÖTTE, K. TACKE et K. VIERNEISEL, *Kerameikos, VII, 2, Die Nekropole der Mitte des 6. bis Ende des 5. Jahrhunderts. Die Beigaben*, Munich, 1999, pl. 99, 2, n°17.

<sup>22</sup> Voir N. E. KALTSAS, *Άκανθος Ι. Η ανασκαφή στο νεκροταφείο κατά το 1979*, Athènes, 1999, p. 302.

<sup>23</sup> Voir E. KEPHALIDOU, *Late Archaic Polychrome Pottery from Aiani*, dans : *Hesperia* 70, 2001, pp. 212-213.

<sup>24</sup> Voir JACOPI, *op. cit.* (1929), pp. 14 et 252.

<sup>25</sup> Voir H. DRAGENDORFF, *Thera II : Theräische Gräber*, Berlin, 1903, pp. 52 et 119.

<sup>26</sup> Voir ROBINSON, *op. cit.*, p. 192.

<sup>27</sup> Voir BLEGEN, PALMER et YOUNG, *op. cit.*, p. 84.

<sup>28</sup> Voir F. HOJLUND, *The Maussolleion Sacrifice*, dans : *American Journal of Archaeology* 87, 1983, pp. 145-146.

nous montrent fréquemment des personnages féminins et, plus rarement, masculins apporter à la tombe des lécythes, des alabastres, des exaleiptra, des paniers remplis de rubans ou encore d'autres objets, les œufs apparaissent peu souvent comme offrandes ou sont rarement identifiés comme tels, confondus avec d'autres produits aux formes arrondies (pommes, grenades, balles...)<sup>29</sup>. Sur plusieurs lécythes à fond blanc, l'identification ne semble toutefois faire aucun doute. On voit ainsi un personnage féminin s'approchant de la tombe avec un œuf dans la main ou posé dans un panier plat garni de rubans et de vases à parfum<sup>30</sup>.

Un skyphos à figure noire fragmentaire, attribué au Peintre de Thésée, nous présente une scène tout à fait exceptionnelle qui n'a, à notre connaissance, aucun équivalent dans la céramique attique<sup>31</sup>. Les fragments nous montrent une procession d'au moins quatre femmes se dirigeant vers la gauche. Chacune d'entre elles porte une coupelle dans laquelle sont disposés des œufs rehaussés de blanc. De l'autre main, elles tiennent alternativement un alabastre ou un aryballe rond à deux anses, suspendus à une cordelette. Les deux aryballes sont décorés d'une rosette peinte en blanc. En raison de l'état de conservation de ce vase, dont il ne nous reste que quelques fragments, il est problématique de situer le contexte dans lequel cette procession intervient, à savoir une fête religieuse ou un cadre funéraire. Des processions impliquant le transport de plusieurs vases, de forme similaire, par une série de personnages représentés à l'identique sont plutôt rares. Un des rares exemples est un loutrophore à figure rouge qui n'est plus conservé qu'à l'état de fragments<sup>32</sup>. Au moins trois hommes portent sur l'épaule un *lebes* garni de rubans. Une femme, à l'arrière de cette procession, fait un geste de lamentation, qui permet de situer l'action avec certitude dans un contexte funéraire. En raison de l'association fréquente des œufs et des huiles parfumées à la tombe, il est probable que l'action représentée sur le skyphos se situe dans un cadre funéraire.

## Les œa attiques

Les tombes athéniennes ont livré un certain nombre d'œufs en céramique de production attique. L'ὄϋον, c'est-à-dire l'œuf, est une forme particulièrement rare en céramique mais dont la production s'étale toutefois sur une longue

<sup>29</sup> Voir J. H. OAKLEY, *Picturing Death in Classical Athens. The Evidence of the White Lekythoi*, Cambridge, 2004, pp. 203-212.

<sup>30</sup> Voir par exemple Athènes, Céramique, 6572 (KUNZE-GÖTTE, TACKE et VIERNEISEL, *op. cit.*, pl. 88,3,1 et 88, 7,1. *BAPD* : 9022988). Athènes, Musée National, 1953 (NILSSON, *op. cit.*, p. 540, fig. 2) et Athènes, Musée National, 2030 (NILSSON, *op. cit.*, p. 541, fig. 3)

<sup>31</sup> B. KREUZER, *Frühe Zeichner 1500-500 v. Chr. Ägyptische, griechische und etruskische Vasenfragmente der Sammlung H.A. Cahn*, Basel, Fribourg, 1992, n°125, pp. 116-117. Bâle, collection Cahn ; *BAPD* : 351573 = 46973 = 351569.

<sup>32</sup> *Thesaurus Cultus et Rituum Antiquorum* II, p. 11, n°45a-b, pl. 1.

période. On retrouve des exemplaires en figure noire, en figure rouge, décorés de simples motifs ornementaux ou encore sans la moindre trace de décor. La fonction précise de ces exemplaires en céramique reste pour l'heure inconnue. Toutefois, quelques exemplaires de grande taille sont munis d'un couvercle et semblent donc avoir été utilisés comme contenants. D'autres sont munis d'orifices de plus petite taille qui auraient pu être scellés par une sorte de bouchon en matériau organique<sup>33</sup>. En raison de la petitesse de ces ôa, il a été suggéré qu'ils contenaient des substances telles que des huiles parfumées ou une autre forme de cosmétique tels que des fards<sup>34</sup>. La majorité des exemplaires sont cependant munis non pas d'un couvercle mais d'un petit trou au sommet ainsi que, parfois, d'un second sous le fond. Certains supposent que ces œufs percés étaient destinés à être suspendus<sup>35</sup> mais il est également possible que les potiers aient ménagé ces orifices afin d'éviter que les céramiques ne se brisent lors de la cuisson en raison des contraintes thermiques, précaution semble-t-il inutile puisque certains ôa en sont dépourvus.

Une partie de ces ôa semblent conçus dès l'atelier à destination de la tombe, renforçant par là même l'association de l'œuf au monde funéraire. En effet, plusieurs exemplaires en céramique possèdent un décor figuré dont la thématique est funéraire. Un premier vase, fragmentaire, proviendrait d'Athènes, sans qu'il soit toutefois possible de situer son lieu de découverte avec précision, probablement une tombe<sup>36</sup>. Il est décoré en figure noire sur fond blanc et deux frises sont conservées. La première représente un homme assis sur un *diphros okladias* en compagnie d'un jeune homme dénudé se tenant debout devant lui. Deux sphinx encadrent la composition. Sur l'autre face, un homme, tenant un coq dans les bras, se tient derrière deux jeunes hommes. Cette frise occupe la partie supérieure de l'œuf et surmonte la frise principale, qui occupe le centre de la pièce. Sur celle-ci, les personnages ont une taille supérieure à ceux de la première frise. La scène représente une prothésis : un homme barbu, couché sur une kliné, est entouré par une série de personnages faisant des gestes de lamentation. Si l'association de cette scène à un contexte funéraire est évidente, la présence de sphinx dans la frise supérieure, motif qui pourrait avoir pour simple but de séparer deux éléments distincts de la composition, renvoie également à l'univers funéraire. En effet, ce motif est fréquemment utilisé sur les monuments funéraires de l'époque archaïque en raison de sa valeur apotropaïque. L'objet provient vraisemblablement d'un atelier de figure noire tardive et dénote une composition complexe malgré sa petite taille.

<sup>33</sup> Voir les exemples présentés par LULLIES, *op. cit.*, pp. 63-65.

<sup>34</sup> Voir B.A. SPARKES et L. TALCOTT, *The Athenian Agora, XII, Black and Plain Pottery of the 6th, 5th and 4th Centuries B.C.*, Princeton, 1970, p. 181.

<sup>35</sup> Voir SPARKES et TALCOTT, *loc. cit.*

<sup>36</sup> Bonn, Akademisches Kunstmuseum, 846. Sur ce vase, voir A. GREIFENHAGEN, *Attische schwarzfigurige Vasen im Akademischen Kunstmuseum zu Bonn*, dans : *Archäologischer Anzeiger* 1935, col. 486-487, fig. 62. (BAPD : 42077).

Un autre ôon, daté du milieu du V<sup>e</sup> s. av. J.-C. et dont la provenance est malheureusement inconnue, porte la représentation d'un homme face à une stèle funéraire. Il tient à la main un objet, sans doute une étoffe telle que celles qui sont habituellement nouées autour de ces monuments<sup>37</sup>. Ce type de scène est particulièrement fréquent sur les lécythes à fond blanc produits à la même époque mais est un peu plus inhabituel sur d'autres formes, ce qui renforce l'association étroite de la forme, l'œuf, avec le monde funéraire<sup>38</sup>.

Deux ôa à figures rouges de la seconde moitié du V<sup>e</sup> s. av. J.-C. présentent des thématiques particulièrement intéressantes. Les deux vases proviennent de la même sépulture, même si son emplacement précis ainsi que le reste du mobilier qui la composait restent inconnus. On considère traditionnellement que les deux vases ont été conçus ensemble pour la tombe puisqu'ils proviendraient du même atelier et auraient été peints par la même main<sup>39</sup>. Les deux ôa présentent des similitudes à plus d'un titre. En premier lieu, nous pouvons noter leur petite taille. Alors que bon nombre d'exemplaires découverts dans les tombes du Céramique avoisinent les 10 cm, ceux-ci mesurent à peine 6 cm de haut<sup>40</sup>. Ils se distinguent également par leur style miniaturiste et leur composition complexe comprenant un grand nombre de figures. Toutefois, plusieurs divergences sont également patentées.

Le premier œuf n'est aucunement percé, contrairement à d'autres exemplaires, et certains éléments de son décor sont rehaussés de dorures<sup>41</sup> (fig. 2). La frise principale comporte huit figures. Deux jeunes filles se tiennent debout derrière une femme assise sur un coffret. Celle-ci tient l'extrémité d'une perche et montre de la main droite le chiffre trois à une jeune fille voilée qui est debout devant elle. À leur droite, un petit Éros s'appuie sur les genoux d'Aphrodite, assise sur un *klismos*, et qui tient l'autre extrémité de la perche. Derrière le siège, un jeune homme nu uniquement revêtu d'une chlamyde et d'un pétase observe la scène, appuyé sur deux lances. Enfin, un dernier personnage clôture

<sup>37</sup> Budapest, Musée Hongrois des Beaux-Arts, sans n° d'inv. Sur ce vase, voir J. G. SZILÁGYI, *Le legs d'András Alföldi*, dans : *Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts* 74, 1991, p. 73, fig. 37 en bas ; *BAPD* : 43469. Pour un exemple d'étoffe nouée autour d'un monument funéraire, voir le lécythe à fond blanc de Malibu (J. Paul Getty Museum, S80.AE.257 ; *BAPD* : 275364) où un jeune homme en *himation* noue une étoffe autour de la stèle. Il est accompagné d'une jeune fille qui tient une fleur et un alabastré.

<sup>38</sup> Sur ce thème iconographique, voir OAKLEY, *op. cit.*, pp. 145-215.

<sup>39</sup> Athènes, Musée Archéologique National, 332 et New York, Metropolitan Museum of Art, 1971.258.3. Sur le lieu de découverte de ces vases, voir P. AMANDRY, *Review* : « L. Ghali-Kahil, *Les enlèvements et le retour d'Hélène*, Paris, 1955 », dans : *American Journal of Archaeology* 62, 1958, p. 337.

<sup>40</sup> L'ôon d'Athènes mesure 5,6 cm de haut pour un diamètre maximal de 4,8 cm. Celui de New York a une hauteur de 5,1 cm.

<sup>41</sup> Athènes, Musée Archéologique National, 332. Sur ce vase, voir *ARV<sup>2</sup>* 1257.2 ; *Add<sup>2</sup>* 335 ; *Para* 470 ; H. METZGER, *Ôon à figures rouges*, dans : P. AMANDRY (éd.), *Collection Hélène Stathatos III. Objets antiques et byzantins*, Strasbourg, 1963, pp. 160-179 (version remaniée de H. METZGER, *Ôon à figures rouges de la collection H. Stathatos*, dans : *Monuments et Mémoires de la Fondation Eugène Piot* 40, 1944, pp. 69-86) ; *BAPD* : 217056.



Fig. 2. Ôon à figure rouge. Dessin du décor principal. Athènes, Musée Archéologique National, 332. D'après Henri METZGER, Ôon à figures rouges, dans : Pierre AMANDRY (éd.), *Collection Hélène Stathatos III. Objets antiques et byzantins*, Strasbourg, 1963, p. 161, fig. 79.

la composition. Selon H. Metzger, l'image représenterait une scène de jeu divinatoire entre Aphrodite et la mère de la jeune fille voilée<sup>42</sup>. L'enjeu serait de décider si la jeune fille resterait avec sa mère ou bien si elle passerait dans la sphère d'Aphrodite en se mariant. La déesse sortirait évidemment victorieuse de la compétition et la jeune fille, pudiquement voilée, s'avancerait vers son fiancé et, symboliquement, vers le mariage avec un dernier regard d'adieu en direction de sa mère. Enfin, deux médaillons décorent le sommet et la base de l'ôon. On trouve la représentation d'une tête féminine au sommet tandis que la base s'orne d'un motif de roue. Chaque médaillon est encadré par une frise d'oves qui le sépare de la frise principale.

Sur le second ôon, l'ensemble du décor a été disposé « à l'envers »<sup>43</sup> (fig. 3). En effet, le sommet, c'est-à-dire la partie la plus étroite de l'œuf, se trouve sous le décor principal alors que sa base, plus large, surmonte celui-ci. Ce « renversement » du décor répond à des considérations pratiques puisque cet exemplaire, contrairement au précédent, était muni d'un couvercle, malheureusement perdu. Or, il était bien plus pratique pour le potier de placer un couvercle au niveau de la base de l'œuf, plus large, qu'à son sommet. Le décor principal représente l'enlèvement d'une jeune femme par un personnage masculin imberbe qui mène un quadriges. Un jeune homme en *chitoniskos* et chlamyde, portant deux lances, ouvre la voie au char. Derrière ce dernier se tiennent Aphrodite, tenant un sceptre dans les mains, et Éros qui tient, semble-t-il, un *rhombos* à la main. Une couronne est suspendue au-dessus des

<sup>42</sup> Voir METZGER, *op. cit.* (1963), pp. 166-174.

<sup>43</sup> New York, Metropolitan Museum of Art, 1971.258.3. Sur ce vase, voir *ARV*<sup>2</sup> 1256.1 ; *Add*<sup>2</sup> 355 ; *Para* 470 ; L. GHALI-KAHIL, *Les enlèvements et le retour d'Hélène*, Paris, 1955, pp. 66-67 et pl. 5 ; D. VON BOTHMER, *Greek and Roman Art*, dans : *Notable Acquisitions (Metropolitan Museum of Art)*, 1965-1975, p. 128 ; *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* IV, pl. 322, Helene 171 ; *BAPD* : 217055.



Fig. 3. Ôon à figure rouge attribué au *Washing Painter*. New York, Metropolitan Museum of Art, Gift of Alastair Bradley Martin, 1971 (1971.258.3). © The Metropolitan Museum of Art/Art Resource/Scala, Florence.

chevaux. Cette scène est généralement interprétée comme l'enlèvement d'Hélène par Pâris qui s'accomplit sous l'œil bienveillant des deux divinités qui symbolisent le désir amoureux<sup>44</sup>. Comme sur l'ôon précédent, un médaillon décoré d'une roue et encadré d'une frise d'oves orne la partie inférieure du vase. Le couvercle ayant disparu, il ne nous reste que la frise d'oves qui encadrerait cette pièce rapportée.

D'après L. Ghali-Kahil, qui suit globalement l'interprétation de H. Metzger, les personnages représentés sur le premier ôon ne seraient pas des figures indéterminées mais Némésis jouant et perdant sa fille Hélène contre Aphrodite, pour le bénéfice de Pâris<sup>45</sup>. Toutefois, rien dans la scène ne permet d'identifier les personnages avec certitude. Cette

interprétation, qui semble découler de celle du second œuf où les protagonistes sont plus aisément identifiables, centre les deux vases sur la figure d'Hélène, dont le lien avec la forme de l'œuf semble évidente. Toutefois, les différences patentes entre les ôa rendent cette association iconographique quelque peu caduque. En effet, les seuls personnages que l'on puisse nommer avec certitude sur les deux pièces ne sont autres qu'Aphrodite et Éros. S'il faut trouver un lien entre la forme des vases et leur iconographie, peut-être ne faut-il pas chercher plus loin. En tant que déesse de l'amour et de la fertilité, l'œuf constitue un symbole évident pour Aphrodite et lui est par ailleurs dédié dans ses sanctuaires<sup>46</sup>.

En ce qui concerne les ôa en céramique, on notera également qu'un nombre important d'exemplaires sont décorés en figure noire d'une frise de cygnes et appartiennent notamment au « Swan Group » défini par J. D. Beazley<sup>47</sup>. Si ce groupe comprend différentes formes décorées de la sorte tels que des

<sup>44</sup> Voir GHALI-KAHIL, *op. cit.*, p. 67.

<sup>45</sup> Voir GHALI-KAHIL, *op. cit.*, p. 67, n°1.

<sup>46</sup> Voir V. MACHAIRA, *Το ιερό Αφροδίτης και Έρωτος στην Ιερά οδό*, Athènes, 2008, p. 82, n°72, pl. 38 c'6.

<sup>47</sup> Sur ce groupe, voir J. D. BEAZLEY, *Groups of Early Attic Black-Figure*, dans : *Hesperia* 13, 1944, pp. 55-57 et *ABV* 655-661.

skyphoi, des pyxides ou des lekanés, la série d'œufs décorés de cygnes autorise un jeu de la part du peintre que les autres formes ne permettent pas<sup>48</sup>. En effet, la présence d'un cygne sur un œuf peut à la fois faire référence à son passé, puisque l'œuf est issu d'un oiseau, mais également à son futur puisque c'est de l'œuf que naîtra l'oiseau. Au V<sup>e</sup> s. av. J.-C., on retrouvera à nouveau fréquemment l'association de l'oiseau (le plus souvent un cygne) et de l'œuf sur plusieurs lécythes aryballisques à figure rouge<sup>49</sup>. Enfin, les ôa pourvus uniquement d'un décor végétal ou de motifs géométriques sont également courants dans les sépultures<sup>50</sup>.

## Sanctuaires et magie sympathique

Malgré cette association très forte entre l'œuf et le monde funéraire, l'aliment est également utilisé dans d'autres types de rituels. En tant que symbole de naissance et de fertilité, il constitue une offrande de choix pour les divinités chtoniennes et pour celles associées de manière générale à la fertilité. Ainsi, le sanctuaire d'Aphrodite à Daphni a livré un nombre important d'objets votifs parmi lesquels figure un œuf en pierre<sup>51</sup>. De même, le sanctuaire d'Héra situé au Nord de Paestum a livré des œufs en pierre ainsi que des grenades, un fruit dont le symbolisme est souvent proche de celui de l'œuf<sup>52</sup>. L'autre corycien,

<sup>48</sup> Pour des exemples d'ôa décorés de cygnes, voir Athènes, Musée Archéologique National, inv. 11195, 16444, 18065, 12238 et deux vases sans numéro (cf. Cl. ROLLEY, *Autres vases*, dans : P. AMANDRY (éd.), *Collection Hélène Stathatos III. Objets antiques et byzantins*, Strasbourg, 1963, pp. 183-184, fig. 87-88, n°89-90, pl. 27), Copenhague, Musée Archéologique National, 9078 (*Para* 315. *CVA Danemark 8*, Copenhague, *Musée National 8*, pl. 330, 5 ; *BAPD* : 52377) et Kaliningrad, Université, F198 (J. BOARDMAN, *Athenian Black Figure Vases*, Londres, 1974, fig. 310 ; *BAPD* : 511).

<sup>49</sup> Voir par exemple Tübingen, Eberhard-Karls-Universität, Arch. Inst., 5614 (*CVA Deutschland 54*, Tübingen, *Antikensammlung des archäologischen Instituts der Universität 5*, pl. 46, 4-5. *BAPD* : 16884) et Ullastret, Museo Monografico, 3501 (*CVA Espagne 5*, Ullastret, *Musée monographique*, pl. 36.3. *BAPD* : 31296). Un exemplaire combine œuf, cygne et buste féminin cf. Athènes, Musée Benaki, 31277 (*BAPD* : 9020596). Ce personnage féminin pourrait être Aphrodite, à laquelle le cygne est fréquemment associé. En tant que déesse de la fertilité, l'œuf constitue également une association logique avec la déesse.

<sup>50</sup> Voir les exemples présentés dans LULLIES, *op. cit.*, p. 63-65 ; B. GRAEF et E. LANGLOTZ, *Die antiken Vasen von der Akropolis zu Athen*, Berlin, 1925-1933, n°1496. (Athènes, Musée Archéologique National, coll. de l'Acropole, 1496, vase inscrit ΕΥΦΕΜ[ΟC] ; *BAPD* : 9017769). Pour un exemplaire découvert dans une tombe de Marzabotto, voir également V. BALDONI, *La ceramica attica dagli scavi ottocenteschi di Marzabotto*, Bologne, 2009, p. 58, fig. 44-45.

<sup>51</sup> Voir MACHAIRA, *op. cit.*, p. 82, n°72, pl. 38 '6 (Athènes, Musée National, 7042. H. : 9,7 cm). Dans l'iconographie attique, l'offrande d'un œuf sur un autel est parfois figurée cf. Londres, marché de l'art (*ARV*<sup>2</sup> 756.43. *Beazley Archive Pottery Database (BAPD)* : 209321) et Athènes, Céramique, 6372 (KUNZE-GÖTTE, TACKE et VIERNEISEL, *op. cit.*, pl. 63,1. *BAPD* : 9022815).

<sup>52</sup> Sur cette question, voir J. M. BLAZQUEZ, *Aportaciones al estudio del simbolismo funerario del huevo y granada en las creencias populares de las antiguas religiones mediterraneas*, dans : *Revista de Dialectología y Tradiciones populares* 23, 1967, pp. 132-160. Pour les découvertes faites dans le sanctuaire d'Héra, voir U. ZANOTTI-BIANCO, *Archaeological Discoveries in Sicily and Magna*



sur le Mont Parnasse, dédié aux Nymphes et à Pan, a également livré deux œufs en marbre<sup>53</sup>.

Par ailleurs, un œuf en pierre mesurant à peine 3 cm de long et entièrement recouvert d'inscriptions en grec a été découvert à l'embouchure de la rivière Anapo, en Sicile, près de Syracuse<sup>54</sup>. Daté grâce à son inscription de la fin du IV<sup>e</sup> s. - début du III<sup>e</sup> s. av. J.-C., l'objet mentionne une alouette qui vole en chantant au-dessus d'un champ ensemencé : Κορύδαλλα ἀριστερά ἄκρη ἐν ἀρούρηι ἐσπαρμένην αἰδουσα<sup>55</sup>. L'association de l'alouette à l'agriculture dans ce verset poétique n'est nullement incongrue puisque l'oiseau est connu pour nidifier à même le sol, en particulier dans des champs de céréales<sup>56</sup>. De plus, les monnaies de bronze de Leontini et Kentoripa, cités siciliennes connues pour leur production céréalière, portent sur une de leurs faces la représentation d'une charrue et d'un oiseau que l'on peut sans doute identifier à une alouette<sup>57</sup>. L'œuf en pierre, placé sur le sol dans un champ, comme un véritable œuf d'alouette, aurait donc pu permettre d'en garantir la fertilité par l'action de la magie sympathique et appartenait vraisemblablement à des croyances religieuses rurales.

En conclusion, dans le monde grec antique, l'œuf n'est pas uniquement un aliment mais véhicule de nombreuses conceptions liées à la naissance et à la fertilité d'une part, et à la mort et à la renaissance d'autre part. L'œuf est non seulement utilisé tel quel dans divers rituels mais il est par ailleurs pérennisé sous la forme d'exemplaires en céramique ou en pierre. L'association récurrente entre l'œuf et le monde funéraire est particulièrement forte dans le monde grec mais elle est également patente dans les régions étrusques et italiotes<sup>58</sup>. Grâce à ses propriétés nutritives, l'œuf est ainsi devenu un puissant symbole de vie qui accompagne les défunts comme viatique mais qui peut aussi prendre, à l'occasion, une connotation mâtinée d'éléments religieux qui en font également un symbole de renaissance.

---

Grecia, dans : *Journal of Hellenic Studies* 56, 1936, pp. 231-232, fig. 13.

<sup>53</sup> Voir J. MARCADÉ, *La sculpture en pierre*, dans : *L'antre corycien II* (= *Bulletin de Correspondance Hellénique Suppl.* 9), 1984, p. 307, n°3-4, fig. 2 (H. n°3 : 8,5 cm).

<sup>54</sup> Museo Archeologico di Siracusa, inv. 44016.

<sup>55</sup> G. MANGANARO, *Un ovetto magico di pietra*, dans : *Rendiconti dell'Accademia nazionale dei Lincei Classe di scienze morali, storiche e filologiche* 19, 1964, pp. 24-30. Sur cet objet, voir également M. GUARDUCCI, *Iscrizione augurale di Siracusa*, dans : *Rendiconti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia* 8, 1931-1932, pp. 21-22 ; M. GUARDUCCI, *Ovetto iscritto del Museo di Siracusa*, dans : *Rivista dell'Istituto nazionale d'archeologia e storia dell'arte* 4, 1932-1933, pp. 70-72 ; M. GUARDUCCI, *Nuove note di epigrafia siceliota arcaica*, dans : *Annuario della Scuola Archeologica di Atene e delle Missioni Italiane in Oriente* 21-22, 1959-1960, pp. 249-278.

<sup>56</sup> Les auteurs anciens mentionnent déjà ce fait cf. ARISTOTE, *Histoire des animaux*, IX, 559 a 1 et THÉOCRITE, *Les Idylles*, VII, 141 et X, 42.

<sup>57</sup> Voir MANGANARO, *op. cit.*, p. 27.

<sup>58</sup> Sur l'association de l'œuf au monde funéraire en contexte étrusque, voir CARPINO, *op. cit.*, pp. 40-41. En contexte italiote, BOYANCÉ, *op. cit.*, pp. 109-112.

RÉFLEXIONS SUR LA POLYCHROMIE D'ÉPOQUE RÉPUBLICAINE  
EN ITALIE CENTRALE  
Le fronton de la via di San Gregorio

CAMILLA PILOTTO

*À toi, mon ami.*

**Présentation du matériel**

Conservé au sein des Musées du Capitole à Rome, le fronton de la Via di San Gregorio constitue un précieux témoignage relatif à la polychromie des frontons en terre cuite d'époque républicaine en Italie centrale.

C'est en 1878 que l'ensemble des terres cuites appartenant à ce fronton a été mis au jour le long de l'actuelle Via di San Gregorio, située à Rome, entre le Palatin et le Caelius<sup>1</sup>.

Se basant essentiellement sur des critères stylistiques, les datations proposées par les différents archéologues ayant étudié le fronton comportent quelques divergences<sup>2</sup>. Néanmoins, le fronton présente une combinaison d'influences à

---

<sup>1</sup> L. FERREA (éd.), *Gli dei di terracotta. La ricomposizione del frontone di Via di San Gregorio*, catalogue d'exposition, 8 novembre 2002 – 2 février 2003, Rome, Musei capitolini, Palazzo Caffarelli, Rome, 2002, p. 17.

<sup>2</sup> L. ANSELMINO, L. FERREA et M. J. STRAZZULLA, *Il frontone di Via di San Gregorio ed il tempio della Fortuna Respiciens sul Palatino : una nuova ipotesi*, dans : *Rendiconti della Pontificia*

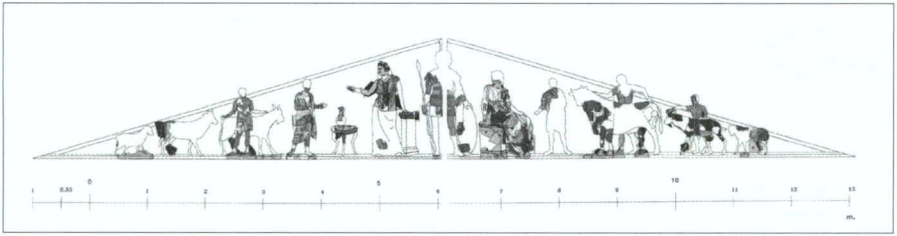


Fig. 1. Fronton de la Via di San Gregorio. D'après FERREA, *op. cit.*, p. 142-143.



Fig. 2. Fronton de la Via di San Gregorio, Musées du Capitole, Rome, Palazzo Caffarelli.

la fois hellénistique, étrusque et romaine qui permettent de le dater des années centrales du II<sup>e</sup> siècle av. J.-C., plus précisément du début du 3<sup>e</sup> quart du II<sup>e</sup> siècle av. J.-C.<sup>3</sup>.

De ce fait, le fronton de la Via di San Gregorio est une œuvre reflétant le climat politique et artistique particulier de cette époque. Rome, au II<sup>e</sup> siècle avant notre ère, s'est imposée dans tous les territoires italiens et poursuit son expansion dans le monde méditerranéen. Son pouvoir commence à s'exprimer également par le biais de l'art : le style romain se développe de plus en plus, en assimilant les traits étrusques et hellénistiques et en les adaptant à la puissance romaine<sup>4</sup>.

La localisation exacte du temple auquel devaient appartenir les terres cuites de la Via di San Gregorio, ainsi que l'identité du commanditaire de ce

*Accademia Romana di Archeologia*, 63, 1990-1991, p. 245.

<sup>3</sup> FERREA, *op. cit.*, pp. 46-47.

<sup>4</sup> M. GUARDUCCI, *Sui residui di un antico frontone romano esistenti nel Museo dei Conservatori*, dans : *Bullettino della Commissione archeologica comunale di Roma*, 53, 1925, pp. 151-152.

temple restent actuellement inconnus et font l'objet de plusieurs hypothèses<sup>5</sup>. Néanmoins, nous pouvons affirmer que ce temple devait être situé à proximité du lieu de découverte des terres cuites, c'est-à-dire dans la zone comprise entre les monts Palatin et Caelius. Il était également le résultat d'une commande de prestige, réalisée par un personnage romain haut placé. La riche décoration du fronton et la qualité de sa facture nous confirment, en effet, l'aspect exceptionnel d'une telle commande.

Le fronton est caractérisé par une alternance de haut relief et de statuaire en ronde-bosse (Fig. 1 et 2). Le centre de la composition est occupé par la figure du dieu Mars, flanqué de deux divinités féminines. L'une est représentée debout et pose sa main sur un pilastre, l'autre est assise sur un autel. Aux extrémités est représentée une scène de sacrifice, vraisemblablement au dieu Mars. Celle-ci comporte, sur le côté gauche du fronton, une table de sacrifice, un sacrificateur, ainsi qu'un premier victimaire accompagnant trois animaux, identifiés à une chèvre, un bovidé et un ovin. Le côté droit de la composition est occupé par les représentations d'un homme en toge et de deux autres victimes accompagnant un deuxième bovidé, un bouc et un mouton<sup>6</sup>.

## La polychromie

L'ensemble de la décoration est complété par une assez riche polychromie que nous pouvons résumer à l'aide des schémas suivants (Fig. 3 et 4).

Le fronton de la Via di San Gregorio a fait l'objet de prélèvements d'échantillons de pigments qui ont ensuite été analysés par l'équipe de L. Ferrea au sein des Musées du Capitole. Onze échantillons ont été prélevés, dont six à partir du haut-relief du fronton, les autres à partir de la sima<sup>7</sup>. Nous observerons ici les résultats obtenus pour les échantillons relatifs au haut-relief.

Ces échantillons ont été examinés au stéréomicroscope binoculaire et ont fait l'objet de microanalyses chimiques élémentaires, menées grâce à l'utilisation d'une microsonde électronique (EDS). Deux de ces échantillons (les numéros 1 et 6) ont également été observés au microscope électronique à balayage (SEM)<sup>8</sup>. Les résultats de ces analyses ont été repris dans le tableau suivant qui résume quels pigments ont été utilisés pour produire chacune des couleurs échantillonnées et en quelle quantité (Fig. 5).

Seules six couleurs sont présentes dans ce tableau, ce qui ne correspond pas

<sup>5</sup> FERREA, *op. cit.*, pp. 46-47.

<sup>6</sup> ANSELMINO, FERREA et STRAZZULLA, *op. cit.*, pp. 235-236. Pour une description plus précise des éléments sculptés du fronton, voir : FERREA, *op.cit* (2002), pp. 27-48.

<sup>7</sup> FERREA, *op. cit.*, p. 127.

<sup>8</sup> FERREA, *loc. cit.*

MARS	Peau	Cuirasse	Epaulères	Tunique	Manteau	Bouclier
	Rose jaunâtre	Rouge foncé; crème	Rouge foncé	Rouge grisâtre	Crème	Jaune ocre
DEESSE DEBOUT	Cheveux	Peau	Tunique	Manteau	Fond	
	Brun rougeâtre	Crème	Rouge foncé; crème	Stuc blanc	Noir	
PILASTRE	Bord supérieur					
	Rouge foncé					
DEESSE ASSISE	Cheveux	Peau	Tunique	Manteau		
	Brun rougeâtre	Crème	Rouge foncé; crème	Rouge foncé; crème		
AUTEL	/					
TABLE DE SACRIFICE	Pieds	Plan horizontal	Fond et segments de lien avec le fond	Plateau		
	Jaune ocre	Rouge foncé	Noir	Blanc et bleu clair		
SACRIFICATEUR	Peau	Tunique	Fond			
	Rose jaunâtre	Rouge foncé	Noir			
1er VICTIMAIRE	Peau	Limus	Fond			
	Rose jaunâtre	Crème	Noir			
CHEVRE	Patte	Fond				
	Rouge foncé	Noir				
1er BOVIDE	Peau	Fond				
	Rouge foncé	Noir				
OVIN	Peau					
	Crème					
HOMME EN TOGE	Peau	Vêtement	Manteau			
	Rose jaunâtre	Crème	Blanc			
2ème VICTIMAIRE	Peau					
	Rose jaunâtre					
3ème VICTIMAIRE	Peau					
	Rose jaunâtre					
2ème BOVIDE	Peau	Rubans décoratifs	Pattes	Fond et segments de lien avec le fond		
	Jaune ocre	Rouge foncé	Stuc blanc	Noir		
BOUC	Pelage					
	Rouge foncé					
MOUTON	Fond					
	Noir					

Fig. 3. Schéma des restes de polychromie présents sur le fronton de la Via di San Gregorio. Schéma © C. Pilotto



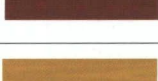


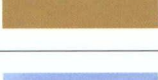
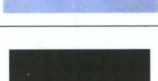
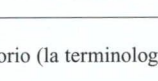
COULEUR	CODE MUNSSELL	DENOMINATION NBS/ISCC	
Rose jaunâtre	0.7yr 7.2 4.9	<i>Moderate Yellowish Pink</i>	
Rouge grisâtre	5.3r 5.9 3.5	<i>Light Grayish Red</i>	
Rouge foncé	5.1r 2.8 10.1	<i>Deep Red</i>	
Jaune ocre	3.8y 7.1 6.5	<i>Moderate Yellow</i>	
Brun rougeâtre	9.0r 3.4 5.2	<i>Moderate Reddish Brown</i>	
Blanc			
Crème	3.8y 7.4 1.4	<i>Yellowish Gray</i>	
Bleu clair	4.0b 8.0 4.0	<i>Very Light Greenish Blue</i>	
Noir	2.5pb 0.8 0.0	<i>Black</i>	

Fig. 4. Légende des couleurs présentes sur le fronton de la Via di San Gregorio (la terminologie utilisée reprend le système NBS/ISCC Color System). Tableau © C. Pilotto.

Couleur	Echantillon	Calcite	Blanc de Craie	Blanc de plomb	Ocre jaune	Ocre rouge	Blanc de Baryte	Silice	Azurite	Matériel carboné
Stuc blanc	1	+++	tr	-	-	-	-	-	-	-
Noir	10	++	tr	-	+	+	-	+++	-	+
Rouge moyen	6	++	+	-	-	+++	tr	tr	-	-
Rouge clair	7	+++	tr	-	-	++	-	+	-	-
Bleu clair	8	+++	-	++	-	-	-	+	tr	-
Jaune ocre	4	++	+	-	+++	-	-	-	-	-

Fig. 5. Analyses des pigments du fronton de la Via di San Gregorio. D'après FERREA, *op. cit.*, p. 127.

+++ : composante principale ; ++ : quantité moyenne ; + : faible quantité ; tr : traces

au nombre de nuances que nous avons identifiées plus haut. Néanmoins, nous pouvons considérer que les couleurs reprises dans ce schéma représentent les teintes majeures du fronton : le blanc, le noir, le rouge moyen (correspondant au rouge foncé selon la terminologie que nous avons adoptée), le rouge clair (correspondant à notre rouge grisâtre), le bleu ciel et le jaune ocre.

Les résultats nous montrent que deux éléments se retrouvent de façon constante dans la plupart des échantillons analysés. D'une part, la calcite, ce pigment minéral à base de carbonate de calcium, est présent dans l'entièreté des échantillons. Il s'agit d'un pigment essentiellement utilisé comme couche de fond, mais également attesté en mélange avec d'autres pigments, comme cela est le cas pour le matériel étudié ici<sup>9</sup>. De plus, cette présence semble témoigner d'une volonté de produire des teintes claires et mates. D'autre part, la silice se retrouve dans les deux nuances rouges, ainsi que dans les couleurs noir et bleu clair. La silice (SiO<sub>2</sub>) est une charge minérale<sup>10</sup> utilisée afin

<sup>9</sup> H. BEARAT, *Quelle est la gamme exacte des pigments romains ? Confrontation des résultats d'analyse et des textes de Vitruve et de Pline*, dans : H. BEARAT et al. (éds.), *Roman Wall Painting. Materials, Techniques, Analysis and Conservation. Proceedings of the International Workshop. Fribourg 7-9 March 1996*, Fribourg, 1997, p. 20 ; H. BRECOULAKI, *La peinture funéraire de Macédoine. Emplois et fonctions de la couleur, IVème-IIème s. av. J.-C.*, Athènes, 2006, p. 407.

<sup>10</sup> B. GUINEAU, *Glossaire des matériaux de la couleur et des termes techniques employés dans les recettes de couleurs anciennes*, Turnhout, 2005, pp. 664-665.

d'augmenter la stabilité, la dureté et les propriétés adhésives des pigments<sup>11</sup>.

La couleur blanche a été obtenue à partir d'un mélange de calcite et d'une très faible quantité de craie, mais sans l'adjonction de silice, ce qui indique que l'ajout d'une charge n'était pas nécessaire dans ce cas.

Le noir a été réalisé par le mélange de matériel carboné, d'ocre rouge et d'ocre jaune en faibles quantités, auquel a été ajoutée de la silice en très grande quantité ; cette dernière constitue d'ailleurs la composante majeure du mélange. De plus, de la calcite en quantité moyenne, ainsi que quelques traces de blanc de craie ont été relevées pour cette couleur.

Les deux nuances de rouge ont été produites en utilisant presque les mêmes pigments, mélangés en quantités différentes selon le résultat souhaité.

D'une part, la composante majeure du rouge moyen est l'ocre rouge, à laquelle ont été ajoutées de la calcite en quantité moyenne et de la craie. De plus, cet échantillon a montré la présence de silice et de baryte. De ce fait, le fronton de la Via di San Gregorio représente un deuxième cas où se retrouve le pigment blanc de baryte dans une œuvre antique, après le premier exemple livré par la frise macédonienne de la tombe d'Aghios Athanassios<sup>12</sup>.

D'autre part, le rouge clair est composé en majorité de calcite, qui atténue la couleur donnée par l'ocre rouge, présente dans cet échantillon en quantité moyenne. Cet échantillon a également montré la présence, en faibles quantités, de silice et de craie.

L'analyse de l'échantillon de couleur bleu clair a relevé une grande quantité de calcite, mélangée à de la silice et de l'azurite, ainsi qu'à du blanc de plomb, un pigment souvent attesté dans les mélanges pour éclaircir la teinte finale<sup>13</sup>. En effet, le résultat ici obtenu est un bleu extrêmement clair, également dû au très faible dosage d'azurite. Précisons que l'un des endroits d'extraction de l'azurite est l'Italie<sup>14</sup>, ce qui explique probablement en partie son utilisation pour le fronton de la Via di San Gregorio.

Enfin, le jaune ocre est prioritairement composé d'ocre jaune, à laquelle ont été ajoutés de la calcite en quantité moyenne et de la craie en petite quantité, procurant, ici aussi, un résultat légèrement éclairci.

Les analyses menées sur les échantillons du fronton de la Via di San Gregorio nous montrent que la décoration peinte a été réalisée à partir d'une palette relativement restreinte de pigments.

Ceux-ci ne font pas partie des pigments les plus prisés et les plus coûteux

<sup>11</sup> BRECOULAKI, *op. cit.* (2006), p. 400.

<sup>12</sup> BRECOULAKI, *op. cit.* (2006), p. 412.

<sup>13</sup> BRECOULAKI, *op. cit.* (2006), pp. 408-409.

<sup>14</sup> V. BRINKMANN, *Colori e tecnica pittorica*, dans : P. LIVERANI (éd.), *I colori del bianco. Policromia nella scultura antica*, Rome, 2004, pp. 316-317.

de l'Antiquité, ni de ceux classés par Pline parmi les *colores floridi*<sup>15</sup>. Au contraire, nous trouvons deux pigments classés parmi les *colores austeri*<sup>16</sup> de Pline : le noir de carbone et le blanc de plomb. Pour ce qui est des ocres rouge et jaune, les résultats des analyses ne précisent pas s'il s'agit des deux variétés qualifiées de *colores austeri* (*sinopis* et *sil* attique). Nous savons, toutefois, qu'aucune ocre n'est considérée par Pline comme étant un pigment éclatant, brillant et « exotique »<sup>17</sup>. Néanmoins, deux pigments enrichissent la palette du fronton de la Via di San Gregorio : l'azurite d'une part, qui ajoute la teinte bleu clair et enfreint ainsi la gamme de couleurs établie pour les peintres tétrachromistes<sup>18</sup>, et la baryte d'autre part, qui est un pigment rarement attesté, comme nous l'avons vu plus haut.

De plus, malgré l'utilisation d'un nombre restreint de pigments, nous pouvons voir que le résultat obtenu est assez riche, les couleurs trahissent une certaine recherche picturale et possèdent différentes nuances résultant des divers mélanges réalisés entre les composantes pigmentaires. En effet, la richesse chromatique d'une œuvre d'art était aussi dépendante du savoir-faire du coloriste, que celui-ci mettait en œuvre au travers de techniques picturales particulières.

À cet égard, Aristote nous livre un témoignage extrêmement intéressant et souvent utilisé par les archéologues ayant abordé le thème de la polychromie antique<sup>19</sup>. En effet, dans l'un des passages du *De Sensu et Sensibilibus* (439 b 20), Aristote nous explique les différentes façons d'obtenir des couleurs. L'auteur précise que sa présentation ne concerne pas les techniques des peintres, mais plutôt les phénomènes de perception de la couleur. Néanmoins, les analyses menées sur les peintures et sur la polychromie antiques prouvent que les phénomènes auxquels Aristote fait référence correspondent aux techniques utilisées par les peintres et coloristes de l'Antiquité. Ces techniques sont celles du mélange, de la superposition et de la juxtaposition<sup>20</sup>, cette dernière n'étant cependant pas attestée par le matériel faisant l'objet de cette étude.

Le mélange est considéré par Aristote comme la meilleure des trois techniques qu'il énonce<sup>21</sup>. En effet, l'auteur affirme dans un passage du *De Sensu et Sensibilibus* (440 b 19) :

<sup>15</sup> PLINE L'ANCIEN, *Histoire Naturelle*, XXXV, 30, texte établi, traduit et commenté par J.-M. CROISILLE, Les Belles Lettres, Paris, 1985, p. 49.

<sup>16</sup> PLINE L'ANCIEN, *loc. cit.*

<sup>17</sup> BRECOULAKI, *op. cit.* (2006), pp. 452-453.

<sup>18</sup> BRECOULAKI, *op. cit.* (2006), pp. 452-453.

<sup>19</sup> Citons, à titre d'exemple, H. Brecoulaki et son étude sur la peinture funéraire macédonienne : BRECOULAKI, *op. cit.* (2006) ; ainsi que A. Rouveret, qui a abordé ce même thème : A. ROUVERET, *La couleur retrouvée. Découvertes de Macédoine et textes antiques*, dans : S. DESCAMPS-LEQUIME (éd.), *Peinture et couleur dans le monde grec antique*, Paris, 2007, pp. 69-80.

<sup>20</sup> ROUVERET, *op. cit.*, p. 74.

<sup>21</sup> BRECOULAKI, *op. cit.* (2006), p. 445.



« Mais il est évident que quand les corps se mêlent, il faut bien que leur couleurs se mêlent aussi, et que c'est là la cause vraie qui fait qu'il y a beaucoup de couleurs ; et ce n'est pas parce qu'elles sont superposées les unes sur les autres ou juxtaposées »<sup>22</sup>.

Cette technique picturale est également citée par d'autres auteurs anciens, dont Lucien (*Les portraits*, VII) qui nous dit que Polygnote, Apelle et Euphranor excellaient dans le mélange des couleurs<sup>23</sup>. Cependant, la plupart des auteurs anciens portent un jugement négatif sur la pratique du mélange des pigments. En effet, ils considèrent cette technique comme altérant la pureté des couleurs et créant des teintes « souillées »<sup>24</sup>. Citons, à titre d'exemple, Plutarque (*Moralia*, 393 b) :

« Or ce qui est un est intact et pur, car c'est par le mélange d'une substance avec une autre que se produisent les souillures : ainsi Homère dit quelque part qu'« un ivoire », lorsqu'on le teint en rouge, « est souillé », et les teinturiers, de leur côté, prétendent que les couleurs, en se mélangeant, « s'altèrent » et ils appellent « altération » leur mélange. Donc l'unité et la simplicité sont des caractères constants de l'être incorruptible et pur »<sup>25</sup>.

L'ambiguïté présentée par les textes anciens relatifs aux mélanges de pigments a souvent induit certains chercheurs à considérer que cette technique n'était que très rarement utilisée par les peintres de l'Antiquité<sup>26</sup>. Néanmoins, rappelons que certains de ces textes anciens, tel celui de Plutarque cité plus haut, abordent la question du mélange des pigments sous un point de vue strictement philosophique et ne se rapportent donc pas à proprement parler à la sphère des techniques picturales. En outre, plusieurs témoignages archéologiques<sup>27</sup> nous permettent d'affirmer que la technique du mélange

<sup>22</sup> ARISTOTE, *De la sensation et des choses sensibles*, texte traduit et établi par J. BARTHELEMY SAINT-HILAIRE, Paris, 1847, p. 47.

<sup>23</sup> LUCIEN DE SAMOSATE, *Œuvres complètes*, XXXIX, *Les Portraits*, VII, texte traduit et établi par E. TALBOT, Hachette, Paris, 1912, p. 5. H. BRECOULAKI, *Sur la techné de la peinture grecque ancienne d'après les monuments funéraires de Macédoine*, dans : *Bulletin de Correspondance Hellénique*, 124, 2000, p. 214.

<sup>24</sup> BRECOULAKI, *op. cit.* (2006), p. 446.

<sup>25</sup> PLUTARQUE, *Œuvres Morales. Dialogues pythiques. Sur l'e de Delphes*, VI, texte traduit et établi par R. FLACELIÈRE, Les Belles Lettres, Paris, 1974, p. 33.

<sup>26</sup> Voir, à titre d'exemple, la position de J. Gage à ce sujet : J. GAGE, *Colour and Culture. Practice and Meaning from Antiquity to Abstraction*, Londres, 1993 = *Couleur et Culture. Usages et significations de la couleur de l'Antiquité à l'Abstraction*. Traduction de l'anglais par A. BECHARD-LEAUTE et S. SCHVALBERG, Paris, 2008, pp. 30-31 ; *contra* : BRECOULAKI, *op. cit.* (2006), p. 448.

<sup>27</sup> Voir, à titre d'exemple, l'étude des peintures macédoniennes réalisée par BRECOULAKI, *op. cit.* (2006), l'analyse de la polychromie des sculptures hellénistiques de DÉLOS effectuée par Ph. Jockey et B. Bourgeois (Ph. JOCKEY et B. BOURGEOIS, *Approches nouvelles de la polychromie des sculptures hellénistiques de Délos*, dans : *Comptes rendus de l'Académie des inscriptions et Belles Lettres*, janvier-mars 2001, pp. 629-665), ou encore l'étude des peintures murales minoennes accomplie par A. Dandrau (A. DANDRAU, *La peinture murale minoenne. I. La palette du peintre égéen et égyptien*

était bien présente à cette époque et qu'elle était utilisée à bon escient par les peintres et coloristes.

Le cas du fronton de la Via di San Gregorio vient s'ajouter à ces témoignages et vient confirmer, une fois de plus, la pratique du mélange pour obtenir des teintes plus variées.

En analysant sous cet angle le tableau reprenant les études pigmentaires de ce fronton, nous pouvons remarquer que les deux nuances de rouges constituent des exemples frappant de cette technique picturale. En effet, les deux nuances ont été obtenues par le mélange de pigments différents, ajoutés en quantités diverses selon le résultat souhaité par le coloriste. La calcite a principalement été ajoutée pour éclaircir la couleur et est, de ce fait, présente en plus grande quantité dans l'échantillon de couleur rouge clair. Le même procédé a été utilisé pour la production de la couleur bleu clair, où la teinte bleue de l'azurite a été éclaircie par le mélange avec la calcite et le blanc de plomb. Par ailleurs, le mélange de pigments en vue d'éclaircir ou d'assombrir la teinte finale est fréquemment attesté dans les œuvres antiques, notamment sur les peintures funéraires de Macédoine<sup>28</sup>.

La deuxième technique picturale évoquée par Aristote et attestée sur le fronton de la Via di San Gregorio est celle de la superposition qui, comme son nom l'indique, consiste à superposer plusieurs couches de couleurs différentes<sup>29</sup>. Cette méthode est commentée par Aristote en ces termes :

*« Une seconde, c'est que les couleurs peuvent paraître les unes à travers les autres, comme le savent bien les peintres ; aussi parfois ils passent une seconde couleur sur une autre qui est plus éclatante, et ils emploient ce procédé, par exemple, lorsqu'ils veulent représenter quelque chose qui doit être dans l'air ou dans l'eau. C'est ainsi que le soleil paraît blanc par lui-même, tandis que vu à travers un nuage ou de la fumée, il paraît rouge. Dans ce cas encore, les couleurs se multiplieront de la même façon qu'on a d'abord exposée ; c'est-à-dire qu'on pourrait établir un certain rapport des couleurs qui sont à la surface avec celles qui sont plus profondes ; et il y en aura également qui ne seront pas du tout en rapport »<sup>30</sup>.*

Le passage d'Aristote nous explique dans quel but était utilisée cette technique : en créant un effet de transparence entre une couche et l'autre, le résultat chromatique final offre une nouvelle teinte et élargit ainsi la

---

à l'Âge du Bronze. Nouvelles données analytiques, dans : *Bulletin de Correspondance Hellénique*, 123, 1999, n. 1, p. 13).

<sup>28</sup> BRECOULAKI, *op. cit.* (2006), p. 446.

<sup>29</sup> BRECOULAKI, *op. cit.* (2006), pp. 442-444.

<sup>30</sup> ARISTOTE, *De la sensation et des choses sensibles*, 440 a 12, texte traduit et établi par J. BARTHELEMY SAINT-HILAIRE, Paris, 1847, pp. 42-43.

palette<sup>31</sup>. Cet effet est obtenu lorsqu'on superpose une couche foncée sur une autre plus claire, mais également à l'inverse, lorsqu'on applique une couche claire sur une autre plus foncée<sup>32</sup>. Ajoutons, par ailleurs, que l'application de deux couches de couleurs différentes crée un effet optique particulier en donnant plus de profondeur au résultat final.

Les attestations de superpositions de couches de couleurs sont multiples dans l'art antique et concernent des supports divers, allant de la céramique à la sculpture sur marbre, en passant par la peinture murale et la sculpture en terre cuite<sup>33</sup>. Le fronton de la Via di San Gregorio s'ajoute, ici aussi, à ces nombreux témoignages en nous livrant un exemple concret de l'utilisation de la technique de la superposition dans l'art de l'Antiquité. En effet, cette technique a été utilisée pour peindre le plateau situé au dessus de la table de sacrifice. Celui-ci présente une première couche de couleur blanche au-dessus de laquelle a été placée une seconde couche de couleur bleu clair. Cette superposition a pour effet d'éclaircir ultérieurement la teinte bleu clair en créant une nuance très lumineuse, qui confère au plateau un aspect proche des plateaux en argent<sup>34</sup>. Dans ce cas, nous pourrions imaginer que le coloriste ait ici suivi le principe de « *mimesis* », principe souvent cité par les auteurs anciens, selon lesquels le but premier de la peinture était celui d'imiter la réalité<sup>35</sup>.

Ces techniques picturales nous montrent à quel point le savoir-faire du peintre ou du coloriste devait être développé. Celui-ci devait connaître la nature des pigments qu'il utilisait, il devait savoir à quel degré de broyage ceux-ci pouvaient être appliqués et de quelle sorte d'application ceux-ci pouvaient faire l'objet. Nous savons, en effet, que les pigments possédaient des caractéristiques influençant leur compatibilité, ainsi que leur mode d'application sur le support.

<sup>31</sup> BRECOULAKI, *op. cit.* (2006), p. 444.

<sup>32</sup> BRECOULAKI, *op. cit.* (2006), p. 444.

<sup>33</sup> Voir, à titre d'exemple, le fronton de la Triade capitoline de la Civitella de Chieti (C. PILOTTO, *La polychromie des frontons en terre cuite d'époque républicaine en Italie centrale. Le fronton de la Via di San Gregorio, le fronton de Tivoli et les frontons de la Civitella de Chieti*, pp. 81-82, Mémoire de fin d'études inédit, Université Libre de Bruxelles, Faculté de Philosophie et Lettres, Histoire de l'Art et Archéologie, Année académique 2008-2009), la composition florale décorant le plafond de l'antichambre de la « tombe des Palmettes » à Lefkadia (BRECOULAKI, *op. cit.* (2006), p. 444), la bordure inférieure du manteau de la Tychè A 4129 provenant de la Maison des Cinq Statues à Délos (JOCKEY et BOURGEOIS, *op. cit.*), ou encore la statuette dite « *phainoméride* » provenant de Myrina (V. JEAMMET, C. KNECHT et S. PAGES-CAMAGNA, *La couleur sur les terres cuites hellénistiques : les figurines de Tanagra et de Myrina dans la collection du musée du Louvre*, dans : *Peinture et couleur dans le monde grec antique*, Paris, 2007, p. 194).

<sup>34</sup> Sur la question de la couleur utilisée pour représenter l'argent, voir PILOTTO, *op. cit.*, pp. 97-99.

<sup>35</sup> E. WALTER-KARYDI, *Color in Classical Painting*, dans : M. A. TIVERIOS et D. S. TSIAFAKIS (éds.), *Color in Ancient Greece. The Role of Color in Ancient Greek Art and Architecture (700-31 B.C.)*, *Proceedings of the Conference held in Thessaloniki, 12th-16th April, 2000. Organised by the J. Paul Getty Museum and Aristotle University of Thessaloniki*, Thessalonique, 2002, p. 87. Sur la question des différents usages de la couleur pendant l'Antiquité, voir PILOTTO, *op. cit.*, pp. 84-114.

À titre d'exemple, le cinabre était un pigment extrêmement fin et homogène dont l'application était relativement simple à réaliser. Au contraire, l'ocre, de nature hétérogène, devait être appliquée rapidement, en une couche épaisse, et requérait, de ce fait, une certaine dextérité dans la manipulation des matériaux et des instruments picturaux<sup>36</sup>.

Cette constatation ouvre la voie à une question fondamentale pour la compréhension de la polychromie antique : qui étaient exactement ces coloristes ?

S'agissait-il d'artisans qui réalisaient des décorations peintes de façon ponctuelle, mais dont l'activité principale était une autre ? Dans ce cas, quelle était la véritable spécialisation de ces artisans ? Étaient-ils des céramistes, des coroplastes ou des peintres ?

S'agissait-il, au contraire, d'artisans spécialisés, de « polychromeurs », pour reprendre le terme employé par V. Jeammet<sup>37</sup> ?

La question reste malheureusement ouverte, en raison de l'absence de preuves concrètes nous permettant de trancher. Néanmoins, l'hypothèse que la décoration peinte ait été confiée à des « polychromeurs » nous paraît séduisante, étant donné le degré d'élaboration des procédés picturaux dont témoigne ce fronton, ainsi que d'autres œuvres polychromes de cette époque.

Quoi qu'il en soit, l'étude de cette *technè* picturale ouvre la voie à une autre forme d'appréciation des frontons en terre cuite polychrome. Les moyens mis en œuvre, ainsi que les savoirs-faires exploités pour la réalisation des décorations peintes de ces frontons montrent à quel point cette étape de la création revêtait un rôle important. La mise en forme de ces œuvres ne constituait, en réalité, que la première étape de la production des artisans. Ces derniers ne pouvaient achever réellement leurs œuvres qu'en y appliquant la couleur ; cela équivalait, en quelque sorte, à donner vie à leurs créations<sup>38</sup>. Citons, à cet égard, un passage de Lucien (*Les portraits*, 6-7) :

« LYCINUS : *Que te semble de notre statue, Polystrate ?*

POLYSTRATE : *Elle sera fort belle, surtout quand elle sera complètement achevée. En effet, mon cher, tu as oublié un genre de beauté qu'on ne saurait trouver dans une statue, bien que tu aies réuni toutes les autres.*

LYCINUS : *Lequel ?*

POLYSTRATE : *Ce n'est pas le moins intéressant, mon doux ami, à moins que le coloris propre à chaque partie ne te paraisse contribuer en rien à la beauté, et qu'il soit inutile de peindre en noir ce qui doit être noir, en blanc ce qui doit être blanc, d'animer certains tons par l'incarnat et ainsi du reste. Notre ouvrage court grand risque de pécher par le point essentiel »<sup>39</sup>.*

<sup>36</sup> BRINKMANN, *op. cit.*, p. 319.

<sup>37</sup> JEAMMET, KNECHT et PAGES-CAMAGNA, *op. cit.*, p. 201.

<sup>38</sup> V. BRINKMANN, *The polychromy of Ancient Greek Sculpture*, dans : R. PANZANELLI (éd.), *The Color of Life. Polychromy in Sculpture from Antiquity to the Present*, Los Angeles, 2008, p. 24.

<sup>39</sup> LUCIEN DE SAMOSATE, *Œuvres complètes, XXXIX, Les Portraits, VII*, texte traduit et établi par E. TALBOT, Hachette, Paris, 1912, pp. 4-5.



## DEUX ÉLÉMENTS DE MOBILIER CULTUEL NABATÉEN PROVENANT DE LA « CHAPELLE D'OBODAS » (PÉTRA, JORDANIE)

LAURENT THOLBECQ & SOLINE DELCROS

Il a paru opportun de présenter ici deux petits éléments de mobilier cultuel, exhumés à Pétra, dans le complexe de la « Chapelle d'Obodas », durant les campagnes de 2007 et 2008<sup>1</sup>. Les contextes dans lesquels ils ont été découverts restent indissolublement attachés à la mémoire de Jérôme Andronikos et aux fous rires nombreux qui en ont émaillé les relevés, terriblement difficiles, avec la complicité de David Aguilar San Feliz et le concours des deux architectes de ces campagnes, Soline Delcros et Emmanuel Mille. Puisse cette contribution témoigner de l'affection que nous lui portons.

Le site, juché à mi-hauteur dans un des massifs méridionaux de Pétra, est accessible par un chemin rupestre aménagé. Il occupe une terrasse d'une centaine de mètres de long pour une quarantaine de mètres de large et présente divers espaces de réunion – trois *triclinia* et un *biclinium* –, deux chambres rupestres simples, une citerne rupestre et deux petites pièces construites, l'une destinée à abriter la préparation de repas et l'autre constituant un espace de stockage (Fig. 1)<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Mission archéologique française à Pétra (UMR 7041 ArScAn – Paris I, Paris Ouest, CNRS – Maison René Ginouvès, Nanterre) sur financement de la Commission consultative de la recherche archéologique à l'étranger (Ministère français des Affaires étrangères et européennes).

<sup>2</sup> L. THOLBECQ, *Infrastructures et pratiques religieuses nabatéennes : quelques données provenant du sanctuaire tribal de la «Chapelle d'Obodas» à Pétra*, dans : Fr. ALPI, V. RONDOT et Fr. VILLENEUVE (éds.), *La pioche et la plume. Autour du Soudan, du Liban et de la Jordanie. Hommages archéologiques à Patrice Lenoble*, Paris, 2011, pp. 31-44 où l'on trouvera la bibliographie antérieure.

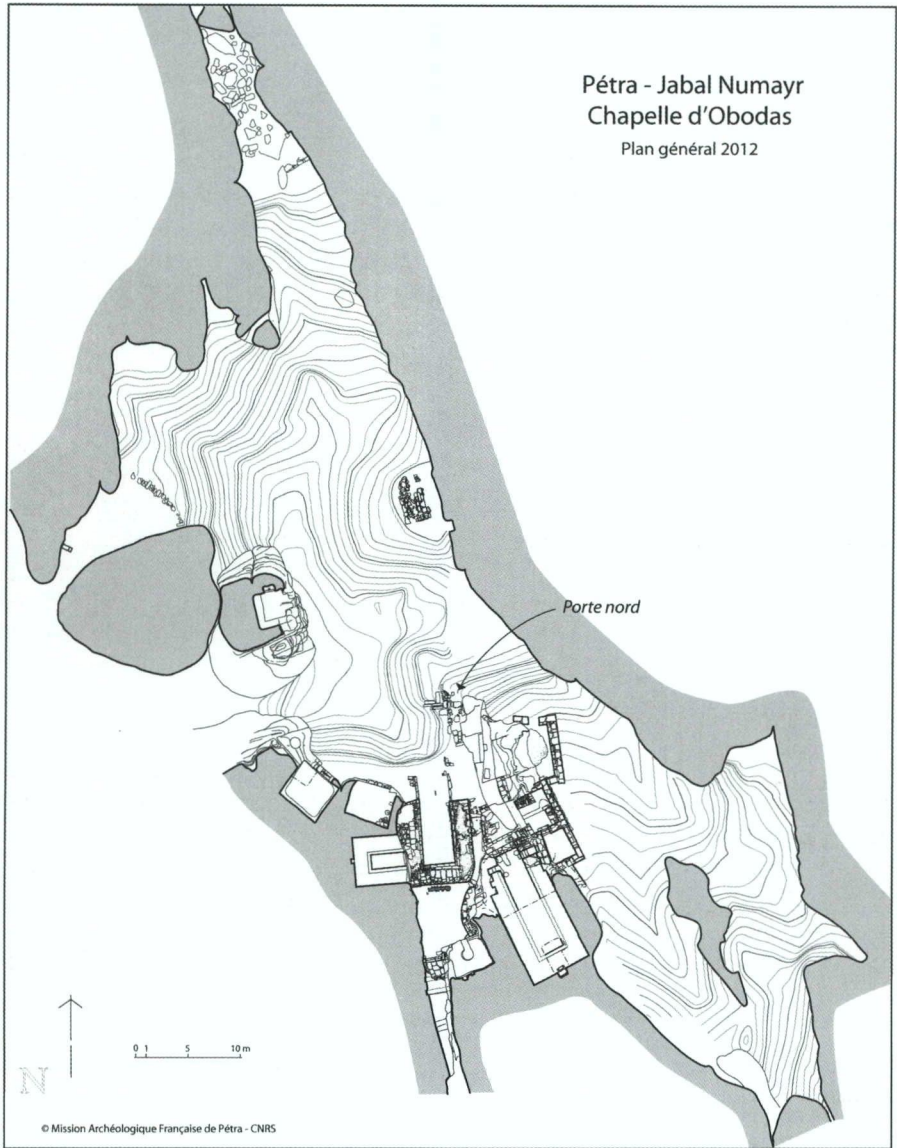


Fig. 1. Pétra, « Chapelle d'Obodas », Plan général des vestiges (relevé S. Delcros).

La fouille a permis de distinguer trois phases d'occupation majeures, toutes antérieures à la disparition du royaume nabatéen indépendant et à l'intégration de son territoire dans l'empire romain en 106 de notre ère. Une petite chambre rupestre, topographiquement articulée sur une modeste construction aujourd'hui arasée, constitue l'occupation la plus ancienne du lieu. À ces vestiges peu lisibles sont associés des dépôts cendreux, comptant une impressionnante quantité de vaisselle de table. L'ensemble témoigne d'une probable activité de banquets remontant à la seconde moitié du II<sup>e</sup> s. av. J.-C. (phase 1)<sup>3</sup>. Ces occupations sont oblitérées par un imposant *triclinium* de jardin construit vers le milieu du I<sup>er</sup> s. av. J.-C. (phase 2). L'espace est à nouveau transformé au début du I<sup>er</sup> s. de notre ère, suite au creusement d'un grand *triclinium* rupestre – ses dimensions équivalent celles du *triclinium* de plein air –, et la construction des deux petites pièces annexes signalées plus haut (phase 3). Une inscription nabatéenne (CIS II 354), gravée sur un ressaut du plafond de ce *triclinium*, signale la dédicace en 20 de notre ère d'une statue d'Obodas le Dieu – d'où la désignation traditionnelle de cet espace comme « Chapelle d'Obodas ». Elle mentionne par ailleurs la dévotion par le grand-père des dédicants à *Dûtarâ*, « le dieu du lieu », dieu anonyme également attesté par une seconde inscription inédite<sup>4</sup>. On en conclut que cet espace à caractère privatif – son accès méridional était en effet barré par un porche – servait de lieu de rencontre à un groupe familial ou tribal<sup>5</sup>.

### Le contexte de découverte

La partie aménagée de la terrasse était également accessible depuis le nord, par une porte de 1,40 m de large, ouverte dans un puissant mur de terrasse de direction est/ouest, aujourd'hui presque totalement effondré ; seuls quelques blocs des assises inférieures ont subsisté côté est, dans le secteur de la porte, dans deux états successifs chemisés (Fig. 2). À en juger par la taille des blocs retrouvés au sommet de la chute, la reconstruction la plus récente, qui appartient vraisemblablement à la phase 3, présentait à l'origine

<sup>3</sup> L. THOLBECQ et C. DURAND, *A Late Second BC Nabataean occupation at Jabal Numayr: the earliest phase of the 'Obodas Chapel' sanctuary*, dans : M. MOUTON et St. SCHMID (éds.), *Men on the Rocks. The Formation of Nabataean Petra*, Berlin, Logos Verlag, 2013, p. 205-222.

<sup>4</sup> Pour *Dûtarâ* : L. NEHMÉ, *Appendice : le dieu dwtr' dans l'inscription de la chapelle d'Obodas à Pétra*, dans : *Arabia*, 3, 2005-2006, pp. 214-216 ; L. THOLBECQ, *Le haut-lieu du Jabal Numayr (Pétra, Jordanie)*, dans : *Syria*, 88, 2011, p. 316 ; pour Obodas : L. NEHMÉ, *Le dieu Obodas chez les Nabatéens : hypothèses anciennes et découvertes récentes*, dans : I. SACHET & Chr. J. ROBIN (éds.), *Dieux et déesses d'Arabie : images et représentations, Actes de la table ronde tenue au Collège de France (Paris) les 1<sup>er</sup> et 2 octobre 2007*, Paris, De Boccard, 2012, p. 181-224.

<sup>5</sup> Sur la distribution spatiale des cultes autour du centre-ville de Pétra, voir désormais la contribution de L. Nehmé au colloque *Early Petra* : L. NEHMÉ, *The installation of social groups in Petra*, dans : M. MOUTON & St. SCHMID (éds.), *Men on the Rocks. The Formation of Nabataean Petra*, Berlin, Logos Verlag, 2013, p. 113-128.



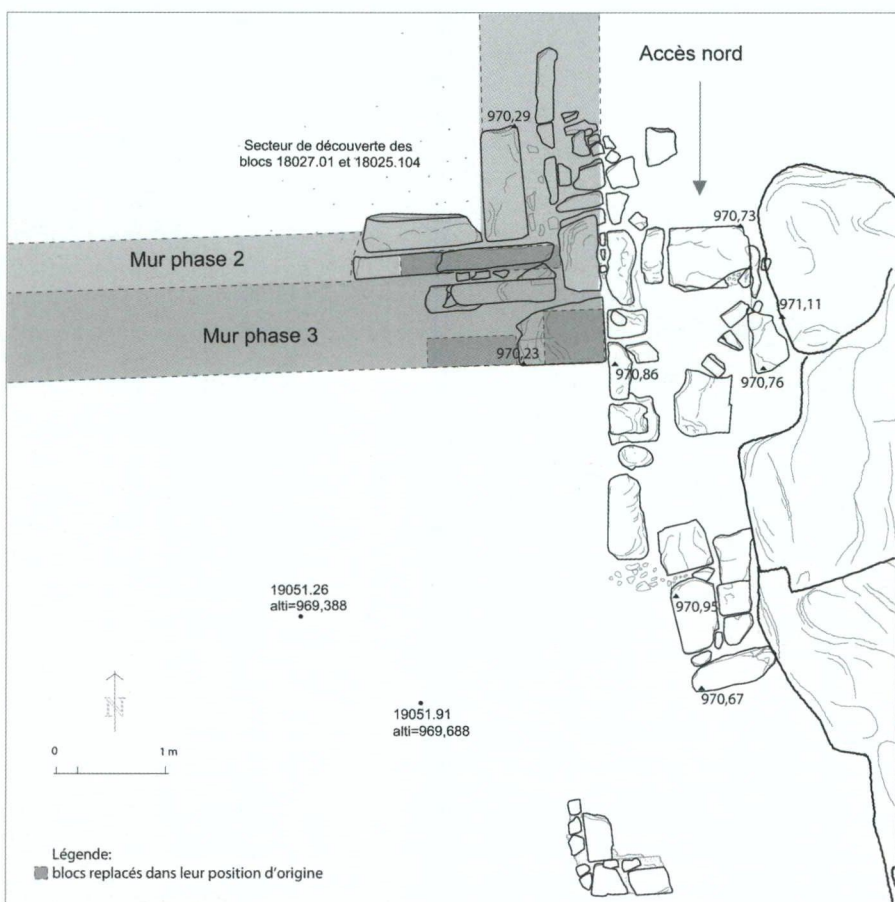


Fig. 2. Pétra, « Chapelle d'Obodas », Secteur de découverte en chute des éléments publiés (S. Delcros).

un appareil à double parement constitué de très longs blocs de grès peu élevés (taille moyenne L. 130/160 cm, ht. 20/30 cm, prof. 30/35 cm). Ce mur de terrasse chemisait le mur le plus ancien côté sud, et reposait sans fondation sur l'éboulis du premier mur effondré ; celui-ci est presque entièrement détruit, à l'exception d'un segment de 1,90 m de long conservé sur deux assises côté est (Fig. 3).

Les éléments mobiliers publiés ici ont été retrouvés dans les effondrements situés au nord et au sud de ces murs de terrasse. Les fragments du premier objet ont été retrouvés côté nord, tandis que le deuxième objet l'a été côté sud. Un certain nombre de retailles, visibles dans ce dernier bloc, incitent à considérer qu'il était réemployé dans l'un des murs de terrasse. On peut sans trop de risque imaginer que c'était également le cas des deux fragments

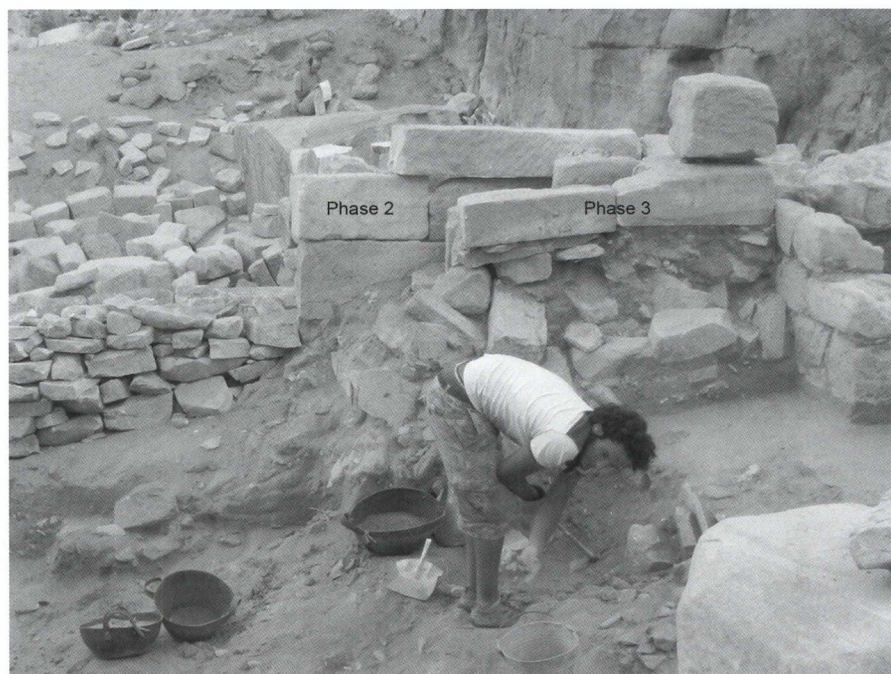


Fig. 3. Pétra, « Chapelle d'Obodas », Mur de terrasse phase 3 (avant-plan) construit sur l'effondrement du mur phase 2 (arrière-plan). Vue vers le nord (2009).

retrouvés côté nord, à moins qu'il ne faille considérer, hypothèse moins probable, qu'ils constituaient des éléments indépendants situés à proximité du mur de terrasse et tombés dans l'effondrement du mur à l'occasion d'une des destructions majeures ayant affecté le site. Ajoutons par ailleurs que le matériel retrouvé dans cet effondrement interdit d'y reconnaître un ou plusieurs dépotoirs indépendants de la destruction des murs de terrasse. De son côté, la position stratigraphique des fragments étudiés ne permet pas d'établir s'ils appartiennent à l'effondrement du mur de terrasse le plus ancien ou à la destruction du mur qui lui a succédé, les deux éboulements étant étroitement imbriqués en raison du dénivelé. Dans la mesure où la construction du complexe de la « Chapelle d'Obodas », au début du I<sup>er</sup> s. de n.è. (phase 3), constitue un probable *terminus ante quem* pour la construction du second mur de terrasse, on se résoudra à dater la fabrication de ces éléments mobiliers remployés au plus tôt de la phase 1 et plus vraisemblablement de la phase 2, c. à d. de la seconde moitié du I<sup>er</sup> s. av. n.è.

### Un autel / brûle-parfum portatif

Le premier document présenté est un petit brûle-parfum constitué de trois fragments de calcaire blanc/crème qui constituent les extrémités d'un même

objet dont la partie centrale est perdue (H. 19,7 cm, prof. max. au sommet 20 cm)<sup>6</sup>. La face antérieure des deux blocs présente un cadre en relief mouluré (H. 12 cm, prof. 1,5 cm) dans lequel sont représentés en faible relief les membres postérieurs de deux animaux (félidés ?) de profil affrontés (Fig. 4-6). La largeur originale de l'objet peut être évaluée à une quarantaine de centimètres, en raison de la présence sur sa face principale des félins représentés en position héraldique, probablement de part et d'autre d'un élément central disparu. Le sommet de l'objet présente un surcreusement plane de 2,4 cm, limité par un cadre de 2,4 cm de large, destiné à recevoir les offrandes. Sa base présente des angles taillés en oblique, les parties médianes des faces latérales étant réservées en forme de triangle sur 3,5 cm de profondeur. Ce motif triangulaire en creux apparaît également aux deux extrémités de la face antérieure de l'objet. La face de pose des deux fragments est biseautée, ce qui provoque en l'état actuel un léger dévers vers l'arrière. Rien ne permet de déterminer si ce dévers est intentionnel ou résulte d'une retaille apportée à l'objet avant qu'il ne se brise. Les parallèles incitent à voir dans cet objet un autel ou un brûle-parfum, au sommet duquel étaient déposées des offrandes ou brûlé de l'encens ou toute autre substance odoriférante.

Bien que très répandu dans le Proche-Orient ancien depuis l'âge du fer au moins, le petit mobilier culturel domestique n'a guère retenu l'attention<sup>7</sup>. En Nabatène, on rapprochera de notre document trois brûle-parfums de petite taille (entre 12 et 17 cm de haut) retrouvés à Pétra, dans la fouille du Temple dit « aux Lions ailés » ; il s'agit là d'une production en série puisqu'ils présentent tous trois sur leur face principale une même tête féminine arrondie à lourde coiffure retombant en deux nattes latérales<sup>8</sup>. D'autres exemplaires, plus frustes et non décorés, ont été signalés à Pétra dans des fouilles anciennes<sup>9</sup>. Ailleurs en Nabatène, on mentionnera, à titre d'exemple, l'un des petits brûle-parfums portatifs retrouvé à Kh. et-Tannûr et qui présente des pieds angulaires obliques similaires à ceux de notre exemplaire<sup>10</sup>.

De son côté, le motif des animaux affrontés, banal en Orient, est régulièrement rencontré à Pétra : il apparaît en particulier dans la frise de l'entablement inférieur de la Khazneh sous la forme de sept vignettes contigües, représentant des griffons affrontés de part et d'autre d'un canthare (ou d'un cratère) et intégrées dans un réseau d'acanthes courant sur toute la largeur de la

<sup>6</sup> Deux des fragments sont jointifs : Inv. PN18027.01/PN 18025.104+PN19013.79.

<sup>7</sup> Une étude approfondie du mobilier religieux du Proche-Orient hellénistique et romain est menée actuellement par Amélie Le Bihan dans le cadre d'une recherche doctorale (Paris I).

<sup>8</sup> Ph. C. HAMMOND, *The Temple of the Winged Lions, Petra, Jordan, 1973-1990*, Fountain Hills, 1996, p. 133, et ill. p. 145-146.

<sup>9</sup> N. GLUECK, *Deities and Dolphins*, New York, 1965, p. 511, pl. 193d et n. 1004.

<sup>10</sup> GLUECK, *op. cit.*, pp. 510-511 et ill. pp. 424-425, pl. 192-193, en particulier fig. 193b.



0 10cm



0 10cm

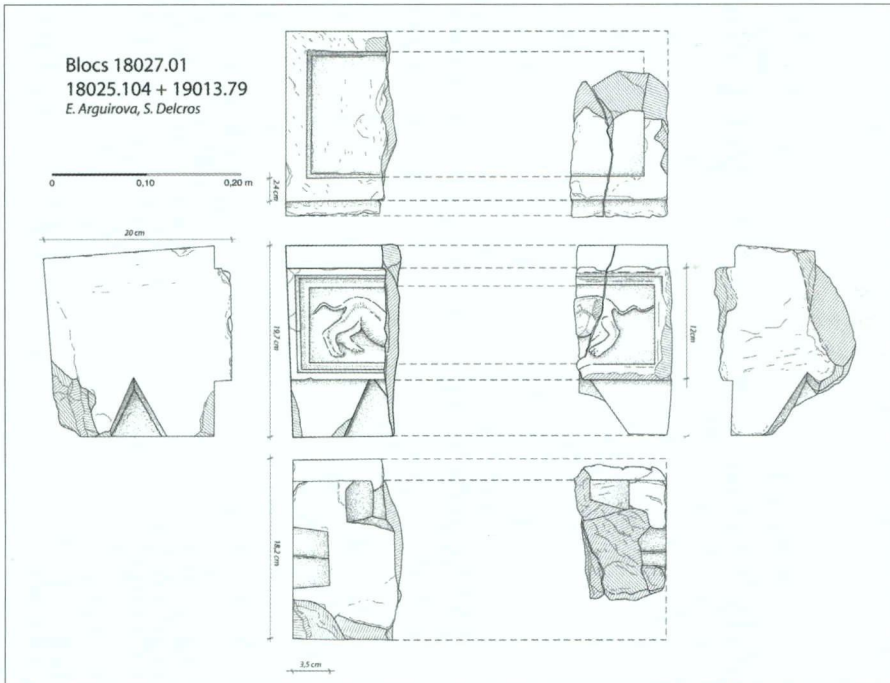


Fig. 4 (en haut, à gauche). Pétra, « Chapelle d'Obodas », Face antérieure du bloc PN 18027.01.

Fig. 5 (en haut, à droite). Pétra, « Chapelle d'Obodas », Face antérieure des fragments PN 18025.104+PN19013.79.

Fig. 6 (en bas). Pétra, « Chapelle d'Obodas », Autel PN 18027.01., PN 18025.104+PN19013.79 (Dessin E. Arguirova / S. Delcros).

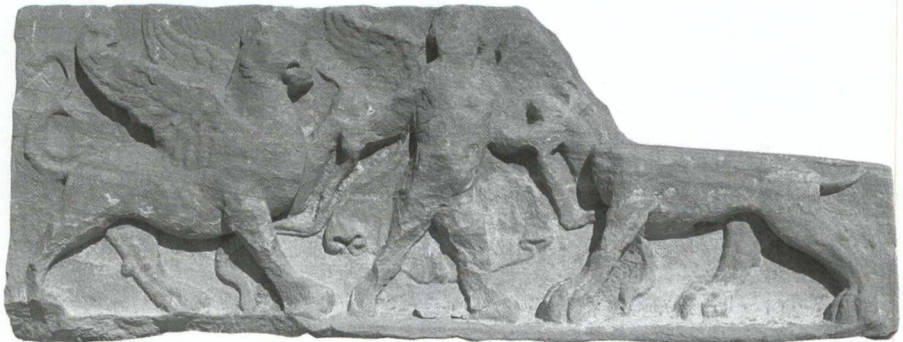
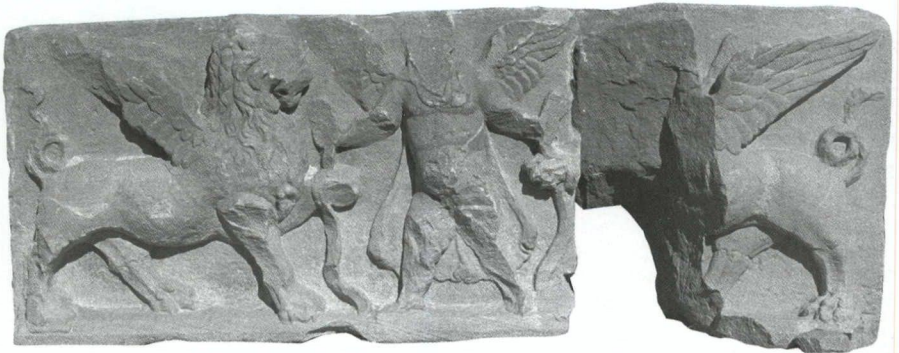
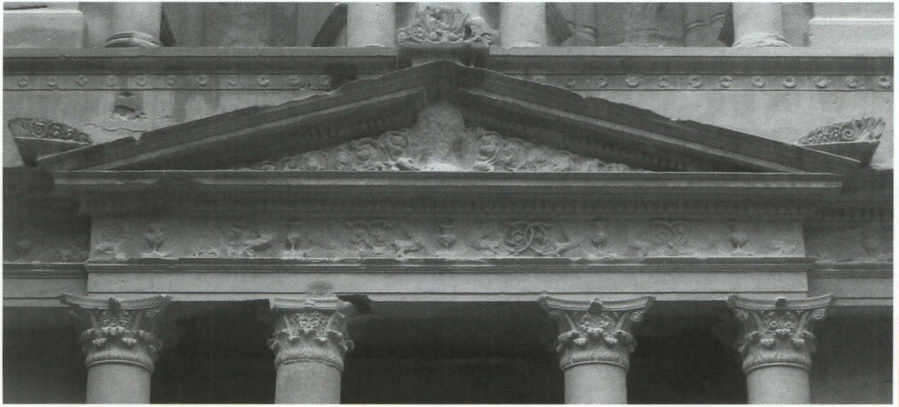


Fig. 7 (en haut). Pétra, frise de l'entablement inférieur de la Khazneh.

Fig. 8 (au centre). Pétra, bloc Dalman 1908, n°863 (Photo J.-M. Dentzer).

Fig. 9 (en bas). Pétra, bloc Dalman 1908, n°864 (Photo J.-M. Dentzer).

façade (Fig. 7)<sup>11</sup>. Le motif, présent sur divers monuments funéraires dans le monde gréco-romain, pourrait appuyer l'interprétation de la Khazneh comme cénotaphe royal, l'association de griffons psychopompes au canthare / cratère renvoyant à la tension cyclique entretenue entre la vie terrestre (vin) et l'outre-tombe<sup>12</sup>. Deux reliefs découverts à proximité du Qasr-el Bint et appartenant sans doute à un unique monument, présentent un motif similaire : le canthare y est remplacé par un enfant ailé vêtu d'une cape et empoignant un serpent de chaque main, également tenu par, d'une part, deux griffons ailés et, d'autre part, deux lions ailés affrontés (Fig. 8-9)<sup>13</sup>. On est tenté de reconnaître dans le motif qui emprunte à l'iconographie d'Harpocrate, Éros ou Dionysos/Bacchus, régulièrement représenté à Pétra et assimilé à Dūsārēs par certains auteurs grecs tardifs<sup>14</sup>. En contexte religieux, un relief sculpté de la façade du temple de Kh. edh-Dharih présente, au II<sup>e</sup> s. de n.è., un schéma en tous points similaires au nôtre. Bien qu'une phase iconoclaste en ait irrémédiablement détruit les figures, on peut sans difficulté y identifier deux animaux ailés se tenant de part et d'autre d'un personnage central représenté dans une posture similaire à celle des reliefs de Pétra (Fig. 10). Ceci étant, et en dépit de sa récurrence à Pétra<sup>15</sup>, la banalité du motif des griffons affrontés – il accompagne de la même manière des divinités à Palmyre –, incite à suivre Chr. Delplace qui concluait à une utilisation stéréotypée du groupe et à une perte probable de sa signification symbolique originale<sup>16</sup>.

<sup>11</sup> La frise est très détériorée et ne permet pas de distinguer les têtes des animaux ailés qui tiennent chacun d'une patte les anses des vases centrés : J. MCKENZIE, *The Architecture of Petra*, Oxford, 1990, p. 141, pl. 79-80 et 878.

<sup>12</sup> Par ex. GLUECK, *op. cit.*, p. 226.

<sup>13</sup> G. DALMAN, *Petra und Seine Felsheiligtümer*, Leipzig, 1908, pp. 355-356, n° 863-864, fig. 324-325 ; GLUECK, *op. cit.*, p. 226, pl. 167, fig. a et b (= *LIMC Eros (in per. or.)* n°39 (H. 0,63 m, L. 1,65 m) et n°38 (H. 0,63 m, L. 1,67 m, Pr. 0,42 m)) ; R. WENNING, *Snakes in Petra*, dans : G. A. KIRAZ & Z. AL-SALAMEEN (éds.), *From Ugarit to Nabataea: Studies in Honor of John F. Healey (= Gorgias Ugaritic Studies, 6)*, Piscataway, 2012, p. 244.

<sup>14</sup> Pour l'assimilation Dūsārēs/Dionysos : J. F. HEALEY, *The religion of the Nabataeans, A Conspectus*, (= *Religions in the Graeco-Roman World*, 136), Leyde – Boston – Cologne, 2001, pp. 100-101.

<sup>15</sup> Le motif apparaît, dans un registre sophistiqué, dans trois petites frises appartenant peut-être elles aussi à un seul monument, retrouvées dans le même secteur de la ville et à proximité des pseudo-thermes ; on y voit des amours affrontés autour de cornes d'abondances entrecroisées, flanqués chacun d'animaux marins également affrontés et chevauchés par des Néréides : M. B. LYTTELTON et Th. F. C. BLAGG, *Sculpture from the temenos of Qasr el-Bint at Petra*, dans : *Aram*, 2, 1990, pp. 278-279, pl. 11 et 12 (= *LIMC Eros (in per. or.)* n° 112a et b). Pour un troisième relief représentant partiellement ce même motif : W. BACHMANN, C. WATZINGER & Th. WIEGAND, *Petra*, Berlin – Leipzig, 1921, p. 45, fig. 38.

<sup>16</sup> À Palmyre, Louvre Inv. AO19799 : H. SEYRIG, *Antiquités syriennes. 34. Sculptures palmyréniennes archaïques*, dans : *Syria*, 22.1, 1941, p. 40 et pl. III ; Chr. DELPLACE, *Le griffon, de l'archaïsme à l'époque impériale. Etude iconographique et essai d'interprétation symbolique*, Bruxelles – Rome, 1980 ; EAD., *Le griffon dans la peinture romaine et sur les reliefs en stuc*, dans : *Revue archéologique de Picardie*, 1, 1990, p. 95. Dans un autre ordre d'idées, on songera aussi à un développement possible du thème, les félins affrontés autour d'un cratère central finissant par

Ajoutons pour conclure qu'il semble bien que les autels/brûle-parfums retrouvés à Pétra et en Nabatène s'inscrivent dans une filiation typologique qui trouve ses origines dans la péninsule arabique (Arabie méridionale et centrale) plutôt que dans leurs équivalents levantins de l'âge du Fer aux caractéristiques différentes<sup>17</sup>. À l'époque romaine, ces petits éléments de mobilier cultuel seront largement diffusés dans les régions limitrophes de l'Arabie<sup>18</sup>.

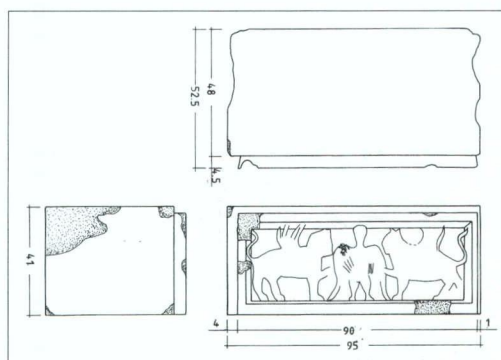


Fig. 10. Kh. edh-Dharih, bloc de façade du temple DH 6098 (Dessin J.-P. Lange / A. Guillois).

### Un sommet d'autel / table à offrandes

Le second objet publié ici a été retrouvé en 2008 (inv. PN 19051.26) (Fig. 11-12). Il s'agit d'une dalle de grès quasi carrée de 48,5 cm x 46,6 cm et d'une épaisseur de 17,5 cm. Ses faces avant et latérales présentent deux registres horizontaux superposés : une mouluration inférieure comprenant un tore surmonté d'une gorge égyptienne miniature (7,5 cm) et un registre supérieur à cornes ou acrotères d'angles (H. 10 cm, larg. base 16 cm). L'objet ne possède aucun décor sur sa face arrière. Le sommet de la dalle présente un surcreusement carré de 36 cm de côté et 2 cm de profondeur. Le bloc a subi des retailles, témoignant de son emploi probable dans le mur de terrasse signalé plus haut : la gorge a été ravalée, de même qu'un acrotère d'angle postérieur. En revanche, le léger surcreusement observé au centre du sommet de ses faces antérieure et postérieure, signale une brisure apparemment naturelle ; le manque paraît en

en constituer les anses sous formes de panthères, motif qui apparaît par exemple dans le fameux cratère en pavonazzetto d'époque antonine ou sévérienne découvert dans la grande église de Pétra (J. J. HERRMANN Jr, *Crater with Panther Handles*, dans : Z. T. FIEMA et al. (éds.), *The Petra Church*, Amman, 2001, pp. 337-339 avec parallèles) et récemment rapproché par G. W. Bowersock d'un tapis mosaïqué antérieur au début du VI<sup>e</sup> s., découvert en 1996 à Lod (Lydda, Israël) : G. W. BOWERSOCK, *The New York Review of Books*, 14 février 2011.

<sup>17</sup> À titre d'exemples, en Arabie méridionale : N. GROOM, *Trade, Incense and Perfume*, dans : St. JOHN SIMPSON (éd.), *Queen of Sheba, treasures from Ancient Yemen*, Londres, 2002, n° 102-107, pp. 96-97 et 113 ; plus au nord, à Qaryat al-Fâw : A. I. AL-GHABBAN, B. ANDRÉ-SALVINI, Fr. DEMANGE, C. JUVIN et M. COTTY, *Routes d'Arabie, Archéologie et histoire du royaume d'Arabie Saoudite*, Paris, Louvre, 2010, n° 142-145, pp. 328-329.

<sup>18</sup> En Égypte romaine : Fr. DUNAND, *Musée du Louvre. Département des Antiquités Égyptiennes - Catalogue des terres cuites gréco-romaines d'Égypte*, Paris, 1990.

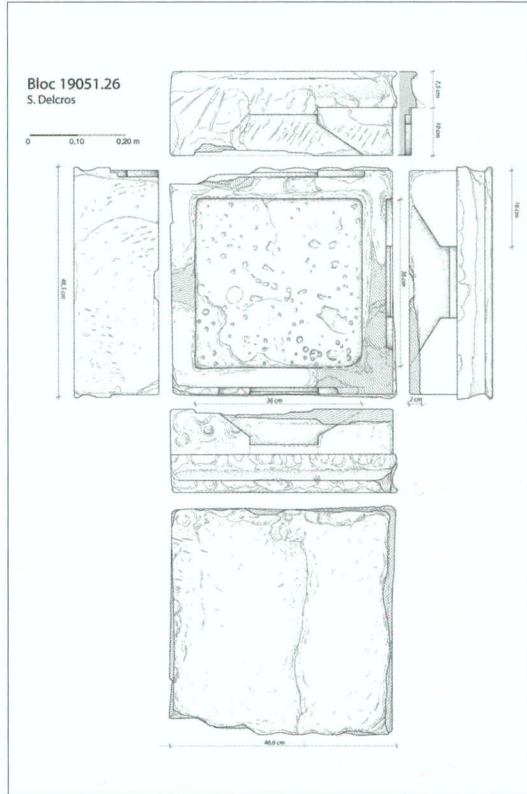
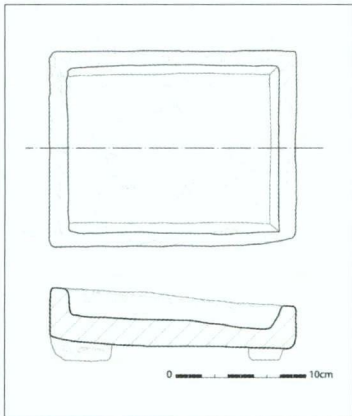
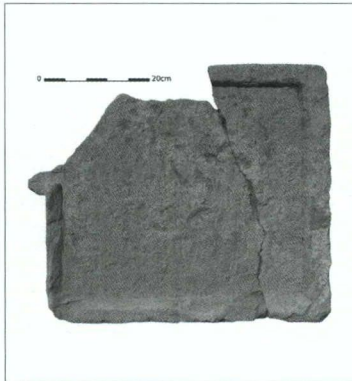
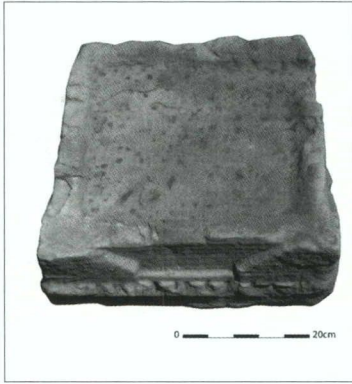


Fig. 11 (en haut, à gauche). Pétra, « Chapelle d'Obodas », bloc PN 19051.26.

Fig. 12 (en haut, à droite). Pétra, « Chapelle d'Obodas », bloc PN 19051.26 (Dessin S. Delcros).

Fig. 13 (au milieu, à gauche). Kh. edh-Dharih, table à libation bloc DH A3.263 (Photo A.Chambon/Fr. Villeneuve).

Fig. 14 (en bas, à gauche). Kh. edh-Dharih, table d'offrande bloc DH 12.204 (Dessin L. Bacqué).



effet trop peu profond pour y déceler, à l'avant ou à l'arrière, l'emplacement d'un déversoir en saillie<sup>19</sup>. L'objet, qui s'apparente au couronnement d'un autel, peut renvoyer à une série d'objets culturels propres au domaine nabatéen en raison du surcreusement de son sommet. On songe ainsi à des tables à libations et à des tables d'offrandes dont quelques rares exemples ont été mis au jour à Kh. edh-Dharih (Fig. 13-14)<sup>20</sup>. Il s'agit d'une part d'une table à libation avec déversoir, de dimensions proches de celles de notre monument (47 x 43 cm) et, d'autre part, d'une rare petite table d'offrande (env. 19 x 15 x 5 cm), pour lesquels des parallèles sont bien attestés dans le domaine sud-arabique<sup>21</sup>. Notre monument, qui remonte vraisemblablement à la seconde moitié du I<sup>er</sup> s. av. n.è., constitue un nouveau témoignage d'une tendance à l'hybridation des formes en milieu nabatéen.

Ces modestes éléments de mobilier culturel complètent ainsi utilement l'image produite par l'archéologie d'un lieu de rassemblement familial ou tribal qui se caractérise essentiellement par la présence d'infrastructures de banquet. Ils viennent ainsi appuyer la lecture religieuse de l'espace induite par les inscriptions.

---

<sup>19</sup> Précisons qu'un autre bloc très érodé présentant des caractéristiques proches de notre couronnement d'autel (env. 54 x 54 x 25 cm) a été retrouvé dans le même effondrement non loin du bloc étudié (PN 19051.91, voir fig. 2) ; il est cependant trop abîmé pour faire l'objet d'une présentation de détail.

<sup>20</sup> Nous remercions François Villeneuve qui nous fait l'amitié de nous laisser présenter ces documents pour partie inédits avant leur publication finale.

<sup>21</sup> À titre d'exemple : A. SIMA, *Religion*, dans : St. JOHN SIMPSON (éd.), *op. cit.*, n° 208, p. 167, n° 216, pp. 170-171 ; ex. miniatures n° 294-295, pp. 202-203 ; E. GUBEL & Br. OVERLAET (éds.), *Trésors de l'antiquité Proche-Orient et Iran, de Gilgamesh à Zénobie*, Bruxelles, 2007, n°599, p. 286 (miniature).

# APERÇU DE LA CÉRAMIQUE D'ÉPOQUE KOUCHANE À PARTIR DU MATÉRIEL ISSU DU « COMPLEXE CULTUEL » DE TERMEZ

COLINE LEFRANCQ<sup>1</sup>

## 1. Présentation

Les cultures d'Asie Centrale, en particulier celle des Kushâns, ne jouissent pas auprès du grand public comme dans nombre de milieux scientifiques de la notoriété des civilisations grecque ou romaine. Au mieux, certains spécialistes associent-ils les Kushâns au commerce antique des « routes de la soie » d'Asie Centrale et à l'art du Gandhâra (Pakistan septentrional). Cependant, plusieurs expositions tenues au cours de cette dernière décennie<sup>2</sup>, laissent entrevoir l'importance de cette dynastie et de son empire en même temps que la recherche sur son histoire a fait des découvertes majeures<sup>3</sup>. La genèse de

---

<sup>1</sup> Aspirante du FNRS, CReA-Patrimoine (ULB).

<sup>2</sup> En 2002, 2006 et 2010, se sont tenues respectivement trois expositions au Musée Guimet à Paris : « *Afghanistan, une histoire millénaire* », « *Afghanistan : trésors retrouvés* » et « *Pakistan. Les Arts du Gandhara : terre de rencontre (I<sup>er</sup> – VI<sup>e</sup> siècles)* ». En 2010, ce sont les Musées Royaux d'Art et d'Histoire de Bruxelles (Cinquantenaire) qui ont accueilli l'exposition « *La route de la soie* » dans le cadre de l'Europalia Chine. Une autre exposition qui s'est déroulée au British Museum de Londres en 1992, mérite d'être mentionnée. Il s'agit de « *The Crossroads of Asia : Transformations in Image and Symbol* ». Toutes ces expositions ont trouvé un écho de par leur catalogue qui, pour chacune, correspond à un document scientifique pertinent. En sus, plusieurs revues de vulgarisation dont les *Dossiers d'Archéologie* (n° 211, 1996 et n° 247, 1999) ou *L'Histoire* (n°17, 1979) ont aidé à faire connaître la culture kouchane.

<sup>3</sup> Nous faisons référence à l'inscription de Rabatak découverte en Afghanistan en 1993 et qui a apporté de nouveaux éléments concernant la chronologie de la dynastie kouchane, ainsi qu'un article de H. Falk sur la même thématique dont nous reparlerons plus loin.

l'archéologie « kouchane » a été motivée par la quête de monuments religieux ou palatiaux. En effet, après la découverte de monnaies témoignant de la pluralité des cultes rendus par les dynastes – ce que confirment les informations contenues dans l'inscription de Rabatak – ce furent les stūpa<sup>4</sup> bouddhiques et jains ou les « temples du feu » zoroastriens ou mazdéens qui ont attiré l'attention des chercheurs. Mais bien sûr, c'est essentiellement la sculpture qui domina la recherche. L'art du Gandhâra stimula des archéologues britanniques ainsi que la curiosité de marchands peu scrupuleux qui firent dérober un lot impressionnant d'œuvres d'art. Ces dernières alimentèrent le marché de l'art. Malheureusement, l'étude du matériau céramique resta négligée. Et même si la plupart des archéologues actuels en tiennent compte sur leur chantier, beaucoup ne lui accordent pas l'importance qui lui est due. Nous tenterons, dans cet article, de faire le point sur cette thématique en partant du matériel céramique découvert sur le « complexe culturel » du site de Termez en Ouzbékistan.

Avant d'entrer dans le vif du sujet, quelques précisions concernant les cadres géographique et historique de la région sont nécessaires pour permettre une meilleure compréhension de la situation.

#### 1.A. CADRE GÉOGRAPHIQUE

Les Kouchans ont établi leur empire en Asie centrale. Mais que signifie cette appellation ? Et de quels territoires s'agit-il ? Traditionnellement, l'Asie centrale moderne désigne une région géographique qui s'étend de l'ouest du Kazakhstan à l'est de la Chine et la Mongolie. Depuis la chute de l'Union Soviétique en 1991 et la division de son territoire en quinze républiques indépendantes, elle se compose plus particulièrement de cinq états : le Kazakhstan, l'Ouzbékistan, le Turkménistan, le Kirghizstan et le Tadjikistan. Cet ensemble correspond davantage à l'ancien Turkestan, ou « Asie intérieure » qui tire son nom d'un mot perse signifiant « le pays des Turcs » qui comprenait trois parties : la Mongolie, le Turkestan oriental faisant maintenant partie de la Chine et le Turkestan occidental. Les frontières de l'Asie intérieure ont varié au cours du temps et le regroupement des populations au sein d'un même pays à partir du 18<sup>ème</sup> siècle ne tient que peu compte de leur histoire<sup>5</sup>. Pour la période qui nous occupe, l'Afghanistan, le Pakistan ainsi que le Xinjiang doivent être compris dans l'expression « Asie centrale ». Le mode de vie, sédentaire ou nomade, constitue aussi un élément fondamental. L'Asie intérieure s'illustre surtout par sa forte proportion de groupes nomades qui s'explique par le milieu géographique particulièrement inadapté aux établissements fixes<sup>6</sup>.

---

<sup>4</sup> Un stūpa est un monument funéraire et religieux en forme de dôme, abritant à l'origine une partie des reliques du Bouddha.

<sup>5</sup> J.-P. ROUX, *L'Asie centrale. Histoire et civilisations*, Paris, 1997, pp. 5-50.

<sup>6</sup> B. G. GAFUROV, *Central Asia. Pre-Historic to Pre-Modern Times*. Vol. 1, Calcutta, 2005,

## 1.B. CADRE HISTORIQUE

La Bactriane a connu, dès le Chalcolithique, une occupation constante et relativement organisée si l'on en croit la céramique et les réseaux hydrographiques ainsi que les fortifications de certaines villes<sup>7</sup>. Le premier empire à avoir réellement administré la région est l'empire achéménide<sup>8</sup>. Cyrus II la divisa en satrapies dont la Bactriane, réservoir d'or et de lapis-lazuli, fut la douzième. L'arrivée d'Alexandre le Grand en 326-324 av. J.-C., marque le véritable ancrage de la civilisation grecque en Asie centrale : il exhorta en effet ses soldats à s'établir dans les régions conquises et créa de nouvelles villes sur un plan grec de type hippodaméen ou rebaptisa certaines bourgades déjà existantes<sup>9</sup>. Une mixité étrange qui va s'accroître avec le temps s'établit alors entre les mœurs et les traditions des autochtones bactriens d'un côté et des Hellènes de l'autre. Le « produit » de cette rencontre culturelle verra son apogée lors des périodes séleucide et gréco-bactrienne.

À la mort d'Alexandre le Grand, la bataille fit rage parmi ses généraux, chacun désirant sa part du gâteau. Finalement, c'est Séleucos I<sup>er</sup> qui hérita de la partie proche-orientale de l'empire à savoir la Babylonie. Après moult combats,

---

pp. 95-100 et O. LECOMTE, *Iran et non-Iran, l'Hyrcanie entre plateau iranien et steppes d'Asie centrale*, dans : *Dossiers d'Archéologie*, 243, 1999, pp. 14-17. Ces divers auteurs mentionnent plusieurs facteurs. R. N. TAAFFE, *The Geographic Setting*, dans : D. SINOR (éd.), *The Cambridge History of Early Inner Asia*, Cambridge, 1990, pp. 19-40, en épingle cinq principaux : « la taille ; les effets de la distance des influences maritimes sur les mouvements et le climat ; les problèmes liés aux rivières ; la diversité géographique et son uniformité ; et, les capacités limitées pour une extension massive des champs de blé ». Signalons également que le couvert végétal varie énormément en fonction des régions. Nous pouvons trouver aussi bien de la toundra et des steppes, que des déserts semi-arides ponctués d'oasis, en passant par de denses forêts et des montagnes d'une altitude impressionnante (plus de 2000 mètres pour cinquante pour cent des monts de l'Hindu Kuch).

<sup>7</sup> Une très large bibliographie est disponible pour qui veut approfondir le sujet. J'ai décidé de ne pas m'y atteler car cette problématique ne correspond pas à l'objet de mon travail. Mais signalons que B. LYONNET, *Prospections archéologiques en Bactriane orientale (1974-1978) II. Céramiques et peuplement du chalcolithique à la conquête arabe*, Paris, 1997, a réalisé une excellente synthèse sur ces périodes.

<sup>8</sup> HÉRODOTE, I, 95-112 ; Chr. TUPLIN, *Achaemenid Studies*, Stuttgart, 1996 ; P. BRIANT, *Histoire de l'Empire perse, de Cyrus à Alexandre*, Paris, 1996, pp. 23-38 et 50-55 ; G. R. G. HAMBLY *et al.*, *Central Asia*, Londres, 1966, p. 24.

<sup>9</sup> Les écrits des principaux écrivains d'Alexandre, Callisthène, Onésicrite, Néarque, Ptolémée Ier Sôter et Aristobule sont malheureusement en grande partie perdus. J. AUBERGER, *Historiens d'Alexandre. Textes traduits et annotés par J. Auberger, Professeur à l'université du Québec à Montréal*, Les Belles Lettres, Paris, 2001, propose une lecture critique de tous les auteurs anciens qui ont un lien, ne fut-ce que ténu avec la vie d'Alexandre le Grand. De même F. L. HOLT, *Alexander the Great and Bactria : the Formation of a Greek Frontier in Central Asia*, Leyde, 1988, consacre une partie de son ouvrage à l'analyse des auteurs anciens relatifs à la géographie de la Bactriane principalement. Il reprend toute une bibliographie fouillée sur le sujet. Pour une biographie complète et critique relative à Alexandre le Grand, voir : P. BRIANT, *Alexandre le Grand*, 6e éd., Paris, 2005 ; O. BATTISTINI et P. CHARVET, *Alexandre le Grand. Histoire et dictionnaire*, Paris, 2004 ; P. GREENE, *D'Alexandre à Actium : du partage de l'empire au partage de Rome*, Paris, 1999.

Séleucos finit par conquérir la Mésopotamie ainsi que tout le plateau iranien et d'Asie centrale jusqu'à la frontière indienne où il fut confronté à la résistance de Chandragupta, célèbre souverain Maurya.

L'empire séleucide était bien davantage organisé que l'empire achéménide dont il préserva la division en satrapies et l'obligation de respecter les règles administratives<sup>10</sup>. La politique de colonisation et d'émigration d'Alexandre se poursuivit sous les Séleucides provoquant un véritable mélange des populations. L'époque des royaumes gréco-bactriens voit se succéder les tentatives d'indépendance des différents satrapes. Chacun désire diriger son propre royaume et marque son affranchissement du royaume séleucide, en frappant des monnaies à son effigie et en cessant le paiement des taxes et tributs. La lignée des rois a pu être établie grâce à l'analyse de trésors monétaires trouvés notamment dans la vallée de l'Oxus et à Kunduz<sup>11</sup>. La ville d'Aï Khanoum<sup>12</sup> représente le plus bel exemple de cette culture mixte où se mêlent toutes les influences (indienne, bactrienne, iranienne et grecque).

Les Yüeh-Chih sont généralement considérés dans la littérature scientifique comme les ancêtres des Kouchans et les successeurs des rois gréco-bactriens. Le nom « Yüeh-Chih » se retrouve dans les sources chinoises<sup>13</sup>. Mais dans les faits, nous ignorons toujours qui étaient exactement les Yüeh-Chih<sup>14</sup>. Nous

<sup>10</sup> Les ouvrages traitant de l'empire séleucide sont nombreux. Voici donc quelques ouvrages incontournables que nous avons consultés : O. BOPEARACHCHI et M. Fr. BOUSSAC (éds.), *Afghanistan, ancien carrefour entre l'Est et l'Ouest : actes du colloque international organisé par Ch. Landes et O. Bopéarachchi au Musée Archéologique Henri – Prades - Lattès du 5 au 7 mai 2003*, Turnhout, 2005 ; P. BRIANT et Fr. JOANNES (dir.), *La transition entre l'empire achéménide et les royaumes hellénistiques (vers 350-300 av. J.-C.). Actes du colloque organisé au Collège de France par la «Chaire d'histoire et civilisation du monde achéménide et de l'empire d'Alexandre» et le «Réseau international d'études et de recherches achéménides», 22-23 novembre 2004*, Paris, 2006 ; GAFUROV, *op. cit.*, pp. 95-277 ; A. K. NARAIN, *The Indo-Greeks*, Oxford, 1957 ; W. W. TARN, *The Greeks in Bactria and India*, Chicago, 1985 ; E. WILL, *Histoire politique du monde hellénistique : 323-30 av. J.-C.*, 3e éd., Paris, 2003.

<sup>11</sup> O. BOPEARACHCHI a rassemblé toutes les interprétations dans son catalogue raisonné des *Monnaies gréco-bactriennes et indo-grecques*, paru en 1991, à Paris, et a élaboré une liste de dynastes, suivie par la majorité des chercheurs.

<sup>12</sup> Les expositions sur l'Afghanistan et leurs catalogues, *op. cit.*, offrent un bon aperçu et fournissent une bibliographie plus fouillée pour ceux qui désireraient assouvir leur soif de savoir sur la question.

<sup>13</sup> Pour reconstituer cette période trouble, nous disposons de trois sources chinoises qui sont le chapitre 123 du *Shih-Chi* de Ssu-ma Ch'ien, les chapitres 61 et 96 du *Han-Shu* de Pan Ku et les chapitres 47 et 88 du *Hou-Han-shu* de Fan Ye. Ces passages ont été traduits par Fr. THIERRY, *Yuehzi et Kouchans. Pièges et dangers des sources chinoises*, dans : BOPEARACHCHI et BOUSSAC (éds.) 2005, *op. cit.*, pp. 489-527.

<sup>14</sup> Plusieurs chercheurs se sont penchés sur leur identification mais leurs démonstrations se basent sur la linguistique. Or, leur nom est une traduction chinoise volontairement connotée, avec tous les apports idéologiques possibles. De telles théories doivent donc être considérées avec beaucoup de précaution. K. ENOKI, G. A. KOSHELENKO et Z. HAIDARY, *The Yüeh-chih and their Migrations*, dans : J. HARMATTA (éd.), *History of Civilizations of Central Asia, Volume II, The Development of*

savons qu'en 176 av. J.-C., Mao-tun, chef des Hsiung-nu, population de type nomade, les obligea à quitter leurs terres situées dans la partie ouest de la province du Gansu et de Ning-hsia<sup>15</sup>. O. Lattimore et P. Daffinà<sup>16</sup> émettent l'hypothèse que ce peuple était « paisible » et dépourvu de la « hargne » nomade puisque les Chinois n'eurent jamais à s'en plaindre, que du contraire. Les deux spécialistes pensent donc qu'il pourrait s'agir d'une population des oasis et non pas uniquement des steppes témoignant d'un mode de vie à moitié nomade et sédentaire.

Lorsqu'ils se déplacèrent, les Yüeh-Chih se divisèrent en deux groupes : une minorité (appelée les « Petits Yüeh-Chih ») se dirigea vers les montagnes du Tibet nord occidental, les Nan-shan, tandis que le reste des « troupes » (surnommés les « Grands Yüeh-Chih ») émigra vers la rivière de l'Ili, dans la région du Ču et du Naryn, zone occupée par les populations Saka, entraînant de la sorte le départ<sup>17</sup> de ces derniers. Une deuxième migration correspondant à l'occupation de la Bactriane est supposée avoir eu lieu entre 139 av. J.-C. et 128 av. J.-C. Cependant, la fin des royaumes gréco-bactriens et la manière dont les Yüeh-Chih se sont implantés dans la région, demeurent des événements historiques nébuleux. Les Yüeh-Chih furent-ils les seuls responsables de la chute des royaumes ou d'autres populations nomades jouèrent-elles un rôle prépondérant ? La question reste ouverte. Quand les Yüeh-Chih s'installèrent dans la région, ils établirent cinq principautés, *hsi-hou*, dirigés par un *yabghu*, sorte de général en chef<sup>18</sup>. Mais la population des *hsi-hou* appartenait-elle uniquement à l'« ethnie » Yüeh-Chih ou fut-elle soumise à ces derniers ? Fr. Thierry avance une hypothèse plausible à savoir que « *chacune des cinq principautés est probablement formée de divers groupes amalgamés au cours de l'histoire, nomades yuezhi, nomades se (Saka ou Saces) et autres tribus, populations migrantes iraniennes et grecques résiduelles et autochtones bactriennes refoulées dans les hautes vallées, etc.* »<sup>19</sup>, tout en rajoutant qu'un pouvoir central Yüeh-Chih n'est pas à exclure pour autant. Enfin l'archéologie vient à notre secours pour éclaircir et étayer la période des invasions nomades.

---

*Sedentary and Nomadic Civilizations : 700 B.C. to A.D. 250*, Paris, 1994, pp. 171-174, exposent une synthèse complète des nouvelles propositions.

<sup>15</sup> N. DI COSMO, *Ancient China and its Enemies. The Rise of Nomadic Power in East Asian History*, Cambridge University Press, 2002 ; N. ISHJAMTS, *Nomads in Eastern Asia*, dans : HARMATTA, *op. cit.*, pp. 151-169 ; M. PIRAZZOLI-T'SERSTEVENS, *La Chine des Han. Histoire et civilisation*, Fribourg, 1982, pp. 35-80.

<sup>16</sup> O. LATTIMORE, *Inner Asian Frontiers of China*, New York, 1951, pp. 451-456 et P. DAFFINÀ, *Il nomadismo centrasiatco 1*, Rome, 1982, pp. 42-44.

<sup>17</sup> *Shih-Chi*, CXXIII, 1b, 1-6 et *Hou Han Shu*, LXI, 1a, 5-10.

<sup>18</sup> Les cinq *hsi-hou* sont celui de Xiumi dont le siège est la cité de Hemo, celui de Shuangmi avec siège à Shuangmi, celui de Guishuang avec siège à Hucao, celui de Xidun avec siège à Bomao et celui de Gaofu avec siège à Gaofu. L'énumération provient du chapitre 96 du *Han-shu* traduit par THIERRY, *op. cit.*, p. 127.

<sup>19</sup> THIERRY, *op. cit.*, p. 475.

B. Lyonnet<sup>20</sup> a démontré en étudiant des sites, essentiellement des cimetières, attribués à des « nomades » et la céramique associée, que deux types au moins de populations, les Scythes et les Yüeh-Chih, avaient coexisté dans des zones proches. Aucune tombe ou aucun site ne peuvent être attribués avec certitude aux Yüeh-Chih avant leurs divers déplacements. Il n'existe donc aucun élément de comparaison sûr. I. Zadneprovski considère que les tombes à niche qu'il a découvertes à Haladun, près de Minqin, justement dans le Gansu central, sont à rattacher aux Yüeh-Chih. Mais plusieurs arguments viennent contrecarrer son hypothèse<sup>21</sup>. Il semblerait donc que « la chasse au site Yüeh-Chih » soit toujours ouverte. Car si l'étude céramologique apporte des éléments de réponse, seule, elle ne peut pas accomplir de miracles.

### 1.C. LES KOUCHANS OU L'EMPIRE DES INCERTITUDES

La genèse de l'Empire kouchan est uniquement expliquée dans le *Hou Han Shu*. Selon ce texte, l'un des cinq *yabghu*, celui du *xihou* de Kuei-shuang (ou Guishang), aurait attaqué et détruit les quatre autres *xihou*. Ch'iu-chiu-ch'üeh (Kujula Kadphisès) se serait ensuite déclaré roi des Yüeh-Chih. Sa prise de pouvoir et son règne ne peuvent être datés de manière précise en raison, d'une part des incertitudes liées à la lecture du *Hou Han Shu* et d'autre part de sa subordination à l'ère de Kanishka I<sup>er</sup> qui est loin de faire l'unanimité parmi les auteurs. Ceux-ci situent néanmoins ces événements aux environs du I s. de notre ère et pour reconstituer la liste des souverains kouchans, ils utilisent principalement la numismatique et les inscriptions. Le manque de preuves décisives et fiables fait en sorte que la succession des rois kouchans est toujours sujette à discussion<sup>22</sup>. Pour pouvoir travailler sur d'autres sujets connexes tels que la céramologie, une ébauche de cadre historique est nécessaire. Et heureusement en 2001 est paru un article de H. Falk<sup>23</sup> qui propose de situer

<sup>20</sup> LYONNET 1997, *op. cit.*, pp. 165-172 et B. LYONNET, *Les nomades et la chute du royaume gréco-bactrien : quelques nouveaux indices en provenance de l'Asie centrale orientale. Vers l'identification des Tokhares-Yueh-chi ?*, dans : P. BERNARD et Fr. GRENET (éds.), *Histoire et cultes de l'Asie centrale pré-islamique. Sources écrites et documents archéologiques. Actes du colloque franco-soviétique de Paris 1988*, Paris, 1991, pp. 153-164.

<sup>21</sup> I. LEBEDYNSKY, *Les Saces. Les « Scythes » d'Asie, VIII<sup>e</sup> siècle av. J.-C. - IV<sup>e</sup> siècle apr. J.-C.*, Paris, 2006, pp. 129-132 et J. P. MALLORY et V. H. MAIR, *The Tarim Mummies : Ancient China and the Mystery of the Earliest Peoples from the West*, Londres, 2000, pp. 87-130.

<sup>22</sup> Un recueil d'articles publié en 1999 fait le point à la fois sur la succession des souverains et sur la chronologie kouchane en évoquant les positions divergentes des chercheurs : M. ALRAM et D. E. KLIMBURG-SALTER (éds.), *Coins, Art and Chronology. Essays on the Pre-Islamic History of the Indo-Iranian Borderlands*, Vienne, 1999. C'est dans cet ouvrage que J. Cribb a republié son étude de l'inscription de Rabatak qui a permis de faire connaître l'existence d'un nouveau souverain kouchan (Vima Takto).

<sup>23</sup> H. FALK, *The Yuga Sphujiddhvaja and the Era of Kusanas*, dans : *Silk Road Art and Archaeology*, 7, 2001, pp. 121-136.

l'ère de Kanishka Ier, apogée de l'empire, aux environs de 127 apr. J.-C. Son explication semble convaincre la majorité des spécialistes (à part R. Göbl et G. Fussman, ce dernier conservant sa préférence pour 78 apr. J.-C.)<sup>24</sup>.

Ainsi la période des « Grands Kouchans » aurait vu se succéder les souverains suivants :

- Kujula Kadphisès : 40-90 ou 40-95 apr. J.-C.
- Vima Tak[to] ? : 90-95 ou 95-100 apr. J.-C.
- Sôter Megas : 92-110 ou 97-110 apr. J.-C.
- Vima Kadphisès : 100-127 ou 105-127 apr. J.-C.
- Kanishka I : 127-150 apr. J.-C.
- Huvishka ? : 150-188 apr. J.-C.
- Vasudeva I ? : 188-224 apr. J.-C.
- Kanishka II ? : 224-246 apr. J.-C.
- Vasishka ? : 246-264 apr. J.-C.
- Kanishka III ? : 264-293 apr. J.-C.
- Vasudeva II ? : 293-333 apr. J.-C.

Suit une phase encore plus incertaine, celle des « Kouchano-Sassanides ». Selon A. Nikitin, le début de l'époque kouchano-sassanide varierait de 230 à 350 apr. J.-C.<sup>25</sup>. Mais quels territoires furent occupés exactement par les Sassanides, existait-il des liens de vassalité, etc. ? Autant de questions qui divisent les scientifiques et dont l'exposé des données prendrait trop de place dans cet article. Signalons enfin qu'à son apogée, l'empire kouchan comprenait vraisemblablement<sup>26</sup> :

- l'Afghanistan sauf le Séistan et Hérat
- les républiques soviétiques jusqu'à Merv, Tachkent et Kashgar ainsi que la Sogdiane
- le Nord-Ouest de l'Inde
- le Panjab, l'Haryana et l'Uttar Pradesh jusqu'à Mathura, la zone à l'est de Mathura restant imprécise
- peut-être également la péninsule de Kutch et une partie du Gujarat et du Rajasthan.

<sup>24</sup> R. GÖBL, *The Rabatak Inscription and the Date of Kanishka*, dans : ALRAM et KLIMBURG-SALTER, *op. cit.*, pp. 151-176 et G. FUSSMAN, *L'inscription de Rabatak et l'origine de l'ère Saka*, dans : *Journal Asiatique*, 286, fasc. 2, 1998, pp. 571-651.

<sup>25</sup> A. NIKITIN, *Notes on the Chronology of the Kushano-sassanian Kingdom*, dans : ALRAM et KLIMBURG-SALTER, *op. cit.*, pp. 259-265.

<sup>26</sup> B. N. MUKHERJEE, *The Rise and Fall of the Kushana Empire*, Calcutta, 1988.



## 2. Le site de Termez<sup>27</sup>

Le site de Termez est situé dans la vallée du Sourkhan Darya, en Bactriane-Tokharestan. L'Amou Darya, qui prend sa source dans l'Himalaya et se jette dans la mer d'Aral, traverse cette région d'est en ouest. La province du Sourkhan Darya s'inscrit dans une unité géographique bien délimitée par trois massifs montagneux : la chaîne du Hissar au nord, appelée les « Portes de Fer », les monts du Bayssoun Tau et du Kougitang Tau à l'ouest et ceux du Babatag à l'est. La vaste plaine qu'elle constitue, bordée de collines de piémont, offre des surfaces propices à l'économie agricole et pastorale. Le sol est limoneux, lœssique et regorge de nappes phréatiques<sup>28</sup>.

Les premières recherches archéologiques ont débuté dès les années 1926-1928 sous la direction du Pr. B. P. Denike du Musée des Cultures Orientales de Moscou. Depuis des fouilles ont régulièrement été entreprises notamment par L. I. Albaum et B. Ya. Staviskiy. Ces recherches ont permis de mettre au jour des occupations humaines depuis l'époque néolithique jusqu'à la période mongole. Ainsi l'Ancienne Termez comporte plusieurs zones : « *au sud, la citadelle dominant l'Amou Daria et, au nord de celle-ci, la ville islamique (chahristan ou madinat) avec ses murailles relativement bien conservées. A l'est s'étendent de vastes faubourgs (rabat), également fortifiés, à l'ouest une zone incertaine où s'élève le mausolée célèbre de Hakim at Termezi et, au nord, la puissante colline de Tchingiz Tepe [...]. Plus au nord enfin, se trouvent les deux zones de monastères bouddhiques de Kara Tepe et de Fayaz Tepe* »<sup>29</sup>. À la lumière des fouilles, il semble que la fondation de la ville à proprement parler, remonte à l'époque des royaumes gréco-bactriens. L'apogée de l'antique Termez se situe par contre aux périodes kouchanes (« Grands Kouchans » et « Kouchano-sassanide »). En 1993, la Mission Franco-Ouzbèque de Bactriane du Nord (la MAFOuz de Bactriane) fut créée et placée sous la direction de P. Leriche et T. Annaev, remplacé en cours de route par Ch. Pidaev. Cette mission a pour but d'étudier les résultats des expéditions précédentes souvent non publiés, d'approfondir les recherches sur des monuments laissés à l'abandon par les anciens fouilleurs et de prospecter l'ensemble de la province du Surkhan Darya, le tout afin de proposer une

<sup>27</sup> Pour une explication détaillée de l'histoire des occupations du site et des fouilles anciennes, consulter P. LERICHE et Ch. PIDAEV, *Termez sur Oxus. Cité-capitale d'Asie Centrale*, Paris, 2008 et LERICHE *et al.*, *op. cit.* (2001), cf. Fig. 1 et 2.

<sup>28</sup> P. GENTELLE, *Prospections archéologiques en Bactriane orientale (1974-1978) I. Données paléogéographiques et fondements de l'irrigation*, Paris, 1989 ; P. GENTELLE, *Irrigations antiques en Bactriane du nord : l'image de satellite, la prospection archéologique, les inférences historiques*, dans : P. LERICHE, Ch. PIDAEV, M. GELIN, K. ABDOULLAEV (dirs.) avec la collaboration de V. FOURNIAU, *La Bactriane au carrefour des routes et des civilisations de l'Asie centrale*, Paris, 2001, pp. 163-172.

<sup>29</sup> P. LERICHE *et al.*, *Termez : rapport de fouilles 2010, MAFOuz de Bactriane*, Paris, 2010, p. 2. Les rapports d'activités qui correspondent aux rapports de fouilles sont disponibles sur demande à l'Ecole Normale Supérieure de Paris, auprès de P. Leriche.

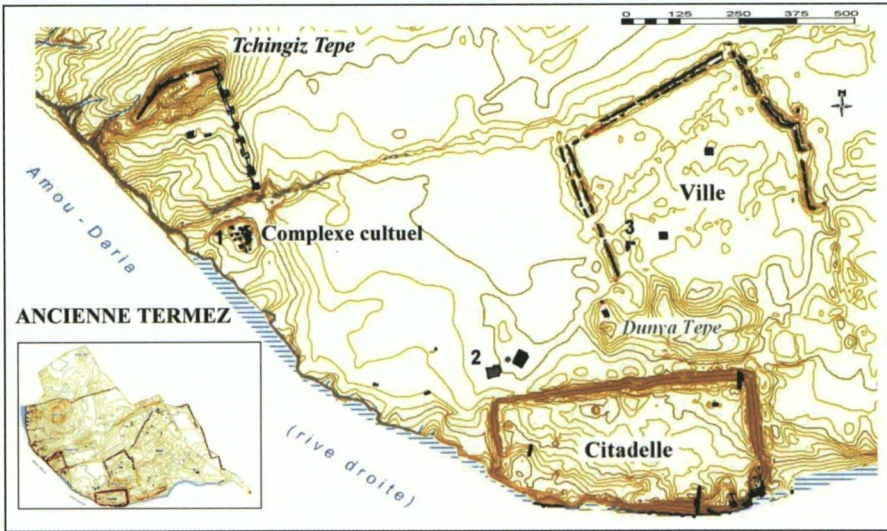


Fig. 1. Plan général du site de l'ancienne Termez avec les secteurs fouillés par la MAFOUZ de Bactriane (établi par la MAFOUZ de Bactriane).

chronologie plus exacte du site depuis sa fondation jusqu'à l'époque islamique.

Plusieurs ensembles ont été fouillés par la MAFOUZ depuis 1993. Mais le secteur à partir duquel nous avons travaillé est la zone baptisée « complexe culturel ». Ce secteur est situé au sud de la colline du Tchingiz Tepe 1 et à quelques mètres seulement de l'Amou Darya. Il s'agit d'une petite butte isolée d'où son premier nom de « Petit Tchingiz » ou « Tchingiz Tepe 2 ». Un édifice important s'élève sur cette butte. Il a été fouillé par A. L. Albaum à la fin des années mille neuf cent septante et début des années quatre-vingt. Mais malheureusement l'archéologue russe n'a laissé que de maigres rapports de fouilles ou comptes-rendus : le seul élément transmis est une brève notice où il identifie le bâtiment à un poste douanier d'époque hellénistique. En conséquence, la MAFOUZ a décidé de reprendre son exploration en 2001. L'entreprise ne fut pas aisée car à partir de 1999, le secteur servit de carrière de terre pour un remblaiement au bulldozer et les militaires ont souvent eu recours au site pour effectuer des exercices tels que la reptation dans des tranchées etc. Des munitions, des douilles, des fosses creusées par les soldats ont d'ailleurs été retrouvées. Cependant, après presque dix ans de fouilles, ce secteur a révélé de nombreuses trouvailles archéologiques.

Deux bâtiments appelés « A » et « B » ont été mis au jour. Le bâtiment A orienté nord-sud est relié au bâtiment B orienté lui est-ouest, le tout formant une sorte de « L ». Grâce à la découverte de certains éléments architecturaux (taille des briques, salle à pilastre, propylées, plate-forme, tambours de colonnes, canalisations, fours etc.), sculpturaux (fragment de chapiteau aux lions, bas-relief représentant une scène bouddhique, statuettes de divinités locales

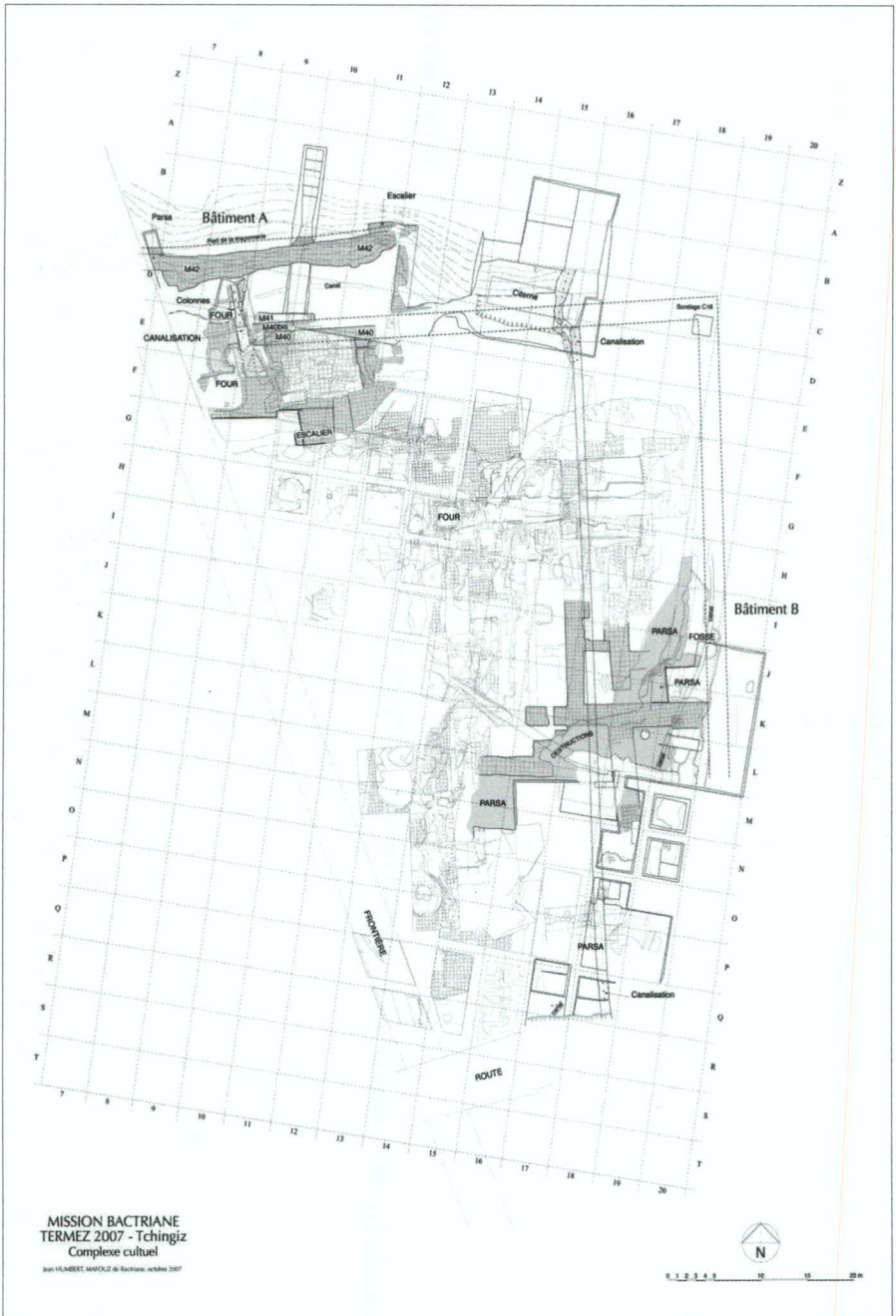


Fig. 2. Plan détaillé du « complexe culturel » (établi par la MAFOUZ de Bactriane en 2007).

bactriennes, etc.) et monétaires, il semblerait que la principale occupation des bâtiments se situe aux époques kouchane et kouchano-sassanide, avec une réoccupation à l'époque islamique de certaines structures. P. Leriche penche pour une fonction culturelle et/ou palatiale des monuments. Certains éléments (monnaies et architecture) pourraient influencer dans l'hypothèse d'une fondation des bâtiments à une époque antérieure (hellénistique ou gréco-bactrienne), mais les fouilles prochaines devront confirmer ou infirmer ce postulat.

### 3. La céramique d'époque kouchane

#### 3.A. PRÉSENTATION CRITIQUE DES OUVRAGES PRINCIPAUX SUR LA CÉRAMIQUE KOUCHANE

Les ouvrages sur cette thématique ne sont pas nombreux. Celui de B. Lyonnet intitulé *Prospections archéologiques en Bactriane orientale (1974-1978) II. Céramiques et peuplement du chalcolithique à la conquête arabe* (Editions de Recherche sur les Civilisations, Paris, 1997), pose la première pierre. Comme le titre l'indique, B. Lyonnet a effectué avec J.-Cl. Gardin une campagne de quatre ans de prospections dans toute la Bactriane orientale qui correspond au nord-est de l'Afghanistan, le long du « Darya-i Panj »<sup>30</sup>. Ils ont amassé plus de vingt tonnes de céramique mais après avoir trié ce qui leur semblait datable, il n'en est resté « que » cinq et il leur a fallu vingt ans pour l'étudier et la publier. L'aspect principal de l'ouvrage est l'établissement d'une typologie céramique en relation avec chaque période historique. B. Lyonnet a comparé chaque catégorie céramique établie avec celles distribuées depuis la Grèce à l'Inde centrale en passant par l'Iran. Elle conclut chaque chapitre avec un commentaire reprenant les données de l'étude céramique et des autres domaines (numismatique, travaux d'irrigation, etc.). Le travail qu'elle a fourni est sans nul doute colossal et a tout le mérite d'avoir posé les bases d'une première typologie de la céramique d'époque kouchane tant au niveau de la description des formes que de leur distribution. Mais, comme elle le dit elle-même, son étude présente certaines limites et si nous ne contestons pas le bien-fondé de son travail, nous devons souligner quelques faiblesses. La plus importante réside dans le fait que le matériel est issu de prospections et non de sites archéologiques. Elle n'a donc pas eu de stratigraphie à sa disposition au moment de l'étude. Ses données doivent donc être confirmées ou infirmées par les résultats de fouilles prochaines. De plus, les formes qu'elle propose dans sa « période kouchane » allant de la première « phase Yüeh-Chih » à la deuxième « phase kouchano-sassanide » (du 1<sup>er</sup> s. av. J.-C. au 6<sup>e</sup> s. de apr. J.-C.),

---

<sup>30</sup> *Panj* = 5 car la réunion de 5 fleuves : l'Amou Darya, le Qizil Su, le Wakhsh, la Kokcha et la rivière du Kunduz.

appartiennent, pour la plupart, seulement à la seconde phase. En effet, nous retrouvons les mêmes formes dans le répertoire céramique établi par G. Puschnigg lors des fouilles de la ville de Merv et correspondant à l'époque kouchano-sassanide. Il en ressort que la première phase de B. Lyonnet pour la « période kouchane » doit être précisée.

Un autre outil qui nous a servi de point de repère à notre arrivée sur le site de Termez, est la thèse de doctorat de J. B. Houal intitulée *Développement d'un système d'information et analyse du matériel céramique de la citadelle de Termez et de Khaitabad (Ouzbékistan) : du III<sup>e</sup> s. av. au XVII<sup>e</sup> de notre ère*. Il s'est attaché à l'étude du matériel issu des fouilles de la citadelle de Termez et de Khaitabad. Au départ, son travail devait consister en l'élaboration d'une typologie et étude de la céramique d'époque islamique. Mais au final, il a également proposé un catalogue de formes antiques pour les périodes hellénistiques, yüeh-chih, kouchane et kouchano-sassanide. Pour enregistrer les données liées à la description des tessons, il a créé une base de données avec le programme « File Maker Pro ». D'un point de vue critique, son œuvre présente des faiblesses notamment liées au manque de considération éprouvé pour les fonds et les anses et parce que certaines formes ont été mal catégorisées.

Lorsque nous avons entrepris l'étude du matériel et dû identifier les formes des pots, il est vite apparu que les planches typologiques de B. Lyonnet ne proposaient pas suffisamment de formes de comparaisons par rapport à la céramique que nous avons sous les yeux. Nous avons donc enregistré le matériel en nous référant au catalogue établi par J. B. Houal. Lors de notre première mission, nous avons remanié la typologie de J. B. Houal en fonction des caractères techniques des formes rencontrées et de l'association de ces dernières dans les ensembles stratigraphiques. Nous avons observé le matériel du « complexe culturel » depuis l'année 2002 jusqu'à l'année 2008<sup>31</sup>. Nous devons spécifier que le manque de compréhension des structures et des couches sur le site, dû en grande partie aux nombreux réaménagements militaires, n'aide pas dans l'élaboration de contextes stratigraphiques sûrs. En effet, de nombreuses couches présentent un matériel très mélangé. Au cours de la seconde mission, outre la gestion et l'enregistrement du matériel issu des fouilles en cours via une nouvelle fiche d'enregistrement papier, nous avons poursuivi notre analyse en portant une attention particulière au matériel provenant des canalisations des bâtiments A et B.

### 3.B. PRÉSENTATION DES CATÉGORIES CÉRAMIQUE

Le matériel issu du « complexe culturel » ne présente pas une grande diversité de productions. En effet, nous avons principalement de la céramique dite de

<sup>31</sup> Au cours de la mission de 2001, les archéologues ont surtout nettoyé la zone et ne l'ont pas fouillée à proprement parler. C'est pourquoi nous avons jugé bon, vu l'absence de stratigraphie, de ne pas le prendre en compte.

table ou de stockage. La première catégorie, céramique de table, comprend des plats, des bols, des gobelets, des jarres-cruches, des couvercles, tandis que la deuxième, céramique de stockage, regroupe des bassins et des jarres de dimension plus grande (genre *khoum*). Une troisième catégorie regroupe les lampes. Mais ces dernières sont peu présentes sur le site et leur production est assez standardisée. Dans toutes les catégories citées ci-dessus, les pots sont tournés. Une quatrième catégorie regroupe la céramique dite de cuisine ou de cuisson. Elle est composée d'un pot à cuisson présentant toujours le même type de forme (pâte riche en fer, cuisson réductrice) et des sortes de grands récipients avec une pâte présentant beaucoup d'inclusions variées (notamment organiques). Ce dernier type de pot semble façonné à la main et cuit dans une atmosphère oxydante. Mais la zone du « complexe culturel » n'a livré que peu de tessons de cette catégorie de céramique. Si nous acceptons qu'elle était utilisée pour la cuisine par exemple, cet élément renforcerait le postulat de départ qui suppose que cette zone devait abriter un lieu culturel ou palatial.

Nous avons pu distinguer à l'œil nu plusieurs types de productions mais l'absence de loupe binoculaire sur le chantier et notre manque de connaissances en matière de géologie et archéométrie ont stoppé notre avancée dans le domaine d'analyse des pâtes. Cependant, nous pouvons d'ores et déjà préciser que les différents pots, à part certains bols et gobelets, ainsi que la quatrième catégorie (pots à cuisson) présentent tous le même type de pâte argileuse. Nous avons décidé de l'appeler « pâte commune ». Elle est généralement de couleur beige ou rose, cuite dans une atmosphère oxydante pour la majorité<sup>32</sup>. En ce qui concerne les bols et gobelets, certaines séries ont une pâte plus épurée de couleur chamois et des parois plus fines. La cuisson est de type oxydant. Ils sont en plus recouverts d'un engobe rouge-orangé à l'intérieur et/ou à l'extérieur du pot. Un lissage sous forme de lignes verticales ou de vagues verticales entrecroisées est visible sur cet engobe. Après étude de divers ensembles archéologiques, nous aurions tendance à situer ces récipients à l'époque kouchano-sassanide. Lors de notre seconde mission, nous avons prélevé des échantillons des diverses productions. L'étude approfondie en laboratoire de ceux-ci nous permettra de fournir davantage de précisions quant à la composition des pâtes argileuses.

Par ailleurs, une mission hispano-ouzbègue (le Département de Préhistoire, Histoire ancienne et Archéologie de l'Université de Barcelone et l'Institut d'Archéologie de l'Académie des Sciences de la République d'Ouzbékistan) dirigée par J. M. Gurt Esparraguera et Ch. Pidaev a effectué, depuis 2006-2007, des analyses en laboratoire sur 50 échantillons de céramiques appartenant à la période kouchane ou kouchano-sassanide. Ces fragments de pots ont été prélevés lors de la fouille d'un four situé à Kara Tepe qui avait déjà fait l'objet d'une fouille partielle menée par K. Kawasaki et Ch. Pidaev en 2002.

---

<sup>32</sup> Certains tessons présentent une cuisson oxydo-réductrice avec une pâte dite en « sandwich ».

Les résultats obtenus<sup>33</sup> révèlent que tous les tessons présentent la même composition argileuse et qu'ils ont tous été cuits à une température oscillant entre 850°C et 1050°C. Ils ont subi une cuisson dans une atmosphère oxydo-réductrice et une post-cuisson oxydante. Ces analyses ont permis d'établir un Groupe de Référence à partir de la production du site de Kara Tepe. Il serait intéressant, puisque Kara Tepe est voisin de Termez, de soumettre aux mêmes types d'analyses quelques tessons provenant des fouilles de Termez<sup>34</sup>. De cette manière, nous pourrions déterminer les lieux de production exacts et mettre ainsi en lumière le commerce local et/ou régional.

Cependant, à la vue des résultats obtenus par les missions franco-ouzbègue et hispano-ouzbègue, il semblerait que les productions soient essentiellement locales, étant donné la similitude du matériel trouvé dans les diverses zones du site de Termez et de Kara Tepe. En sus, l'absence de productions importées est probante et étrange. Comment une ville si prospère à un moment de son histoire et idéalement placée sur le réseau de voiries ne révèle-t-elle pas davantage de céramique importée ? Une production liée à la vie quotidienne était sans doute nécessaire mais il semble que les populations locales n'aient pas nourri un intérêt important pour ce type de culture matérielle<sup>35</sup>.

### 3.C. PRÉSENTATION DE LA TYPOLOGIE

Comme expliqué précédemment, lorsque nous avons débuté l'enregistrement de la céramique de type antique, nous avons utilisé la typologie mise au point par J. B. Houal car elle servait de système de référence.

Mais nous n'avons pas été satisfaite du classement opéré et c'est pourquoi nous avons fortement modifié la typologie existante, tout en essayant de garder certains éléments communs pour une meilleure compréhension générale et afin de ne pas multiplier les typologies pour un même genre de matériel.

Ainsi nous avons gardé la première division des récipients en vases fermés d'un côté et vases ouverts de l'autre, posée par J. B. Houal. La terminologie usitée, pour ce qui est de la définition de « vase fermé, ouvert, lèvre, bord, pot, jarre, gobelet, bassin, bol, cruche, etc. », provient de M. Yon<sup>36</sup>. Mais nous

<sup>33</sup> Voir le rapport : J. M. GURT, Ch. PIDAEV et S. STRIDE (éds.), *Preliminary Report of the First Season work of the International Pluridisciplinary Archaeological Expedition to Bactria*, IPAEB, Vol. 1, 2008.

<sup>34</sup> Signalons que plusieurs études de type archéométrique ont été effectuées par S. V. Vivdenko au cours des années 1980 et 1990. Mais la céramique choisie datait le plus souvent de l'Âge du Bronze ou bien il s'agissait de sculpture en argile.

<sup>35</sup> Nous pourrions nous demander si ce manque d'intérêt n'est pas lié au mode de vie nomade auquel les ancêtres des Kouchans sont supposés appartenir. En effet, les cavaliers de la steppe ne pouvaient se permettre d'emporter avec eux un répertoire étoffé de récipients en terre cuite. La question reste en suspens.

<sup>36</sup> Selon la scientifique, un vase fermé est « un vase généralement profond dont l'ouverture a un diamètre nettement inférieur au diamètre maximum de la panse, le plus souvent resserré en un col ». Par contre un vase est dit ouvert quand « l'ouverture est égale, ou à peine inférieure, au diamètre

avons redéfini certains groupements via de nouvelles familles et séries et tenté aussi d'apporter une description précise de la forme, ou du moins de la lèvre<sup>37</sup>.

Après avoir examiné certains ensembles trouvés en stratigraphie dans la zone étudiée et les rapports de fouilles de sites fournissant des comparaisons<sup>38</sup>, nous avons pu établir l'existence d'un groupe de formes caractéristiques de la période kouchane et un autre de la période kouchano-sassanide.

### Grands Kouchans

Nous avons remarqué une forme typique de l'héritage grec à savoir un plat ou assiette à poisson (*Fish Plate*, 011-1 dans notre typologie<sup>39</sup>) (diam. ext. de 14 à 20 cm). Cette forme est souvent associée à un bassin avec une lèvre en méplat vertical marquée par deux ou trois sillons, légèrement « pincée » à l'intérieur, à terminaison légèrement épaissie arrondie ou effilée et parois obliques convexes (diam. ext. entre 30 et 47 cm) (série 04-2)<sup>40</sup>.

Plusieurs formes de bols sont également présentes. Il s'agit notamment d'un type de grand bol à bord rentrant, à lèvre épaissie avec un, deux ou trois sillons sur l'extérieur, à terminaison aplatie, arrondie, biseauté extérieurement ou étirée vers l'extérieur et dont les parois sont convexes (grande variation dans les diamètres extérieurs : de 15 à 30 cm) (série 05 bis)<sup>41</sup>. On observe aussi un autre type de bol ressemblant à la série précédente mais avec des parois plus épaisses et un diamètre plus régulier (autour de 20 cm ext.). Il est décrit comme un bol à lèvre rentrante, à terminaison arrondie, en bourrelet biseauté intérieurement et extérieurement, aplatie ou étirée vers l'extérieur, avec parfois un ou plusieurs sillons sur l'extérieur et des parois épaisses convexes (série 017)<sup>42</sup>.

En ce qui concerne les formes fermées, nous avons épinglé la forme d'une jarre à lèvre légèrement éversée ou pas, en petit bourrelet étalé vers l'extérieur, saillant, à terminaison arrondie ou effilée et à col droit ou concave (diam. ext. autour de 15 cm) (série F2-7)<sup>43</sup>.

---

*maximum. Un vase ouvert n'a donc pas, d'ordinaire, de rétrécissement formant un col ; s'il en présente un parfois, c'est un col court, dont le diamètre est presque égal au diamètre maximum : on considère parfois ce col comme un rebord* », dans M. YON, *Dictionnaire illustré multilingue de la céramique du Proche-Orient Ancien*, Collection de la maison de l'Orient Méditerranéen, 10, Lyon, 1981, p. 109.

<sup>37</sup> Pour consulter la typologie complète, nous vous renvoyons à notre mémoire de Master 2 intitulé « *La céramique d'époque kouchane : synthèse de la recherche à partir du matériel céramique du « complexe cultuel » du site de Termez en Ouzbékistan* », réalisé à l'Université libre de Bruxelles.

<sup>38</sup> Les sites utilisés pour des comparaisons sont : Aï Khanoum, pour la période gréco-bactrienne ; la colline du Tchingiz Tepe de Termez, Dil'berzin Tepe, Tepai-shah, Dalverz'in tepe, Djiga tepe, Kampyr Tepe et Hadda pour les époques kouchanes.

<sup>39</sup> Cf. Planche 1, fig. 1.

<sup>40</sup> Cf. Planche 1, fig. 2.

<sup>41</sup> Cf. Planche 1, fig. 3.

<sup>42</sup> Cf. Planche 1, fig. 4 et 5.

<sup>43</sup> Cf. Planche 1, fig. 6.



Toutes ces formes, à part le *Fish Plate*, présentent régulièrement des engobes de qualité moyenne de couleur brune, noire ou beige sur la lèvre à l'intérieur et l'extérieur pour la série F2-7 et, en plus, sur les parois intérieures et extérieures pour les séries des bols 05 bis et 017. Nous avons une nette proportion de fonds de type Fd1<sup>44</sup> c'est-à-dire des fonds annulaires plats ou légèrement creux (le diamètre oscille de 5 cm à 20 cm). Les jarres et les *Fish Plates* possèdent ce type de fond. Les bols arborent plus souvent un fond plat ou légèrement arrondi. Certains récipients devaient avoir des fonds en piédouche simple (Fd2)<sup>45</sup> mais en raison de l'absence de formes complètes, il est assez difficile de proposer un profil complet en associant une forme de lèvre à ce type de fond.

### Kouchano-sassanides

Au cours de cette période, les formes des Grands Kouchans ne disparaissent pas, mais elles sont présentes en nombre plus réduit. Nous assistons à une diversification dans la forme des bassins. Nous avons ainsi un bassin à lèvre carrée et épaissie aux extrémités, éversée, avec un sillon sur le côté latéral et plusieurs sillons sur le côté intérieur, et des parois obliques convexes (diam. ext. entre 30 et 35 cm). Dans presque tous les cas, un motif incisé en forme de vagues court sur le côté interne de la lèvre. De même, les bassins portent quasi tous un engobe de couleur rouge ou lie de vin sur la lèvre (intérieur et extérieur) et sur la surface intérieure du récipient (série 07 servant de transition pour arriver à la série 09 que nous venons de décrire)<sup>46</sup>.

Suivant un phénomène semblable, les catégories de bols se développent. Nous avons des bols à lèvre plus (série 016)<sup>47</sup> ou moins (série 015)<sup>48</sup> rentrante, à terminaison arrondie ou effilée et aux parois fines convexes (0,4 mm d'épaisseur). Apparaissent des sortes de gobelets ou bols/plats – cela dépend du diamètre – qui ont une lèvre légèrement épaissie ou, au contraire, amincie et allongée, verticale, à terminaison effilée, avec une carène arrondie qui joint la lèvre et la panse, cette jonction formant un petit « S » et avec des parois obliques droites fines (0,4 mm d'épaisseur) (série 012)<sup>49</sup>. Les bols et gobelets (séries 016, 015, 012) présentent des engobes de très bonne qualité, se déclinant dans la gamme des rouges, orangés, brun clair. Les récipients en sont recouverts sur les parois intérieures et extérieures. Très souvent, on remarque un lissage sur les parois extérieures en forme de « filet » allongé verticalement. La jarre F2-7 est toujours présente en grande quantité et nous voyons se développer plusieurs variantes au niveau de la forme de la lèvre<sup>50</sup>. Les gobelets présentent

<sup>44</sup> Cf. Planche 1, fig. 7.

<sup>45</sup> Cf. Planche 1, fig. 8.

<sup>46</sup> Cf. Planche 2, fig. 9.

<sup>47</sup> Cf. Planche 2, fig. 10 et 11.

<sup>48</sup> Cf. Planche 2, fig. 12.

<sup>49</sup> Cf. Planche 2, fig. 13.

<sup>50</sup> Cf. Planche 2, fig. 14.

deux types de fond. Le premier, en forme de piédouche, a la partie joignant le pied et la panse travaillée avec des sillons (piédouche mouluré) (diam. autour de 5 cm) (Fd3)<sup>51</sup>, tandis que le deuxième est un pied avec une base annulaire très étroite dont la paroi s'élargit vers la panse (diam. autour de 3 cm) (Fd4)<sup>52</sup>. Etant donné l'étroitesse de la base du deuxième type, nous pouvons nous demander si certains pots n'avaient pas besoin d'un support en bois sous forme de trépieds pour tenir « debout ».

#### 4. Conclusion

Nous pouvons résumer globalement « l'évolution » de la céramique depuis la période des Grands Kouchans jusqu'à la période Kouchano-sassanide, de la manière suivante. La phase initiale illustre une continuité de formes typiquement grecques mais la qualité des productions s'est appauvrie. Les formes des récipients sont assez simples et utilitaires. La décoration consiste en des engobes de qualité moyenne. Nous devons signaler le fait que des décors estampés en forme de fleur ou de pieds du Bouddha ont parfois été identifiés sur certaines jarres. Par la suite, nous percevons un développement croissant dans la qualité des engobes. Une plus grande variété dans la céramique de table apparaît avec l'exemple des gobelets. Le répertoire s'élargit. Les fonds sont plus développés (par ex. piédouche) et les décors plus diversifiés. En effet, en plus des mêmes décors estampés présents en plus grand nombre toujours sur les jarres, nous observons également des décors incisés en forme de vagues et des lissages sur les engobes.

Mais ces quelques observations ne valent que pour la région de la Bactriane du Nord. En effet, à Hadda, situé à une centaine de kilomètres au sud-est de Kaboul, de l'autre côté des montagnes de l'Hindoukouch, se trouvent un stūpa et un monastère bouddhique datant de l'époque des Grands Kouchans et fouillé par Z. Tarzi<sup>53</sup> qui publia en 2005 la céramique mise au jour. Ce qui est extrêmement étonnant et intéressant sur ce site, c'est que cette céramique ne présente que peu de point commun avec celle trouvée sur le « complexe cultuel » de Termez. Or plusieurs monnaies et l'architecture ont permis à l'archéologue de dater de manière certaine les monuments religieux. Comment expliquer alors la différence de type de matériel entre ce site de Hadda et les autres sites de Bactriane mentionnés ci-dessus pour réaliser d'autres comparaisons, qui eux présentent de très nombreuses similitudes ? Nous penchons pour

<sup>51</sup> Cf. Planche 2, fig. 15.

<sup>52</sup> Cf. Planche 2, fig. 16.

<sup>53</sup> Z. TARZI, *La céramique de Hadda : étude préliminaire*, dans : Z. TARZI et D. VAILLANCOURT (éds.), *Art et archéologie des monastères gréco-bouddhiques du Nord-Ouest de l'Inde et de l'Asie centrale. Actes du colloque international du Crpoga (Strasbourg, 17-18 mars 2000)*, Paris, 2005, pp. 209-317.

des traditions locales. En effet, nous sommes ici dans une zone localisée de l'autre côté des montagnes, éloignée de la Bactriane orientale dans laquelle nous avons effectué nos recherches. L'empire kouchan était, ne l'oublions pas, immense et, au vu des résultats obtenus jusqu'à présent, nous pouvons dire que la population est restée assez conservatrice dans ses productions céramiques. Elle a toujours gardé la base des formes typiques des époques précédentes en y rajoutant quelques nouvelles formes à chaque phase. Il n'existe pas de rupture nette lorsque les Kouchans s'installent dans la région : ces guerriers nomades se sont d'abord chargés d'unifier l'empire en pratiquant une politique religieuse tolérante. Leur impact s'est davantage manifesté dans l'architecture et la sculpture que dans la céramique. Du coup, après réflexion, il semble logique d'observer des particularismes locaux en fonction des régions. Nous avons ici un bel exemple. Parions qu'à Mathura, la céramique sera également différente. Mais cela reste à vérifier lors d'une prochaine étude.

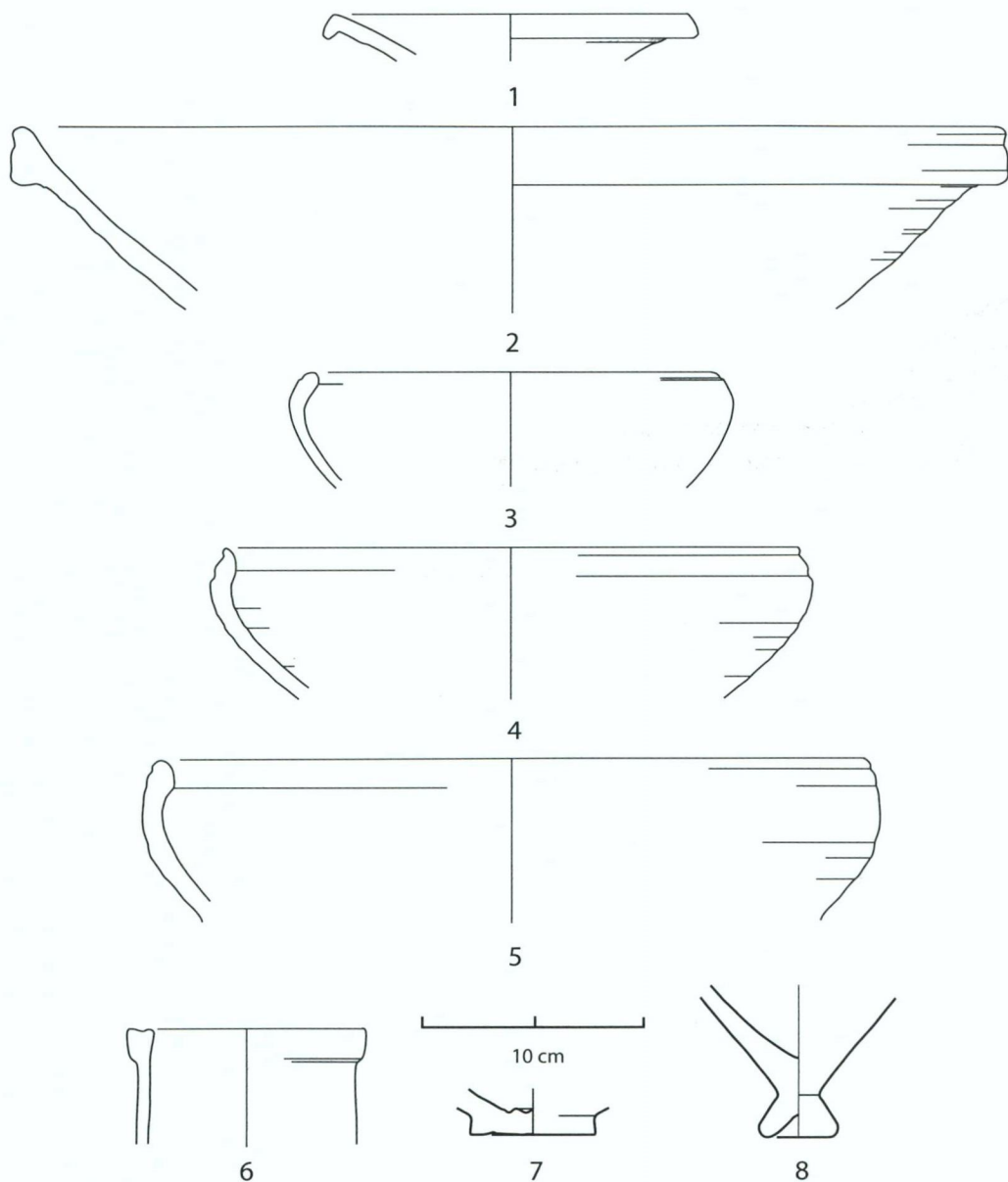


Planche 1. Période des Grands-Kouchans

1. 011-1 : TZ 05.807.4, diamètre extérieur 16 cm, pâte beige, engobe rose-orange intérieur et extérieur ;  
 2. 04-2 : TZ 08.821, diamètre intérieur 42 cm, pâte beige ; 3. 05-bis : TZ 07.843.3, diamètre intérieur  
 18 cm, pâte orange foncé, engobe orangé-rouge foncé intérieur et extérieur ; 4. 017-2a : TZ 08.821,  
 diamètre extérieur 26 cm, pâte orange foncé, engobe gris clair intérieur et extérieur ; 5. 017-2b : TZ  
 08.821, diamètre extérieur 32 cm, pâte orange foncé ; 6. F2-7 : TZ 07.770.1, diamètre intérieur 9 cm,  
 pâte chamois, engobe rouge foncé intérieur et extérieur ; 7. Fond 1 : TZ 02.858, diamètre extérieur  
 5 cm, pâte beige foncé ; 8. Fond 2 : TZ 08.709, diamètre extérieur 4 cm, pâte beige.

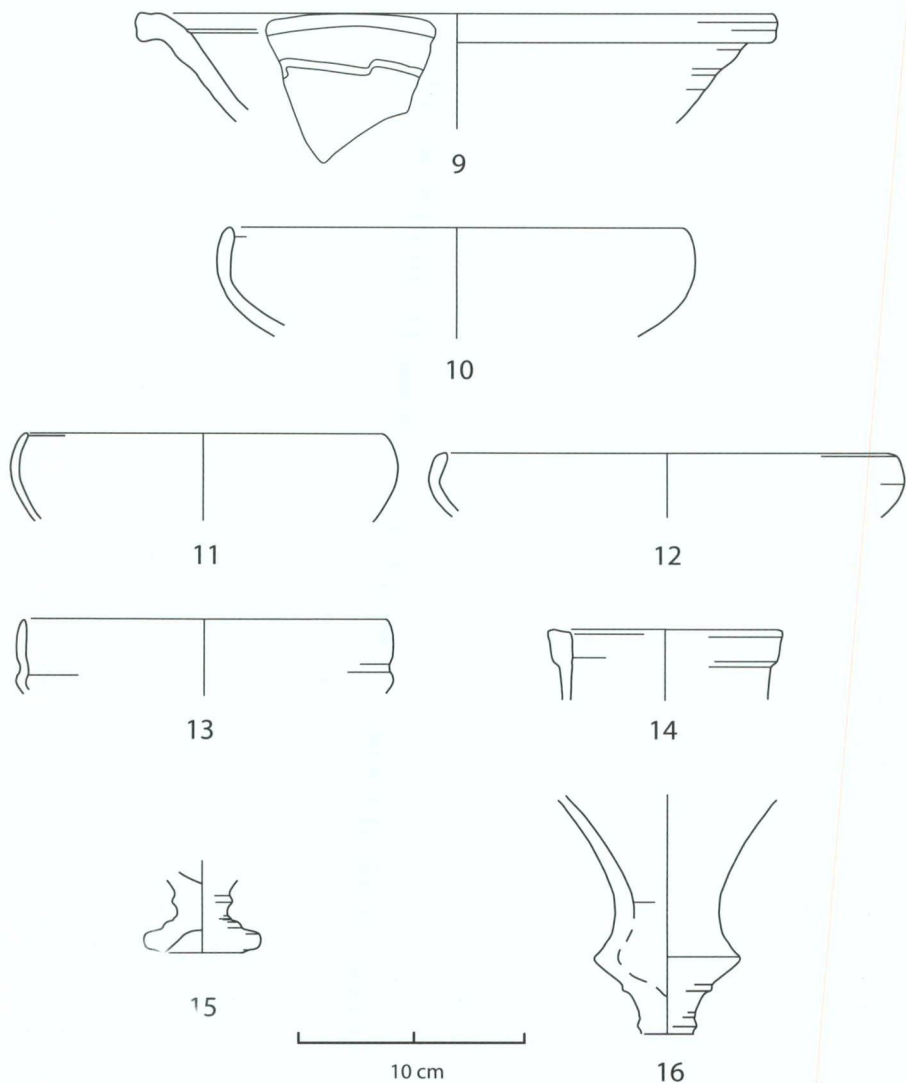


Planche 2. Période kouchane-sassanide

9. 09-2 : TZ 08.821, diamètre intérieur 28 cm, pâte orangé, engobe rouge intérieur et décor de vague ;  
 10. 015-2a : TZ 08.811f, diamètre intérieur 20 cm, pâte orangé, engobe rouge extérieur sur 2 cm et orange intérieur ; 11. 016-1a : TZ 05.807.6, diamètre extérieur 16 cm, pâte chamois  
 12. 016-3b : TZ 08.821, diamètre extérieur 20 cm, pâte chamois ; 3. 012-3 : TZ 07.715.3 diamètre intérieur 16 cm, pâte chamois, engobe orangé-rouge intérieur et extérieur ; 4. F2-7/6 : TZ 08.821, diamètre extérieur 10 cm, pâte beige ; 15. Fond 3 : TZ 04.851, diamètre extérieur 5 cm, pâte chamois, engobe lie de vin intérieur et extérieur ; 16. Fond 4 : TZ 08.821, diamètre extérieur 3 cm, pâte beige, engobe rouge foncé intérieur et extérieur.

# LE MATÉRIEL D'ÉPOQUE ROMAINE DE LA GROTTÉ DE HAN (HAN-SUR-LESSE, PROVINCE DE NAMUR)

QUENTIN GOFFETTE

## 1. Introduction

La présente étude a été réalisée dans le cadre d'un mémoire de Master en Histoire de l'art et Archéologie à l'Université libre de Bruxelles, sous la direction d'E. Warmenbol<sup>1</sup>. Celle-ci s'inscrivait dans un programme d'étude du matériel des différentes époques découvert à Han<sup>2</sup>. La finalité de ce travail était d'étudier la céramique de l'époque romaine provenant de la grotte. Néanmoins, en cours d'étude, il s'est avéré inévitable d'inclure le reste du matériel romain afin de cerner au mieux la chronologie et la nature de l'occupation.

Le matériel étudié provient majoritairement du gisement subaquatique du Trou de Han, où la Lesse retrouve l'air libre après son parcours souterrain. La fouille du lit de la rivière a été entamée en 1959 par M. Jasinski. Quelques vestiges sont également issus de la Galerie Belgo-romaine. Faute d'un marquage précis, l'origine et la date de découverte des tessons n'ont pu être systématiquement identifiées.

---

<sup>1</sup> Q. GOFFETTE, *La Grotte de Han (Han-sur-Lesse, Namur). Etude du matériel de l'époque gallo-romaine. Mémoire de Master présenté en 2009 à l'Université libre de Bruxelles, sous la direction d'E. Warmenbol*, Bruxelles, 2009 (inédit).

<sup>2</sup> S. FERROZ, *L'Âge du Fer à Han-sur-Lesse : Etat de la question. Mémoire de Master présenté en 2009 à l'Université libre de Bruxelles, sous la direction d'E. Warmenbol*, Bruxelles, 2009 (inédit) ; L. PLEUGER, *L'occupation du Néolithique récent/final de la grotte de Han à Han-sur-Lesse (Rochefort, Namur). Mémoire de Master présenté en 2009 à l'Université libre de Bruxelles, sous la direction d'E. Warmenbol*, Bruxelles, 2009 (inédit) ; W. LECLERCQ, *L'âge du Bronze final dans les bassins de l'Escaut et de la Meuse moyenne : culture matérielle et cadre socio-économique. Thèse de doctorat enrégistrée à l'Université libre de Bruxelles, sous la direction d'E. Warmenbol*, Bruxelles (inédit).

## 2. La céramique

L'étude de la céramique gallo-romaine de Han a porté sur un peu moins de deux cents fragments, dont cent quatre-vingt-sept bords ou profils complets, quatorze fragments de panses ou de fonds de récipients décorés, six anses de cruches et un fond d'amphore.

Les catégories céramologiques appartiennent à de la vaisselle de table, à de la céramique culinaire et à de la céramique de stockage et de transport (Fig. 1).

### 2.A. ESSAI DE CHRONOLOGIE

La céramique étudiée, toutes catégories confondues, couvre l'ensemble de l'époque romaine, du I<sup>er</sup> siècle av. J.-C. au V<sup>e</sup> siècle ap. J.-C.

Les datations les plus hautes concernent essentiellement des vases en céramique modelée à bord rentrant et à lèvre épaissie *Tongeren 1991*<sup>3</sup> 31. Cette forme est généralement datée depuis la fin de l'époque de La Tène jusqu'au I<sup>er</sup> siècle ap. J.-C., mais se retrouve de manière marginale au II<sup>e</sup> siècle ap. J.-C. Parmi les récipients également datés de cette période, citons les *dolia*, une amphore *Dressel*<sup>4</sup> 2-4 à pâte rouge et deux jattes en céramique commune sombre, à rapprocher du type *Tuffreau-Libre*<sup>5</sup> VIc (fig. 2, 7-8).

La majorité de la céramique peut être datée au plus tôt du II<sup>e</sup> siècle, notamment la terre sigillée d'Argonne (Fig. 5, 1-4) et la métallescente d'Argonne (Fig. 5, 8-9) et de Trèves (Fig. 5, 5-7). Le fait que la sigillée soit exclusivement issue des ateliers de l'Est de la Gaule ne plaide cependant pas pour une occupation de la grotte au II<sup>e</sup> siècle mais plutôt durant le III<sup>e</sup> siècle ap. J.-C., lorsque la sigillée de l'Est de la Gaule devient dominante.

Les céramiques fumées (Fig. 4, 1-7), bien représentées, ne sont pas à dater d'avant la deuxième moitié du II<sup>e</sup> siècle, exception faite du gobelet *Tiense*<sup>6</sup> BE4d (Fig. 4, 2), représenté à Han par un individu, qui se rapproche des formes du I<sup>er</sup> siècle ap. J.-C.

Plusieurs formes n'apparaissent pas ou peu avant le III<sup>e</sup> siècle, que ce soit le *Déchelette*<sup>7</sup> 72 en terre sigillée d'Argonne (Fig. 5, 3) ou la cruche *Tongeren 1991* 258. Cinq pots à provisions rainurés (Fig. 3, 4) ont aussi été découverts. Ceux-ci sont généralement datés des III<sup>e</sup> et IV<sup>e</sup> siècles.

<sup>3</sup> *Tongeren 1991* = W. VAN VINCKENROYE, *Gallo-Romeins aardewerk van Tongeren (Publicaties van het Provinciaal Gallo-Romeins Museum, 44)*, Tongres, 1991.

<sup>4</sup> *Dressel* = H. DRESSEL, *Amphorae*, dans : *Corpus Inscriptionum Latinarum*, 15, 2, 1899.

<sup>5</sup> *Tuffreau-Libre* = M. TUFFREAU-LIBRE et J. DE LA GENIÈRE, *La céramique commune gallo-romaine dans le Nord de la France (Nord, Pas-de-Calais)*, Lille, 1980.

<sup>6</sup> *Tiense* = *Tiense waar 2004 : Typologie. Gallo-romeinse Tiense Waar*, Tirlemont, 2004 (version 200.1).

<sup>7</sup> *Déchelette* = J. DÉCHELETTE, *Les vases céramiques ornés de la Gaule romaine*, Paris, 1904.

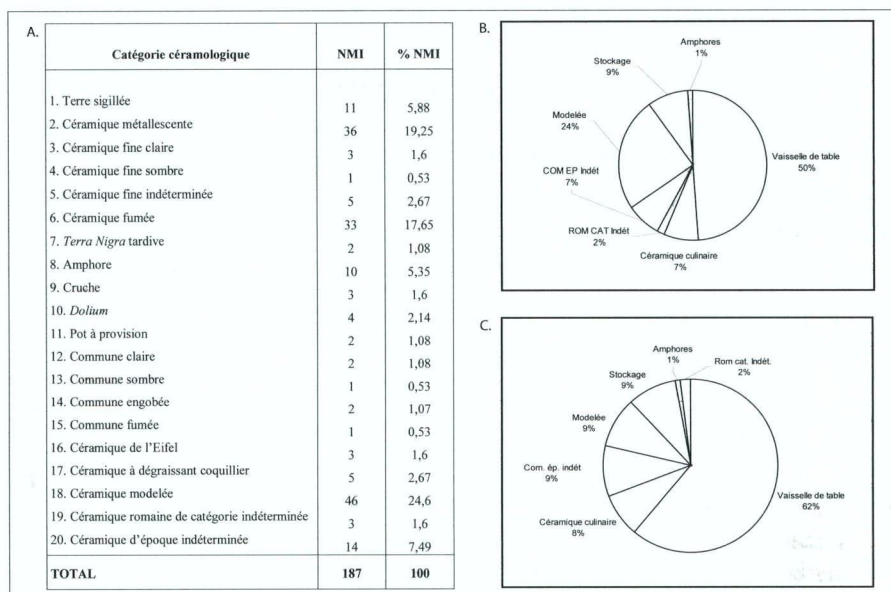


Fig. 1. Catégories céramologiques représentées à la *Grotte de Han* (A) ; histogramme des différentes catégories céramologiques au départ de leur valeur en NMI pour l'ensemble des céramiques de la grotte de Han (B) et en excluant la céramique potentiellement antérieure au II<sup>e</sup> siècle (C).

D'autres vases sont plus tardifs. C'est le cas de deux jattes en *Terra Nigra* tardive, à lèvre épaissie, proche de la forme *Alzei*<sup>8</sup> 32 (Fig. 2, 5-6) et de deux Chenet 320 en terre sigillée d'Argonne (Fig. 5, 4). La céramique de l'Eifel est également représentée. Trois plats de type *Alzei* 34 (Fig. 3, 1) sont caractéristiques du IV<sup>e</sup> siècle, voire de la seconde moitié de ce siècle. Une marmite à lèvre en corniche de type *Alzei* 29 (Fig. 3, 2) est, quant à elle, datée au plus tôt de la fin du III<sup>e</sup> siècle mais se retrouve jusqu'au V<sup>e</sup> siècle. Trois plats de type *Brulet*<sup>9</sup> 19 en céramique modelée découverts à Han se rencontrent sur des sites des IV<sup>e</sup> et V<sup>e</sup> siècles. Enfin, une jatte en céramique engobée, semblable au type *Brulet* E5 (Fig. 3, 3), se rapproche des formes des IV<sup>e</sup> et V<sup>e</sup> siècles.

D'autre part, la céramique fumée, bien que globalement circonscrite au III<sup>e</sup> siècle, est encore produite dans le courant du IV<sup>e</sup> siècle. En témoignent, à Han, six gobelets *Tiense* BE9 (Fig. 4, 2-3), trois gobelets *Tiense* BE11 (Fig. 2, 5) et cinq plats *Tiense* B2 (Fig. 4, 6-7).

<sup>8</sup> *Alzei* = W. UNVERZAGT, *Die Keramik des Kastells Alzei*, Bonn, 1976.

<sup>9</sup> *Brulet* = R. BRULET, *La Gaule septentrionale au Bas-Empire : occupation du sol et défense du territoire dans l'arrière-pays du Limes aux IV<sup>e</sup> et V<sup>e</sup> siècles*, Trèves, 1990.



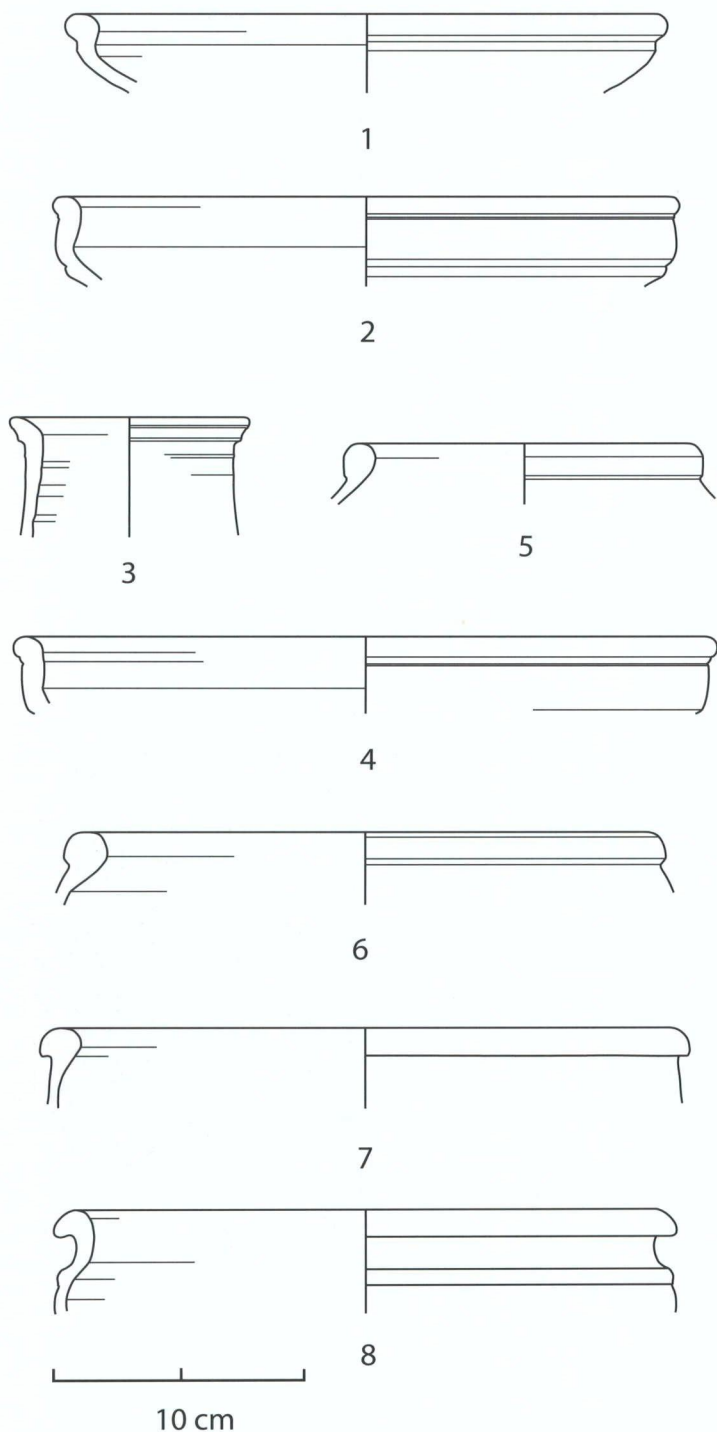


Fig. 2. Céramique à dégraissant coquillier (1-4), *Terra Nigra* tardive (5-6) et céramique commune sombre (7-8) découvertes dans le lit de la Lesse, au Trou de Han (éch. 1/3) (DAO Q. Goffette).

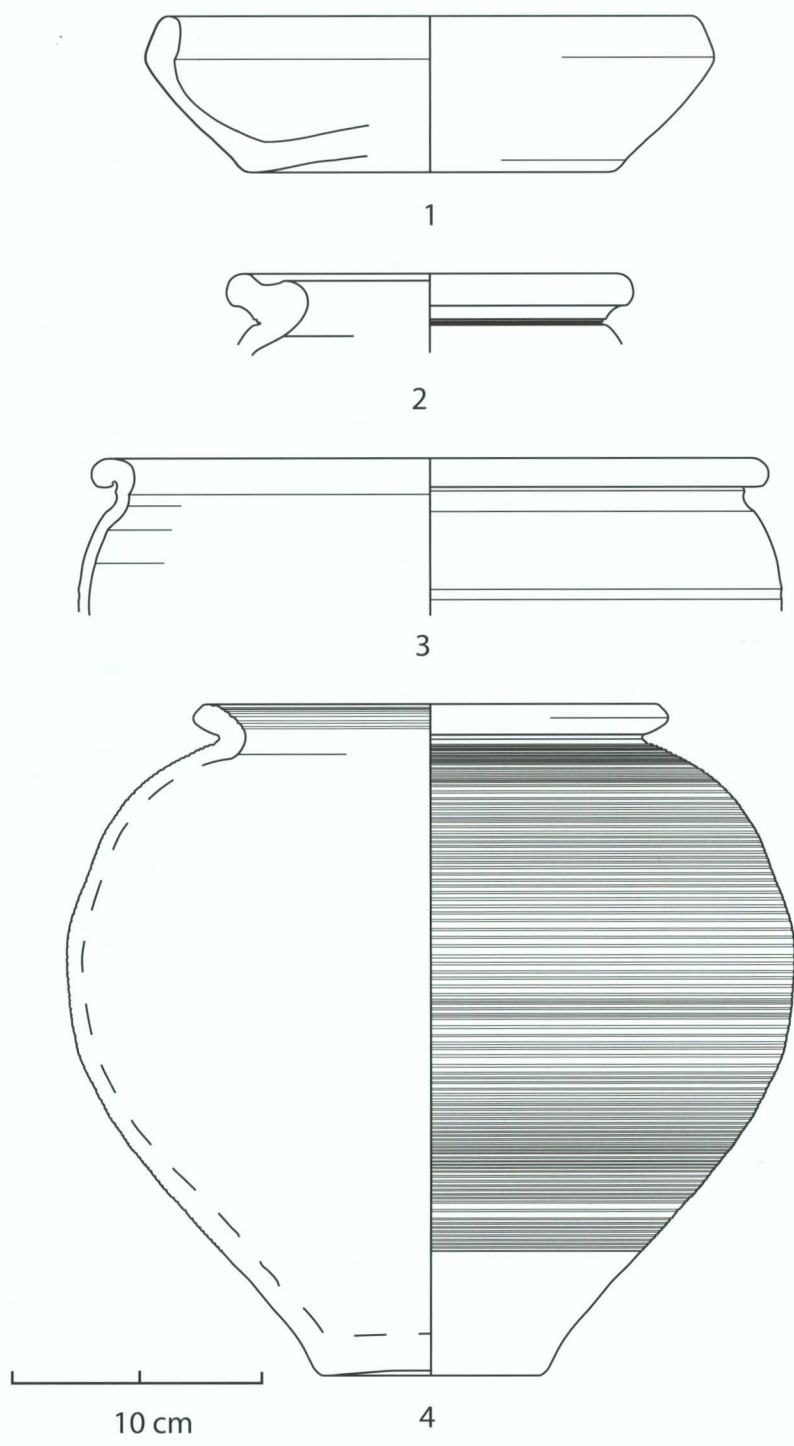


Fig. 3. Céramique de l'Eifel (1-2), céramique commune engobée (3) et pot à provision rainuré (4) découverts dans le lit de la Lesse, au Trou de Han (éch. 1/3) (DAO Q. Goffette).

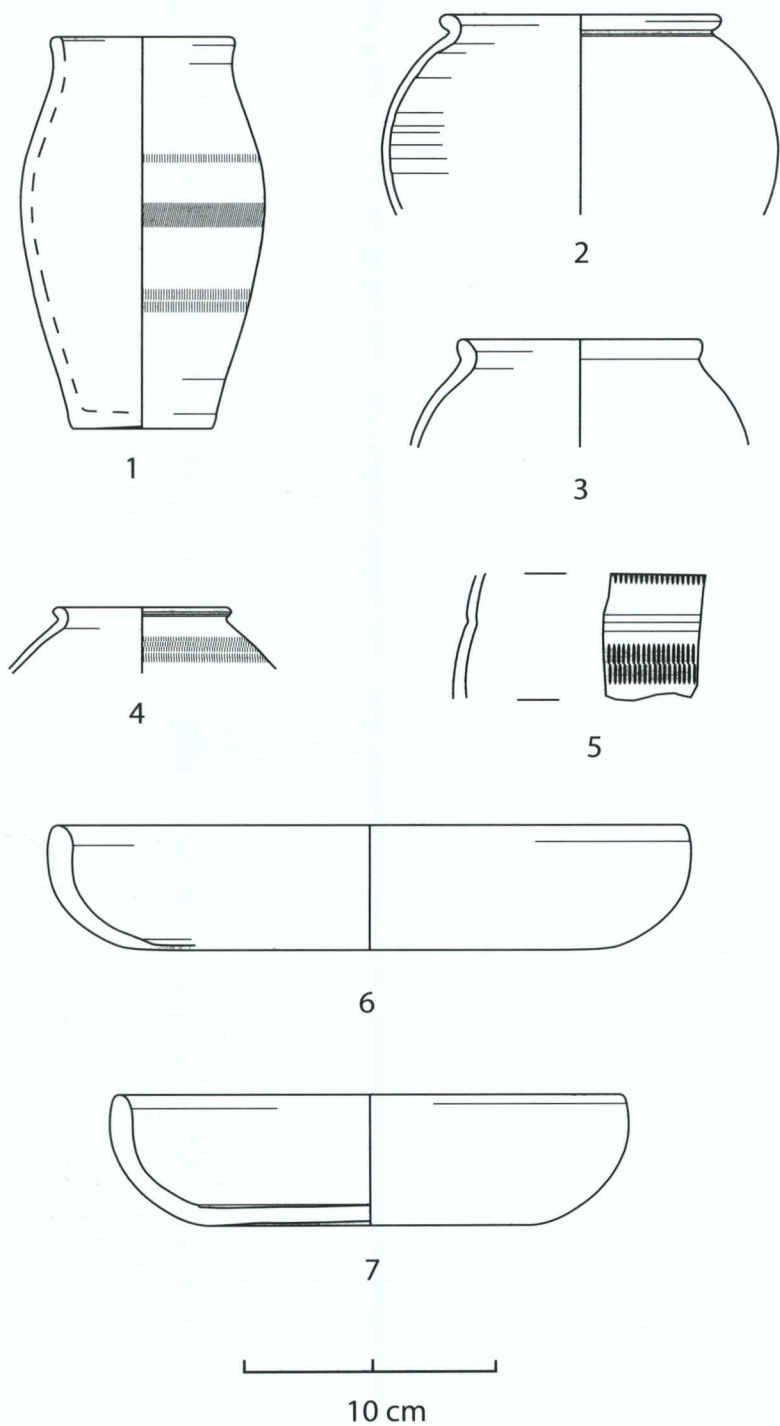


Fig. 4. Céramique fumée (1-7) découverte dans le lit de la Lesse, au Trou de Han (éch. 1/3) (DAO Q. Goffette).

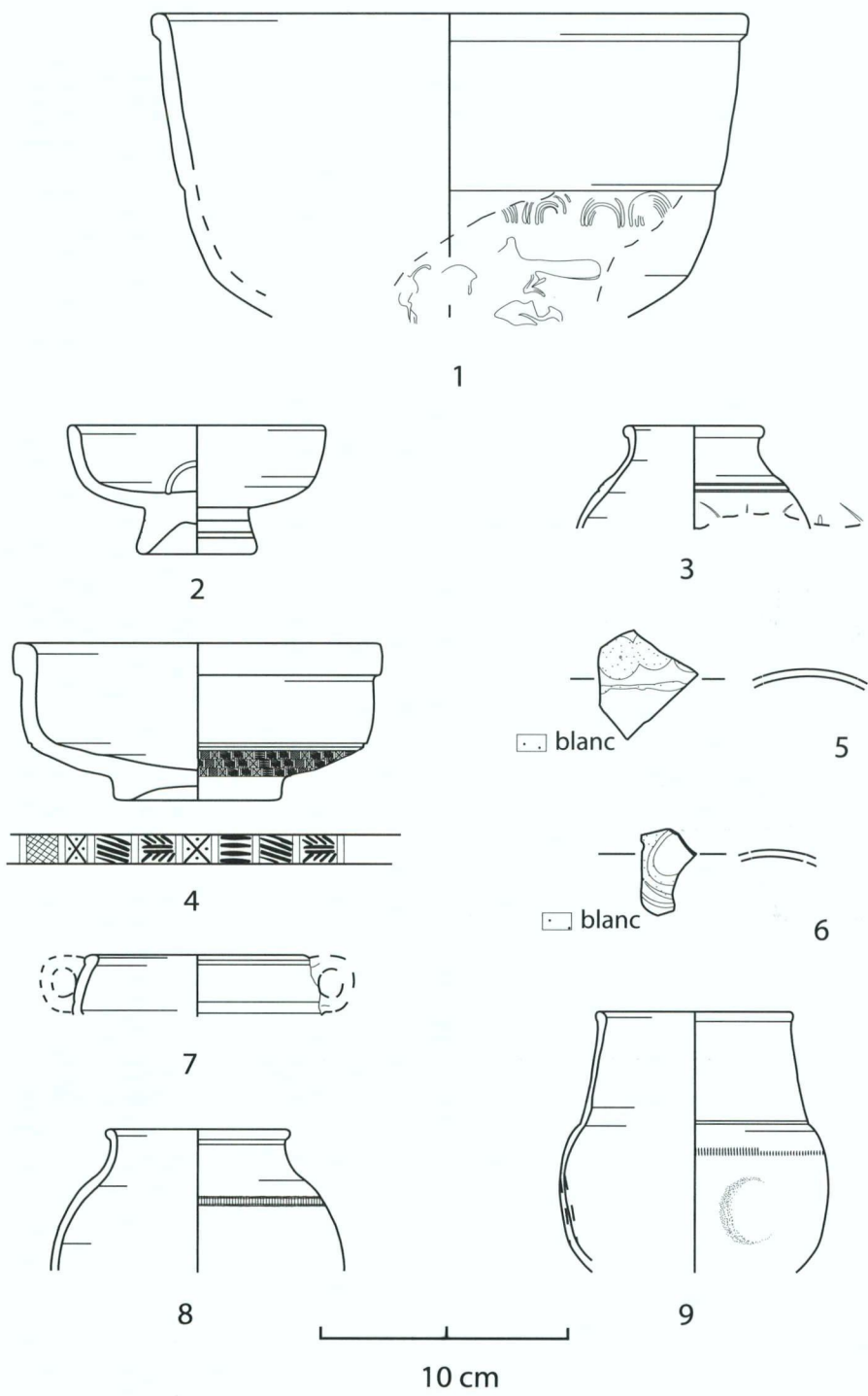


Fig. 5. Céramique commune sombre (1), céramique de l'Eifel (2-3), céramique commune engobée (4) et céramique métallescente (5-9) découvertes dans la lit de la Lesse, au Trou de Han (éch. 1/3) (DAO Q. Goffette).

En ce qui concerne la céramique métallescente, si des vases sortent encore des ateliers d'Argonne et de Trèves jusqu'à la fin du IV<sup>e</sup> siècle, les formes de Han ne semblent pas particulièrement tardives : les vases sont de forme élégante, les parois sont fines et l'engobe de qualité correcte.

Signalons également, à titre d'information, la découverte de cinq vases en céramique à dégraissant coquillier (Fig. 2, 1-4), sans qu'il soit possible d'en donner une datation précise.

## 2.B. PARTICULARITÉS DE L'ASSEMBLAGE

L'assemblage découvert à Han ne présente pas de particularités quant aux types de vases retrouvés. En revanche, les proportions recueillies sont plus inhabituelles (Fig. 1).

La quantité de céramiques modelées est élevée, puisqu'elles représentent un quart de l'assemblage. La majorité de celles-ci est clairement précoce et doit être liée à une occupation protohistorique ou du début de l'époque romaine. En considérant uniquement les vases modelés pouvant avoir été déposés durant la fréquentation la plus intense, qui semble dater au plus tôt de la fin du II<sup>e</sup> siècle, mais plus probablement du III<sup>e</sup> siècle et du début du IV<sup>e</sup> siècle, la proportion de céramique modelée diminue, mais demeure élevée (9 %).

Autre particularité, l'abondance de la vaisselle de table, qui représente la moitié de l'assemblage. Au sein de celle-ci, les vases à boire en céramique fumée et métallescente sont particulièrement nombreux, au détriment de la céramique culinaire (7 %). Ceci peut être modéré par le fait qu'une partie des céramiques communes indéterminées sont potentiellement romaines. Dans le cas où l'ensemble de cette céramique serait romaine, la proportion atteindrait 14,98 %, ce qui reste peu.

L'écart s'accroît encore si les comptages sont réalisés en excluant les vases assurément des I<sup>er</sup> et II<sup>e</sup> siècles ap. J.-C., à savoir la céramique modelée à lèvres rentrantes de type *Tongeren 1991 31*, l'amphore *Dressel 2-4* et les *dolia* (Fig. 1). La proportion de céramique de table représente alors deux tiers de l'ensemble, contre maximum un cinquième de céramique culinaire. Dans les comptages des sites d'habitat, c'est la commune qui domine de loin toutes les catégories. Or, à Han, la céramique de table est largement majoritaire au III<sup>e</sup> siècle.

### 3. Interprétations

Parmi les différents gisements de la grotte, c'est principalement le gisement du Trou de Han qui sera abordé ici. Le Trou au Salpêtre et la Galerie Belgo-romaine semblent constituer un ensemble à part qui fera l'objet d'une étude spécifique ultérieurement.

#### 3.A. CHRONOLOGIE

En confrontant les données chronologiques fournies par la céramique et les autres types de vestiges découverts au Trou de Han, une image cohérente se fait jour.

Les vestiges du I<sup>er</sup> siècle av. J.-C. et du I<sup>er</sup> siècle ap. J.-C., principalement représentés par les vases modelés à bord rentrant et à lèvre épaissie, témoignent d'une forte activité à la fin de l'époque de La Tène ou au début de l'époque romaine.

D'autres objets, comme des verres à décor vermiculaire, ont pu être fabriqués au II<sup>e</sup> siècle. C'est d'ailleurs certain pour une série de monnaies et l'acte de mise en congé honorable. Cependant, leur déposition n'en est pas pour autant contemporaine, comme le suggèrent les monnaies de la première moitié du II<sup>e</sup> siècle, fortement usées, qui ont dû circuler un certain temps avant d'être abandonnées.

Or, l'essentiel des vestiges étudiés est à dater du III<sup>e</sup> siècle et du début du IV<sup>e</sup> siècle. Pour la vaisselle en céramique, citons la métallescente d'Argonne et de Trèves, la sigillée d'Argonne et la fine fumée de Tirlémont. Quant aux autres objets, la majorité des monnaies, des bijoux métalliques, en verre, en pierre ainsi que la vaisselle métallique, dont un seau de Hemmoor, sont caractéristiques des III<sup>e</sup> et IV<sup>e</sup> siècles.

Le début du IV<sup>e</sup> siècle a assurément encore fourni des dépôts, la céramique de l'Eifel et les monnaies de la première moitié de ce siècle en témoignent. Les vestiges de la fin du IV<sup>e</sup> siècle et du début du V<sup>e</sup> siècle sont moins nombreux.

#### 3.B. NATURE DE L'OCCUPATION

Le matériel issu du Trou de Han présente bon nombre de particularités. Celles-ci constituent autant d'indices permettant de proposer une interprétation.

La majorité de la céramique date des III<sup>e</sup> et IV<sup>e</sup> siècles. Cet assemblage diverge fortement de celui des sites d'habitat, les chiffres entre céramique fine et céramique culinaire étant simplement inversés. La céramique de table représente les trois quarts de l'assemblage des III<sup>e</sup> et IV<sup>e</sup> siècles alors que la céramique culinaire représente, au maximum, à peine un sixième de l'ensemble.

De plus, les mortiers en céramique commune sont absents et aucun couvercle n'a été retrouvé. Les céramiques de stockage sont rares, elles aussi.

Cette disproportion de céramique fine au détriment de la céramique commune se retrouve, bien que de manière moins forte, dans deux autres grottes belges, le Trou des nutons à Presles, et le Trou del Leuve à Sinsin.

Qu'en est-il des autres types de vestiges ? D'emblée, la quantité de monnaies, cent dix-sept, interpelle. D'autant plus lorsque ce chiffre est comparé à celui des tessons, au nombre de cent quatre-vingt-sept. La proportion étant de plus d'une monnaie pour deux tessons, alors que la céramique est la catégorie de vestige la plus courante dans les sites d'habitat. L'abondance de monnaies par rapport à la céramique rappelle la tendance observée au sanctuaire du Bois des Noël, à Matagne-la-Grande. Huit cent vingt-neuf monnaies y ont été mises au jour, pour nonante-neuf individus en céramique diagnostiques<sup>10</sup>.

Par ailleurs, les objets de parure sont variés et proportionnellement nombreux. Les quarante-deux éléments mis au jour comprennent quinze fibules, des fragments de bijoux complets ou fragmentés en métal, un bracelet en jais, deux intailles ainsi qu'onze fragments de parure en verre noir. S'ajoutent encore un lot d'ustensiles liés à la toilettes comme des rasoirs, un manche de miroir et des instruments métalliques.

De la vaisselle de table luxueuse, en verre et en métal est présente : gobelet de l'Officine de Lyncée, verre à décor vermiculaire, seau de Hemmoor en laiton, plateau et cuillers en bronze.

De quel type d'occupation peut provenir ce matériel abondant et diversifié ? Les conclusions pour l'occupation de la fin de l'âge du Fer ou du début de l'époque gallo-romaine seront limitées, étant donné que le matériel mobilier de l'époque de La Tène III n'a pas été réétudié ici. Cependant, l'abondance des vases *Tongerren 1991 31*, qui ont pu servir pour la cuisine ou l'entreposage, pourrait indiquer un lieu de stockage.

L'occupation principale pour l'époque romaine ne semble pas correspondre à un habitat. Les lieux s'y prêtent peu, alors que des habitations, même modestes, ont été découvertes aux alentours. De plus, aucun matériel strictement domestique, comme des outils ou des instruments de la vie quotidienne, n'a été découvert. Les céramiques communes et de stockage sont peu nombreuses et les mortiers en céramique commune font simplement défaut. Un dépotoir doit être écarté pour les mêmes raisons. L'idée d'un refuge, souvent proposée, n'est étayée par aucun argument. Alors que les vestiges sont nombreux, point d'armes ou d'éléments défensifs.

---

<sup>10</sup> P. CATTELAÏN et N. PARIDAENS, *Le sanctuaire Tardo-Romain du « Bois des Noël » à Matagne-La-Grande. Nouvelles recherches (1994-2008) et réinterprétation du site (= Études d'archéologie 2 - ARTEFACTS 12)*, Bruxelles - Treignes, 2009, pp. 52 et 90.

En revanche, plusieurs indices semblent indiquer que la grotte a pu accueillir des activités à caractère cultuel. La vaisselle de table en verre et en céramique est proportionnellement abondante, de même que les monnaies et les éléments de parures. De la vaisselle de luxe en métal est également présente. Compte tenu de la quantité de vaisselle fine, l'idée de libations ou de repas pris à proximité de la grotte, liés à d'éventuels sacrifices, n'est pas à écarter.

De surcroît, la Grotte de Han, outre qu'il s'agisse d'une caverne, présente également la particularité d'être traversée par une rivière. L'eau revient à l'air libre via l'impressionnant porche rocheux du Trou de Han. Or, les lieux naturels, particulièrement ceux d'apparence inhabituelle, impressionnante, étaient régulièrement vénérés à l'époque romaine<sup>11</sup>. Qui plus est, nombre de sanctuaires étaient liés à la présence de l'eau, utilisée constamment lors des rituels et dont la surface pouvait constituer une interface avec le monde sacré. Rappelons également que le rite de la *stips* – consistant à déposer une offrande, essentiellement monétaire, à une divinité – avait particulièrement cours aux passages à gués ou près des sources<sup>12</sup>.

## Conclusion

D'après la configuration tout à fait particulière du Trou de Han et l'assemblage inhabituel qui fut découvert au fond de la Lesse, l'hypothèse d'un sanctuaire lié à l'eau semble des plus probante. Les actes rituels, hors de tout grand culte étatique, ont constitué en des dépôts d'offrandes dans la rivière. Malgré l'absence de contexte stratigraphique, ceux-ci semblent s'être étalés dans le temps, comme l'indiquent la quantité et la diversité du matériel, ainsi que l'étalement du numéraire sur quatre siècles. Toutefois, ils se sont concentrés durant les III<sup>e</sup> et IV<sup>e</sup> siècles. Or, c'est durant cette même période que la fréquentation s'accroît dans les sanctuaires du Sud de la Belgique, comme ceux de Matagne-la-Petite et la Grande, ou du Nord de la France, au détriment d'autres plus septentrionaux<sup>13</sup>. Quant à savoir s'il s'agissait de petits dépôts, ponctuels mais réguliers ou d'occasionnelles offrandes conséquentes, ceci restera sans réponse.

---

<sup>11</sup> W. VAN ANDRINGA, *Un grand sanctuaire de la cité des Séquanes : Villars d'Héria*, dans : M. DONDIN-PAYRE et M.-Th. RAEPSAET-CHARLIER, *Sanctuaires, pratiques culturelles et territoires civiques dans l'occident romain*, Bruxelles, 2006, p. 121 ; J. SCHEID, *Religion, institutions et sociétés de la Rome antique. I. Cours : Le culte des eaux et des sources dans le monde romain. Un sujet problématique, déterminé par la mythologie moderne*, [http://www.college-de-france.fr/media/reg\\_ains/UPL1856\\_John\\_Scheid\\_cours\\_0708.pdf](http://www.college-de-france.fr/media/reg_ains/UPL1856_John_Scheid_cours_0708.pdf) (dernière consultation le 30/07/09), pp. 627 et 634.

<sup>12</sup> VAN ANDRINGA, *op. cit.*, pp. 121-122.

<sup>13</sup> CATTELAÏN et PARIDAENS, *op. cit.*, p. 127.





SIWART HAVERKAMP ET LA CHASSE AUX FANTAISIES  
MÉTALLIQUES REPRÉSENTANT ALEXANDRE LE GRAND  
AU DÉBUT DU XVIII<sup>e</sup> SIÈCLE

FRANÇOIS DE CALLATAÏ

*Pour Jérôme Andronikos*

La Renaissance, dans son enthousiasme pour la redécouverte du monde antique, a passionnément cherché à retrouver l'image des hommes illustres d'autrefois pour mieux se comparer à eux comme en un miroir des vices et des vertus. Il en est résulté un genre éditorial florissant : les *Illustrium imagines*, à la suite du livre éponyme d'Andrea Fulvio (1517)<sup>1</sup>. Cette quête a aussi suscité un très grand nombre de portraits de fantaisies dessinés et reproduits sur le papier ou gravés et frappés dans le métal<sup>2</sup>.

La grande figure d'Alexandre le Grand ne pouvait échapper au phénomène, et ce d'autant moins qu'aucun des portraits sculptés dans la pierre et tenus de nos jours pour l'avoir représenté n'était alors connu (l'Alexandre Azara du Louvre ne fut découvert qu'en 1797, lors de fouilles menées à la Villa de Tivoli). Dans un article paru en 1999 dans *Antike Kunst*, j'avais dressé un catalogue de ces fantaisies métalliques renaissantes bâti sur les avoires d'une série de grands cabinets des médailles de par le monde (Bruxelles, Cambridge,

---

<sup>1</sup> A. FULVIO, *Illustrium imagines*, Rome, 1517. Voir J. CUNNALLY, *Images of the illustrious. The numismatic presence in the Renaissance*, Princeton, 1999, pp. 52-87.

<sup>2</sup> Fr. DE CALLATAÏ, *La controverse « imitateurs/faussaires » ou les riches fantaisies monétaires de la Renaissance*, dans : *Revue du 16<sup>e</sup> siècle* (actes de la conférence *Copier et contrefaire à la Renaissance. Faux et usage de faux*, Paris, INHA, 29-31 octobre 2009 – à paraître).

Londres, New York, Oxford, Paris et Vienne)<sup>3</sup>. À l'époque, il s'agissait avant tout de montrer comment le couple « Alexandre/Bucéphale », forgé par le succès planétaire des différentes versions du *Roman d'Alexandre*, avait suscité méprise et inventions : méprise car il était naturel que l'homme renaissant prisse les « poulains » de Corinthe pour des monnaies d'Alexandre en se méprenant tant au droit (Athéna pour Alexandre) qu'au revers (Pégase pour Bucéphale) ; inventions au pluriel car il avait été possible de dresser un catalogue de dix-huit fantaisies différentes à la gloire d'Alexandre le Grand.

Ce travail se fondait sur les productions de métal rangées dans les tiroirs des médailliers. Or non seulement, comme tout catalogue qui prétend recenser pour la première fois un matériel jusque là disparate, il est sans doute très incomplet mais, surtout, il ne tire pas profit de la littérature ancienne, c'est-à-dire des fantaisies métalliques reproduites sur le papier.

Dans le cas qui nous occupe, outre une série de reproductions éparées<sup>4</sup>, un ouvrage – au demeurant tiré en un nombre limité d'exemplaires et devenu rare aujourd'hui<sup>5</sup> – offre une information de première qualité sur le sujet : il s'agit du premier volume des *Algemeene histori der zaaken* publié en 1736 à La Haye par Siwart Haverkamp (Leeuwarden, 1684-Leyde, 1742)<sup>6</sup>.

Siwart (ou Sigebert) Haverkamp fut un grand philologue hollandais qui enseigna le grec (depuis 1720), l'histoire et la rhétorique (depuis 1724) à l'université de Leyde. Il fut le traducteur de Flavius Josèphe, mais aussi de Lucrèce, Orose, Salluste et Tertullien, et publia les monnaies de la reine Christine de Suède, établie à Rome, ainsi que plusieurs ouvrages numismatiques.

<sup>3</sup> Fr. DE CALLATAÏ, *Athéna pour Alexandre, Pégase pour Bucéphale : les aventures métalliques d'Alexandre le Grand à la Renaissance*, dans : *Antike Kunst*, 42 (2), 1999, pp. 99-112.

<sup>4</sup> G. ROVILLE, *Promptuaire des medalles des plus renomnees personnes qui ont esté depuis le commencement du monde*, Lyon, 1553, p. 131 (tête à g. de jeune homme coiffé d'un casque orné d'un griffon) ; J. DE WILDE, *Selecta numismata antiqua ex musaeo Jacobi de Wilde*, Amsterdam, 1692, pp. 12-14, pl. 2, n° X (voir *infra*) ; H. SPOOR, *Deorum et heroum, virorum et mulierum illustrium imagines antiquae illustratae*, Amsterdam, 1715, p. 7 (buste à dr. de jeune homme dont le casque est orné d'un Pégase) et 49 (tête à g. d'un jeune homme coiffé d'un casque orné d'un griffon ; foudre sous la tranche du cou – monnaie du KOINON de Macédoine) ; J.-A. CANINI, *Images des héros et des grands hommes de l'antiquité dessinées sur des médailles, des pierres antiques et autres anciens monuments*, Amsterdam, 1731, p. 58-63, pl. XII (tête à dr. d'Athéna avec la légende courbe dans le champ sup. dr. ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΥ – ex. en argent ayant appartenu à Francesco Angeloni puis à Giovanni-Pietro Bellori), p. 64-69, pl. XIII (tête à g. de jeune homme coiffé d'un casque décoré d'un griffon ; foudre sous la tranche du cou – monnaie du KOINON de Macédoine).

<sup>5</sup> À titre indicatif, exemplaires à la BnF (FRBNF30582833), à la British Library (602.I.3-5) et à la Koninklijke Bibliotheek (KB Den Haag) mais manque à la Bayerische Staatsbibliothek, la Bibliothèque royale de Belgique, Columbia University, Harvard University, la Library of Congress, la New York Public Library, Princeton University, Herzog August Bibliothek (Wolfenbüttel) et Yale University.

<sup>6</sup> Haverkamp avait déjà été l'auteur en 1722 d'un mémoire sur les contorniatos représentant Alexandre le Grand : *Dissertationes de Alexandri magni numismate quoquatuo summa orbis terrarum imperia continentur ut et de nummis contorniatis*, Lugdunum Batavorum (Lyon des Bataves = Leyde), van der Aa, 1722 (ex. à la Bayerische Staatsbibliothek, la British Library, la NYPL).

De 1736 à 1739, il fit connaître en trois volumes son *Histoire générale des affaires de l'Asie, de l'Afrique et de l'Europe, et de leurs royaumes, pays, états et villes, depuis le début des temps fabuleux jusqu'au règne de Charles Quint, et jusqu'au temps écoulé que l'on appelle le Moyen Âge*. Le premier volume traite de l'histoire du royaume de Macédoine, et des états, pays et cités libres de la Grèce, jusqu'à la mort d'Antigone, roi de l'Asie (Antigone Monophthalmos), d'après les écrits subsistant des écrivains anciens et à l'aide de milliers de médailles historiques enrichies et éclairées par l'auteur<sup>7</sup>.

Se fondant sur les ouvrages publiés – mais en ce début de deuxième tiers du 18<sup>e</sup> s., les monnaies grecques souffrent encore d'un grand déficit de publication par rapport aux romaines – et surtout sur une série de collections privées, en majorité hollandaises<sup>8</sup>, Haverkamp réunit un matériel impressionnant dont – ne serait-ce la langue de publication : le néerlandais – on s'étonne qu'il n'ait pas valu à son auteur une réputation numismatique plus à la mesure de son travail.

Pour Alexandre le Grand, ce sont 190 monnaies qui sont reproduites, droit et revers, à la faveur de quinze grandes planches *in-folio*, soit 9 statères, 65 tétradrachmes, 40 drachmes, 34 bronzes et 21 fantaisies<sup>9</sup>. Ce décompte est déjà en soi intéressant : les fantaisies métalliques n'interviennent plus que pour 11% du total. En réalité Haverkamp a regroupé sur une seule planche, la planche XXVII\*\*, toutes les productions qui lui paraissent modernes, ainsi qu'il s'en explique clairement p. 270 : « Table 27. I à XII. Quoique toutes ces monnaies semblent appartenir à Alexandre le Grand, aucune n'est en fait de celui-ci et de son temps, ou [n'a été frappée il y a] de nombreux siècles, mais toutes ont été frappées dans les derniers temps, c'est pourquoi nous les avons rassemblées sur une planche spéciale, afin qu'elles puissent être distinguées des véritables et anciennes » (ma traduction)<sup>10</sup>. Dès lors, si l'on retranche les

<sup>7</sup> S. HAVERKAMP, *Algemeene Histori der zaaken in Asie, Afrike en Europe, en in derselver koningryken, landschappen, staaten en steden, zedert het ophouden der fabel-eeuwe tot op de Heerschappij van Karel den Grooten, en tot den tijd, doorgaans de Middel-eeuwe genaamd, voorgevallen. Eerste deel, behelzende de histori van het rijk van Macedonie, en de vrije staaten, landen en steden van Griekenland, zederd derselver begin en opregtinge, tot op den dood van Antigonus den Koning van Asie. Uit de overgebleevne werken der oude schrijveren saamgesteld, en met duizenden historienpenningen verrijkt en opgeheldert, door Sigebert Haverkamp*, In 's Gravenhaage, bij Pieter de Hondt, 1736.

<sup>8</sup> Vol. I, 1736, p. [371] (« Verklaring der letteren welkens de nevens de afbeeldingen der penningen gesteld zyn, en de naamen der penningkassen, bezitteren, en schryveren, uit welken de zelve ontleend zyn, te kennen geven »).

<sup>9</sup> Pl. X (12 tétradrachmes), XI (12 tétradrachmes), XII (12 tétradrachmes), XIII (12 tétradrachmes), XIV (2 tétradrachmes et 10 drachmes), XV (12 drachmes), XVI (12 drachmes), XVII (8 statères), XVIII (7 fantaisies), XIX (1 statère [+ 2 en argent], 1 tétradrachme, 1 drachme et 7 bronzes), XX (12 bronzes), XXI (12 bronzes), XXII (6 tétradrachmes, 1 drachme, 3 bronzes – 2 fantaisies), XXVI (8 tétradrachmes et 4 drachmes), XXVII\*\* (1 tétradrachme, 1 drachme – 9 fantaisies) = 9 statères, 65 tétradrachmes, 40 drachmes, 34 bronzes et 21 fantaisies.

<sup>10</sup> p. 270 : «XXVII\*\*ste penningtafel. I. tot XII. Of schoon al deeze penningen tot Alexander den Grooten schynen te behooren, zoo zyn echter geen van de zelve in dezelfs tyd, of voor veel eeuwen,

12 productions récentes dûment reconnues comme telles, on réduit le nombre de fantaisies renaissantes à 9 sur 178, soit un pourcentage de 5%, très loin des 60% de portraits fictifs reproduits par Andrea Fulvio en 1517 ou du pourcentage plus grand encore qui se rencontre chez Guillaume Roville en 1553<sup>11</sup>. C'est que l'invention pour combler un manque n'a longtemps pas paru porter préjudice. Au 16<sup>e</sup> s., on le reconnaît parfois sans détour. Tel n'est plus le cas au 18<sup>e</sup> s. Dans la querelle des antiquaires, les numismates se doivent d'asseoir la prétendue supériorité de la médaille sur le texte par une exigence d'authenticité.

Siwart Haverkamp illustre ce moment charnière du début du 18<sup>e</sup> s. où l'on chasse et dénonce la fantaisie renaissante. Sans être le premier, le père Louis Jobert (1637-1719) aura beaucoup contribué à cet état d'esprit. Son petit traité *La science des médailles* va connaître un succès retentissant dont atteste les multiples rééditions et traductions<sup>12</sup>. Dans ce « *vade mecum* du numismate durant tout le XVIII<sup>e</sup> s. »<sup>13</sup>, Jobert se fait le pourfendeur des falsificateurs dans le métal : « *La première & la plus grossière (manière de falsifier les médailles), est de faire des Médailles qui n'ont été, comme celles de Priam, d'Enée, de Cicéron, de Virgile, et des Sages de la Grèce, & de certaines autres personnes illustres, à qui le Parmesan, & quelques autres Ouvriers modernes ont fait des Coins, tout exprès pour surprendre les Curieux, lorsque l'envie les prend d'avoir des Médailles singulières. C'est avec la même mauvaise foi, & pour le même interest, que l'on a fabriqué des Revers extraordinaires, & capables de piquer la curiosité* » (p. 339)<sup>14</sup>. En 1739, Guillaume Beauvais (1698-1773) fait paraître sa *Dissertation sur la manière de discerner les médailles antiques*<sup>15</sup>, dans laquelle il évoque une inondation de médailles fausses en provenance d'Italie. Les numismates retiendront la leçon : les faux

---

maar allen in laetere tyden geslaagen, welken wy saamen op eene byzondere tafel by elkanderen hebben gevogd, op dat ze te ligter van de oprechten en ouden zouden onderscheiden worden”).

<sup>11</sup> G. ROVILLE, *La première partie du Promptuaire des medalles des plus renommées personnes qui ont esté depuis le commencement du monde: avec brieve description de leurs vies et faicts, recueillis des bons auteurs*, Lyon, 1553.

<sup>12</sup> L. JOBERT, *La science des médailles antiques et modernes pour l'instruction des Personnes qui s'appliquent à les connoître*, n. éd., Paris, 1715, tome II, pp. 337-357 (*X. Instruction. Des fausses médailles. Des différentes manières de les contrefaire. Et de la façon d'en découvrir aisément la fausseté*). La première édition (Paris, 1692) est beaucoup plus rare que la seconde, parue en 1715.

<sup>13</sup> Th. SARMANT, *Roma triumphans. Les frontispices des livres de médailles aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles*, dans : *Bulletin de l'Ecole des Chartes* 158, 2000, p. 72.

<sup>14</sup> SARMANT, *op. cit.*, p. 339. Voir aussi pp. 337-338 : « *On les voit tous les jours se livrer à la mauvaise foi, & à l'avarice des commercans, faite d'en connoître les artifices... Le danger est devenu encore plus grand, depuis que parmi les Médaillistes il s'est trouvé un Padouan, & un Parmesan en Italie ; & un Carteron en Hollande, qui ont déjà sçû attraper parfaitement l'antique* ») et pp. 345-346.

<sup>15</sup> G. BEAUVAIS, *Dissertation sur la manière de discerner les médailles antiques*, Paris, 1739, Article I : *Médailles de coins modernes dont la plupart sont connues sous le nom de Padouan* (pp. 16-21 de l'éd. de Dresde, 1794).

disparaissent pratiquement des ouvrages ultérieurs. Joseph Pellerin ne s'y laisse pour ainsi dire jamais prendre, ce qui n'est pas autant vrai de la part de Joseph Hilarius Eckhel, lequel incorpore encore, certes avec des réserves, quelques fantaisies à l'effigie de Bucéphale<sup>16</sup>.

Dans le cas présent, Haverkamp a regroupé le matériel au nom d'Alexandre le Grand en grands ensembles :

Pl. X-XVII et XIX-XXI : les monnaies d'Alexandre le grand (tétradrachmes, drachmes, statères et bronzes)

Pl. XVIII : une planche intercalée de divers (dont de nombreuses fantaisies)

Pl. XXII : une planche de suppléments (dont 2 fantaisies)

Pl. XXIII-XXV : monnaies du Koinon

Pl. XXVI : une planche de suppléments

Pl. XXVII et XXVII\* : contorniates

Pl. XXVII\*\* : fantaisies modernes

La cohérence est presque parfaite : les monnaies émises au nom d'Alexandre (et pensait-on alors de son vivant) d'abord (pl. X-XXI), les bronzes du Koinon (pl. XXIII-XXV) et les contorniates (pl. XXVII-XXVII\*) d'époque romaine ensuite, les inventions tardives enfin (pl. XXVII\*\*). La planche XXVI, clairement une planche de supplément, eût gagné à venir à la suite de la planche XXI. Seule la planche XVIII en définitive paraît déplacée : elle apparaît davantage comme un regroupement d'incertains et eût à ce titre été plus attendue avant ou après les fantaisies modernes.

La planche XXVII\*\* regroupant les fantaisies identifiées, l'attention se concentre sur la planche XXII et surtout sur cette planche XVIII qui paraît réunir tous les problèmes non-résolus de l'époque. Sur les douze monnaies réunies, sept sont des fantaisies (n° 2, 3, 4, 5, 6, 8 et 12). Or sur ces sept fantaisies, cinq sont référencées à l'ouvrage d'Hubert Goltz. On sait aujourd'hui – pour avoir été souvent dénoncé – combien cet auteur a fait preuve d'imagination dans ses reproductions de monnaies. Mais il faut bien voir que, durant plus d'un siècle, l'œuvre numismatique de Goltz est restée inégalée s'agissant des monnaies grecques. Il fallut attendre la fin du 17<sup>e</sup> s. et les monographies de Jean Foy-Vaillant pour que, peu à peu, la communauté des antiquaires dispose d'un matériel de référence plus abondant pour certaines séries. À l'évidence, Goltz jouissait encore en ce début de 18<sup>e</sup> s. d'une estime suffisamment forte pour ne pas attirer le soupçon. *A contrario*, la planche XXVII\*\* – celle des fantaisies précisément – ne reprend que deux monnaies référencées à Goltz (n° 1-2), dont l'une est d'ailleurs parfaitement authentique (une des rares drachmes à l'aigle [n°2]).

Ainsi la manière dont Siwart Haverkamp traite des monnaies d'Alexandre le Grand donne-t-elle la mesure du grand nettoyage en cours : l'essentiel des

<sup>16</sup> J. ECKHEL, *Doctrina Numorum Veterum*, vol. I.2, Vienne, 1794, pp. 112-113.

fantaisies renaissantes sont désormais reconnues comme telles mais le grand prestige d'Hubert Goltz, en tant que pionnier de la numismatique grecque, n'a pas encore été remis en question.

## Catalogue

On donne ci-dessous le catalogue des fantaisies reproduites dans l'ouvrage de Siwart Haverkamp, dans l'ordre de leur numérotation d'après mon étude parue en 1999, en rejetant à la fin les quatre qui n'y figurent pas. Trois d'entre elles sont référencées à Goltzius, dont une existe en effet dans le métal (n° 17), tandis que les deux autres (n° 16 et 18) peuvent n'avoir existé que sur le papier.



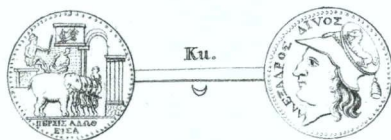
1- HAVERCAMP, pl. XXVII\*\*, n° 11 (argent, coll. Gysbert Kuper, Deventer) = CALLATAÿ, 1999, n° 1A (3 ex., tous en bronze)

(p. 271 : « Dees penning schynt op de voorzyde den voorgaande gelyk te zyn. De keerszyde is gelyk met di der volgende »).



2- HAVERCAMP, pl. XXII, n° 1 (argent, coll. Baron de Crassier, Liège) = CALLATAÿ, 1999, n° 1B (6 ex. dont 1 en argent et 5 en bronze)

(p. 264 : « Schoon de eerste penning van sommigen voor een fraai gendekstuk der oudheid wordt aangezien, zo is het echter zonneklaar, dat de zelve in de voorledene eeuwen door eenen grooten konstenaar gemaakt is »).

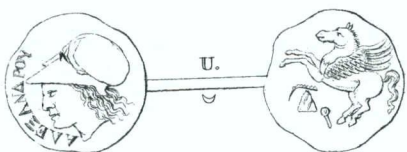


3- HAVERCAMP, pl. XXVII\*\*, n° 12 (argent, coll. Gysbert Kuper, Deventer) = CALLATAÿ, 1999, n° 1B (6 ex. dont 1 en argent et 5 en bronze)

(p. 271 : « Dees penning, kleiner dat de voorgaanden, heeft de zelfde verbeelding en beduidenis (gelyk ook het randschrift niets verschilt met den eersten penning) van de tweentwintigsten penningtafel »).



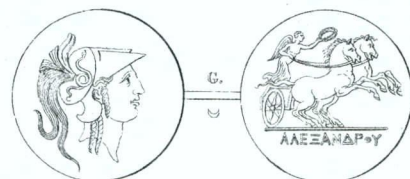
4- HAVERCAMP, pl. XXVII\*\*, n° 10 (argent, Wolfgang Lazius – voir J. GRONOVIVS, *Thesaurum antiquitatum Graecorum*, VI, col. 3419) = CALLATAÿ, 1999, n° 2 (1 ex. en bronze)



5- HAVERCAMP, pl. XXVII\*\*, n° 8 (argent, coll. Gosuin Uilenbroek, Amsterdam) = CALLATAÿ, n° 3 (5 ex., tous en argent – voir sans doute CANINI, 1731, pl. 12 [en argent, ancienne collection Francesco Angeloni (1587-1652), puis Giovanni-Pietro BELLORI (1613-1695)])

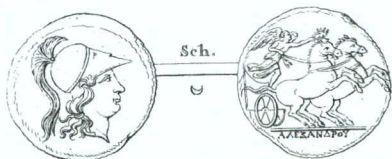


6- HAVERCAMP, pl. XXVII\*\*, n° 9 (or, Wolfgang Lazius – voir J. GRONOVIVS, *Thesaurum antiquitatum Graecorum*, VI, col. 3419) = CALLATAÿ, 1999, n° 6 (1 ex. en argent). Voir aussi J. ECKHEL, *Doctrina Numorum Veterum*, I.2, Vienne, 1794, p. 113.

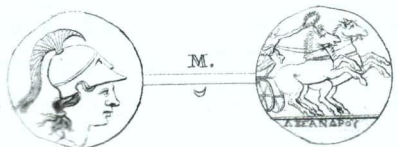


7- HAVERCAMP, pl. XVIII, n° 4 (argent, voir Hubert Goltz, p. 179 et pl. XXXI, n° 9) = CALLATAÿ, 1999, n° 8 (1 ex. en bronze)

Haverkamp suspecte que cette pièce ait été fabriquée bien après le vivant d'Alexandre (p. 262 : « Dees penning voert wel op de voorzyde het gehelme hoofd van Minerve, en op de keerzyde het opschrift ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΥ. Doch ik houde de zelve verdragt, om verscheidene diergelyken, welken in veele latere ryden gemaakt zyn. Zo dees echter tot andere tyden behoort, is de beduidenis der zelve die van den eersten deezer tafel gelyk<sup>7)</sup> »).

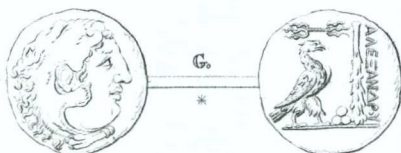


8- HAVERCAMP, pl. XXII, n° 2 (argent, coll. Gerrit Schaak, Amsterdam) = CALLATAÿ, 1999, n° 8 (1 ex. en bronze)

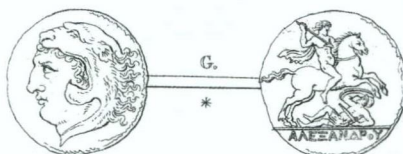
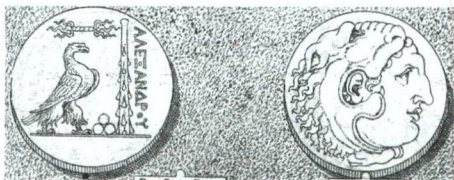
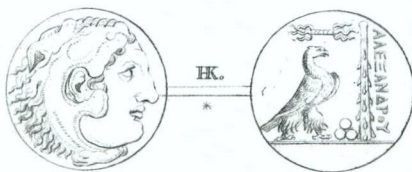


9- HAVERCAMP, pl. XXVII\*\*, n° 7 (argent, coll. Alberto Mazzoleni, Padoue) = CALLATAÿ, 1999, n° 8 (1 ex. en bronze)

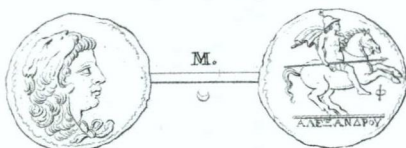




10/11- HAVERCAMP, pl. XXVII\*\*, n° 1 et 3 (bronze, Hubert Goltz, pl. XXXIII, n° 2-4 et coll. de Siwart Haverkamp) = CALLATAÏ, 1999, n° 16A (8 ex., tous en bronze)

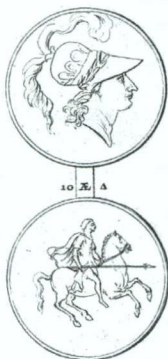


12- HAVERCAMP, pl. XVIII, n° 2 (bronze, voir Hubert Goltz, pl. XXXIII, n° 8), proche de CALLATAÏ, 1999, n° 17



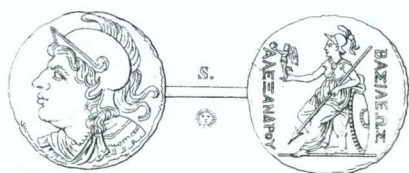
13- HAVERCAMP, pl. XXVII\*\*, n° 5 (argent, coll. Alberto Mazzoleni, Padoue) = CALLATAÏ, 1999, n° 17

ΤΑΒ. II.

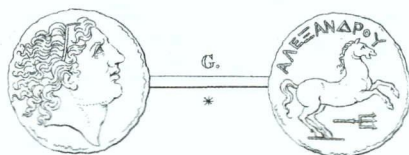


14- HAVERCAMP, pl. XVIII, n° 3 (bronze, coll. de Wilde = Jacob DE WILDE, *Selecta numismata antiqua ex museo Jacobi de Wilde*, Amsterdam, 1692, p. 12-4 [p. 13: "Inscriptio fortasse detrita"] et pl. II, n° 10 [cuivre identique à celui de de Wilde]) = CallataÏ, 1999, pl. 19, n° A.

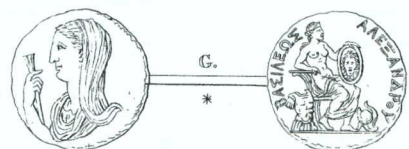
Haverkamp croit dans l'ancienneté de la pièce mais pas dans son attribution à Alexandre (p. 262 : « Ik zie echter geen blyk van reden ; wandt hy is zonder eenig opschrift ; het hoofd van Minerve, 't gene op e voorzyde staat, wordt of vele penningen van verscheidene grieksche steden gevonden, gelyk ook de Ruiters, op de keerzyde afgeschest »).



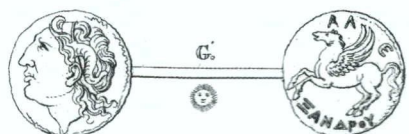
15- HAVERCAMP, pl. XVIII, n° 5 (or, voir A. Agustin, *Dialoghi di D. Antonio Agostini arcivescovo di Tarracona intorno alle Medaglie. Inscrittioni et altre Antichità*, Rome, 1692 [trad. de l'espagnol par Dionigi Ottaviano Sada]) – pas dans CALLATAÏ, 1999.



16- HAVERCAMP, pl. XVIII, n° 6 (bronze, voir Hubert Goltz, pl. XXXI, n° 3) – pas dans CALLATAÏ, 1999.



17- HAVERCAMP, pl. XVIII, n° 8 (bronze, voir Hubert Goltz, pl. XXXVI, n° 2) – pas dans CALLATAÏ, 1999.



18- HAVERCAMP, pl. XVIII, n° 12 (or, voir Hubert Goltz, pl. XXXI, n° 4) – pas dans CALLATAÏ, 1999.





## CHRONIQUE DE LA FILIÈRE D'HISTOIRE DE L'ART ET ARCHÉOLOGIE 2011

Les suggestions concernant la *Chronique* et les exemplaires de travaux (des membres du corps académique, des anciens étudiants ou des étudiants) destinés à une recension dans la revue peuvent être envoyés à la rédaction ou directement aux responsables de cette chronique : Alain DIERKENS, ULB CP 175/01, et Nathalie NYST, ULB CP 175, avenue F. D. Roosevelt, 50, 1050 Bruxelles<sup>1</sup>.

### I. LISTE DES THÈSES DE DOCTORAT EN HISTOIRE, ART ET ARCHÉOLOGIE ET DES MÉMOIRES DE MAÎTRISES DE LA FILIÈRE D'HISTOIRE DE L'ART ET D'ARCHÉOLOGIE DÉPOSÉS ET DÉFENDUS EN 2011-2012

#### A) THÈSES DE DOCTORAT

Isabelle ALGRAIN, *L'alabastré attique. Origine, forme et usages* ; promoteur : A. Tsingarida.

Mélanie ANDRIEU, *Une spécificité Cobra : les œuvres collectives. Émergence d'une pratique et exemplarité de Christian Dotremont* ; promoteurs : Mme L. Barlangue (Université de Toulouse 2) et M. M. Draguet.

Delphine BIGONVILLE, *Association des idées et intuition. La réponse des architectes anglais à la Querelle des Anciens et des Modernes* ; promoteur : M. M. Couvreur.

Aliénor DEBROCQ, *Le Surréalisme-Révolutionnaire et Cobra à l'épreuve de la violence. Contribution à l'histoire des représentations* ; promoteur : M. M. Draguet.

Laure-Anne FINOULST, *Les sarcophages du haut Moyen Âge en Gaule du Nord. Production, diffusion, typo-chronologie et interprétations* ; promoteur : M. A. Dierkens.

Carine FOL, *De l'art des fous à l'art en marge : un siècle de fascination ou de l'évolution du regard porté sur les expressions artistiques de créateurs outsiders, personnes malades ou handicapées mentales, artistes isolés* ; promoteur : M. T. Lenain.

---

<sup>1</sup> Nous tenons à remercier de tout cœur Madame Jeanne GALLARDO, secrétaire du Département Histoire, Arts et Archéologie, qui nous a aidés, avec gentillesse et efficacité, dans la mise au point de la présente chronique.

Noémie GOLDMAN, *Un Monde pour les XX. Octave Maus et le groupe des XX : analyse d'un cercle artistique dans une perspective sociale, économique et politique* ; promoteur : M. M. Draguet.

Bienvenu GOUEM GOUEM, *Des premières communautés villageoises aux sociétés complexes sur le littoral méridional du Cameroun* ; promoteur : M. P. de Maret.

Walter LECLERCQ, *L'Âge du Bronze final dans les bassins de l'Escaut et de la Meuse moyenne : culture matérielle et cadre socioéconomique* ; promoteur : M. E. Warmenbol.

Clémence MATHIEU, *L'habitat de la petite noblesse dans la partie nord de l'ancien comté de Hainaut : XV<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles. Architecture, modes de vie et manières d'être* ; promoteurs : Mme K. de Jonge (KUL) & M. M. de Waha.

Alice MEZOP TEMGOUA, *Archéologie (traditions orales) et ethnographie au nord du Cameroun : histoire du peuplement de la région du Faro durant le dernier millénaire* ; promoteur : M. P. de Maret.

Arnaud QUERTINMONT, *Aux abords de la sépulture méroïtique : les approches du monument funéraire à l'époque méroïtique* ; promoteurs : Mme B. Gratien (Université de Lille 3) & M. E. Warmenbol.

Sandrine THIEFFRY, *L'édition musicale à Bruxelles sous le règne de Léopold I<sup>er</sup> (1831-1865)* ; promoteurs : MM. M. Couvreur et H. Vanhulst.

## B) MÉMOIRES DE MAÎTRISE

### *Option Préhistoire – Protohistoire*

Louisa AMATO, *Les restes humains dans les fortifications à l'Âge du Fer. Entre sacrifiés et ennemis vaincus : une étude anthropologique de la Tranchée des Portes et du Plateau des Cinkes* ; directeur : M. E. Warmenbol.

Élodie CARELS, *Étude anthropologique des restes de la sépulture collective d'Humain (Province de Luxembourg, Belgique)* ; directeur : Mme C. Polet.

Sarah Jane SCHLÖGEL, *Thèmes iconographiques dans l'art mobilier du Magdalénien de la Corniche cantabrique* ; directeur : M. M. Groenen.

Lucie SMOLDEREN, *Cadres épistémologiques des interprétations de l'art rupestre africain* ; directeur : M. M. Groenen.

### *Option Antiquité*

Alexandra ABRAHAM, *Mobiliers et rituels funéraires dans les nécropoles de Macédoine au IV<sup>e</sup> siècle avant J.-C.* ; directrice : Mme A. Tsingarida.

Laurence AUCHET, *Approche muséographique de la collection égyptienne des Musées royaux d'Art et d'Histoire de Bruxelles : le matériel funéraire de Basse Époque* ; directeur : M. L. Bavay.

Marie BECLARD, *Le Port oriental d'Alexandrie : approche de la conservation et de la mise en valeur des vestiges archéologiques subaquatiques* ; directeur : M. L. Bavay.

Mathieu FERRON, *Military amphitheatres on the Northern frontiers of the Early Roman Empire* ; directeur : M. L. Tholbecq.

Mathieu LÉONARD, *Les débuts de la XIX<sup>e</sup> dynastie. Analyse du discours de légitimation du pouvoir sous les règnes de Ramsès I<sup>er</sup> et Séthi I<sup>er</sup> à travers la production artistique* ; directeur : M. L. Bavay.

Remi LOBET, *Étude de la construction en terre crue aux Proche et Moyen-Orient aux époques hellénistique et romaine. L'architecture civile, militaire, religieuse et funéraire* ; directeur : M. L. Tholbecq.

Annabelle OLIVA, *Éclats de Verre. Étude d'un ensemble de verreries tardo-hellénistique, romaine et byzantine en Syrie centrale et septentrionale. Production et diffusion* ; directeur : M. L. Tholbecq.

Virginie PHILIPPART, *Les importations méditerranéennes dans le nord-ouest de la Gaule. Examen critique du matériel métallique* ; directeur : M. E. Warmenbol.

Juliette RODRIQUE, *Étude comparée de la conservation des sites archéologiques de la Villa del Casale et de la ville de Pompéi en Italie du Sud* ; directrice : Mme C. Evers.

Denys VAN ELEWYCK, *Les ouchebtis de la Troisième Période intermédiaire conservés aux Musées royaux d'Art et d'Histoire de Bruxelles* ; directeur : M. L. Bavay.

Julien VAN PARIJS, *Étude des objets provenant du Tell el-Yehudiyeh (Delta du Nil) conservés aux Musées royaux d'Art et d'Histoire de Bruxelles* ; directeur : M. L. Bavay.

Muriel VERHAEGHE, *La structure PC14 sur l'oppidum de Bibracte : étude du mobilier métallique issu des fouilles menées entre 2002 et 2010* ; directeur : M. E. Warmenbol.

#### *Option Moyen Âge – Temps modernes*

Erika BASSO, *Les couronnes du VIII<sup>e</sup> au XIII<sup>e</sup> siècle : mise en contexte d'un exemplaire conservé dans une collection privée au travers de son étude stylistique et technologique* ; directrice : Mme V. Henderiks.

Jennifer DAVID, *Essai d'interprétation d'une œuvre de propagande sur la guerre de Hollande : la guerre manquée des papes qui eut lieu pendant les saints jours catholiques de Noël à mai, l'invasion française* ; directeur : M. D. Martens.

Elodie DE ZUTTER, *Étude historique, iconographique, stylistique et technologique du Portrait de Philippe le Bon de l'hôpital de la Madeleine à Ath* ; directrice : Mme V. Henderiks.

Charlotte DONNAY, *Les jubés de la Renaissance dans les Pays-Bas méridionaux. Études de cas* ; directrice : Mme B. D'Hainaut-Zvény.

Margot DUBUISSON, *Le genre proverbial dans l'art flamand : naissance et déclin* ; directeur : M. D. Martens.

Christina GALOUZIS, *Bains, baigneurs et nudité dans l'iconographie du Moyen Âge* ; directeur : M. A. Dierkens.

Fiona KEMP, *Une série inédite de portraits dynastiques appartenant à la collection de l'ASBL Adornes XVIII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècle (?). Étude historique, stylistique et technologique* ; directrice : Mme V. Henderiks.

Céline LADRIÈRE, *L'apparition des représentations isolées de l'Ancien Testament dans la peinture des anciens Pays-Bas au XVI<sup>e</sup> siècle : l'émergence d'un nouveau genre* ; directeur : M. D. Martens.

Simon MEYNEN, *La peinture de paysage à Bruxelles au XVII<sup>e</sup> siècle. Les Peintres de la forêt de Soignes : émergence d'une École et d'un genre* ; directrice : Mme B. D'Hainaut-Zvény.

Éléonore MEKHITARIAN, *Révision critique du catalogue des œuvres attribuées au Maître de Hoogstraten* ; directrice : Mme V. Henderiks.

Nora ROUVROY, *François Bossuet, peintre belge de paysages urbains au XIX<sup>e</sup> siècle : phénomène de composition de vues de villes, entre fantaisie et réalité* ; directeur : M. D. Martens.

*Option Art contemporain*

Charlotte ANTOINE, *L'Animal vivant et sa dépouille dans l'art contemporain (1963-1979)* ; directeur : M. D. Laoureux.

Aline BOURLARD, *Pablo Reinoso, contribution à l'étude du design actuel* ; directeur : M. S. Clerbois.

Hélène BRUYÈRE, *Émile Verhaeren – James Ensor (1882-1908) : discours sur l'art et critique de la critique* ; directeur : M. D. Laoureux.

Mélie CHAMPEROUX, *Exploration des identités culturelles dans les œuvres de trois artistes belges contemporains : Michel Castermans, Sarah Vanagt et Francis Alÿs* ; directrice : Mme M. Andrin.

Céline CAUTRUPT, *La poésie plastique de Patrick Corillon : un art de mystification ?* ; directeur : M. T. Lenain.

Gaëlle DELVAUX, *L'installation, l'œil et le corps dans l'œuvre d'Ann Veronica Janssens : étude de cas* ; directeur : M. T. Lenain.

Mathias DESBONNETS, *Musées du Cinéma. État actuel des expositions permanentes dans les Musées du Cinéma de Bruxelles et Paris* ; directeur : M. F. Gérard.

Émilie DOTHEIJ, *La notion de sculpture dans le design de Ron Arad. Perte de la fonctionnalité au profit de la forme* ; directeur : M. S. Clerbois.

Marie DUFAYE, *Les références littéraires dans l'art décoratif à la fin du XIXe siècle. Contribution à l'étude des relations entre Symbolisme et Art nouveau* ; directeur : M. D. Laoureux.

Elsa DUHAUT, *Elsa Lygia Clark et l'implication du corps dans l'art. L'image du corps dans l'œuvre de Lygia Clark : de l'art à la thérapie* ; directeur : M. T. Lenain.

Alice D'URSEL, *Alice Paul Haesaerts : essai de catalogue raisonné et d'analyse* ; directeur : M. T. Lenain.

Jeanne FRANÇOIS, *Le fait sociétal dans l'art conceptuel en Belgique à partir de l'exposition Reportage (1967)* ; directeur : M. D. Laoureux.

Bilyana GEORGIEVA, *L'image photographique et la réalité industrielle, Lewis Hine, Bernd et Hilla Becher, Edward Burtynsky* ; directeur : M. D. Vander Gucht.

Luna HAERTJENS, *La représentation de l'enfant dans la photographie artistique contemporaine. Trois études de cas : Sally Mann, Julie Blackmon et Ruud van Empel* ; directrice : Mme D. Leenaerts.

Houda HAMID, *La Lumière artificielle et ses implications métaphoriques dans les installations contemporaines. Étude de cas : Dan Flavin, James Turrell et Michel Verjux* ; directeur : M. T. Lenain.

Louise-Marie HUBERT, *L'influence des arts plastiques dans la démarche des « directeurs de la photographie » au niveau de la création cinématographique* ; directeur : M. F. Gérard.

Laura KOLLWELTER, *Les relations belgo-allemandes dans l'art abstrait de l'entre-deux-guerres. Transfert culturels d'une avant-garde internationaliste* ; directeur : M. D. Laoureux.

Manon LECERF, *La joaillerie Ruys à Anvers (1854 à nos jours). Étude du bijou Art Nouveau* ; directrice : Mme B. D'Hainaut-Zvény.

Angélique LESUEUR, *Les coulisses de l'orientalisme. Cléopâtre mise en scène par Victorien Sardou et Émile Moreau* ; directeur : M. E. Warmenbol.

Mathilde MASSART, *L'art abstrait contemporain en Belgique à travers la revue MESURES art international (1988-1994)* ; directeur : M. D. Laoureux.

Lola PIRLET, *L'œuvre du photographe Carl De Keyser, approche monographique et*

muséologique ; directrice : Mme D. Leenaerts.

Anaëlle PRETRE, *Le corps féminin comme expression d'un art politiquement engagé : Sanja Ivekovic, Mona Hatoum et Shirin Neshat* ; directrice : Mme M. Andrin.

Alan SPELLER, *Le Black Mountain College. Enseignement artistique et avant-garde* ; directeur : M. D. Laoureux.

Caroline STYFHALS, *Le groupe Art Abstrait (1952-1956) : vers une reconnaissance de l'abstraction en Belgique* ; directeur : M. D. Laoureux.

Antoine VAN DEN BERG, *L'univers artistique de Radiohead. Étude des liens présents entre les créations musicales et visuelles du groupe Radiohead* ; directeur : M. S. Clerbois.

Louise VAN REETH, *Le Miroir, comme médium dans la peinture aux XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles : le cas des tableaux-miroir de Michelangelo Pistoletto* ; directeur : M. T. Lenain.

Julie WASEIGE, *Marcel Broodthaers et l'image photographique* ; directeur : M. D. Laoureux.

#### *Option Civilisations non européennes*

Nicolas BODART, *Le thème iconographique du bébé-jaguar dans l'art olmèque* ; directrice : Mme S. Peperstraete.

Els CRANSHOF, *Contribution à l'histoire du kasar hausa (Niger et Nigéria) par l'étude de la culture matérielle. Vannerie et poterie* ; directeur : M. O. Gosselain.

Roxanne DEHENAIN, *Archéologie et iconographie de femmes de la haute élite maya* ; directeur : M. P. Eeckhout.

Lisa-Marie HERMAN, *Entre normes et réalité. Itinéraire de l'objet au sein des collections d'un musée ethnographique. Le cas du Musée royal de l'Afrique centrale (MRAC-Tervuren)* ; directeur : M. O. Gosselain.

Élodie HEYMANS, *Les figurines anthropomorphes de Teotihuacan conservées aux Musées royaux d'Art et d'Histoire de Bruxelles* ; directrice : Mme S. Peperstraete.

Adrian KURTH, *Réinvention contemporaine du bestiaire surnaturel japonais. Étude de cas : Mushishi (1998-2008), de Urushibara Yuki* ; directeur : M. O. Gosselain.

Marie-Line LIVORNESE, *Archéologie funéraire des Nazca du Pérou (ca 1-700PCN)* ; directeur : M. P. Eeckhout.

Caroline MATHIEU, *Ornementation décorative peinte des grottes bouddhiques du Mahārāshtra et du Madhya Pradesh aux V<sup>e</sup> et VI<sup>e</sup> siècles : iconographie et symbolique* ; directrice : Mme C. Bautze-Picron.

Héloïse MEZIANI, *Étude des vases noirs Mochica des Musées royaux d'Art et d'Histoire de Bruxelles. Analyse générale et iconographique* ; directeur : M. P. Eeckhout.

Nicolas NIKIS, *La métallurgie ancienne du cuivre dans le Copperbelt. Synthèse des données archéologiques et anthropologiques* ; directeur : M. P. de Maret.

Silvia SOLINIS CARRERA, *Étude typologique et iconographique de figurines féminines aztèques en céramique provenant de la collection des Musées royaux d'Art et d'Histoire* ; directrice : Mme S. Peperstraete.

Elisabeth TRUFIN, *Ozomatli. Considérations sur le singe dans la pensée aztèque* ; directrice : Mme S. Peperstraete.

Benjamin VEROUX, *Les textiles Chimú et Chancay. Contextualisation, diffusions et influences sur la côte nord et centrale du Pérou pendant l'Intermédiaire récent (ca. 900-1475 P.C.N.)* ; directeur : M. P. Eeckhout.



## Option Musicologie

Charles-Henry BOLAND, *Étude du langage musical de Désiré Pâque à travers l'analyse de son œuvre et ses écrits théoriques* ; directeur : M. W. Corten.

Aurélien PIRAUX, *Étude et analyse des jingles dans le milieu de la radio publique. De leur création à leur mise en onde* ; directrice : Mme V. Dufour.

Lyn SCHMITZ, *L'emploi solistique du cor anglais dans la tradition symphonique de 1830 à 1900* ; directeur : M. W. Corten.

## II. RÉSUMÉS DES THÈSES DE DOCTORAT ET DE QUELQUES MÉMOIRES DE LICENCE (2011-2012)

Ces résumés ont été établis par les auteurs des travaux.

### A) THÈSES DE DOCTORAT

Isabelle ALGRAIN, *L'alabastré attique. Origine, forme et usages*. Vol.1 : *Texte* ; vol. 2 : *Bibliographie, Annexes, Catalogue* ; vol. 3 : *Cartes, Illustrations* ; promoteur : A. Tsingarida.

L'alabastré attique est une forme de vase à parfum en céramique produite à Athènes entre le milieu du VI<sup>e</sup> siècle et le début du IV<sup>e</sup> siècle avant J.-C. L'objet de cette thèse est de présenter une étude globale, inexistante à ce jour, sur l'alabastré attique. En plus d'un examen typologique de la forme, généralement mené dans le cadre de ce type de recherche, nous avons voulu proposer une lecture économique, culturelle et sociale de l'alabastré.

La première partie de cette thèse est consacrée à l'identification de l'origine de l'alabastré et à sa diffusion en Méditerranée orientale. L'alabastré est originaire d'Égypte, où les premiers exemplaires en albâtre se développent à partir du VIII<sup>e</sup> siècle avant J.-C. Après avoir tracé son évolution morphologique, la thèse met en évidence les diverses régions de la Méditerranée orientale telles que le Levant, la Mésopotamie ou la Perse, où la forme est exportée et copiée, le plus souvent par des ateliers qui produisent des vases en pierre. Cette première partie met également l'accent sur le statut particulier de l'alabastré en pierre en Orient et en Égypte, où il restera longtemps associé au pouvoir royal ou aristocratique. Elle traite enfin de l'apparition de l'alabastré et de son statut dans le monde grec oriental. Ces importations déclenchent une réaction presque immédiate chez les artisans de ces régions qui produisent des alabâstres en argent, en verre, en faïence, en ivoire, en bois et en céramique.

La seconde partie de cette étude aborde la production de l'alabastré attique en céramique qui s'étend du VI<sup>e</sup> siècle au début du IV<sup>e</sup> siècle avant J.-C. Un premier chapitre est consacré à l'étude de son introduction dans le répertoire formel au milieu du VI<sup>e</sup> siècle avant J.-C. par l'atelier d'Amasis et aux inspirations probables de cet artisan. Cette section s'est également penchée sur le difficile problème des phases de la production et de l'organisation interne des différents ateliers. Pour ce faire, nous avons élaboré une méthode d'analyse basée à la fois sur l'examen minutieux du travail du potier grâce aux variations dans les profils des vases et sur les données obtenues par les études ethnoarchéologiques pour tenter de différencier les alabâstres produits au sein d'ateliers différents et d'identifier, quand cela s'avérait possible, différents potiers au sein d'un même atelier. Cette étude formelle a distingué trois phases différentes de production

qui présentent des caractéristiques typologiques distinctes. L'examen de l'organisation interne des ateliers a également mis en évidence les caractéristiques morphologiques des vases et a identifié les potiers les plus importants. L'examen attentif des pièces céramiques a permis de regrouper au sein d'un même atelier des artisans dont les liens étaient jusqu'alors insoupçonnés. Enfin, la deuxième partie se clôture par une analyse de la carte de distribution des alabastres attiques

La troisième partie de ce travail porte sur la fonction et les différents usages de l'alabastré sur base des sources littéraires, épigraphiques, iconographiques et archéologiques. Cette section se penche plus particulièrement sur l'identification des utilisateurs privilégiés des alabastres. En effet, de nombreuses études lient, de manière presque systématique, l'alabastré au monde féminin. Ce propos mérite d'être nuancé car, si le vase apparaît à maintes reprises dans des contextes féminins tels que ceux de la toilette et de la parure, il ne constitue pas exclusivement un symbole du monde des femmes. Cette troisième partie met en évidence le fait que l'alabastré est également utilisé dans un grand nombre d'autres contextes, notamment rituels, et représente souvent un symbole de luxe et de raffinement à l'orientale.

Mélanie ANDRIEU, *Une spécificité Cobra : les œuvres collectives. Émergence d'une pratique et exemplarité de Christian Dotremont*. Vol.1 : Texte ; vol. 2 : Annexes, sources et bibliographie ; vol. 3 : Illustrations ; promoteurs : Mme L. Barlangue et M. M. Draguet.

Cette thèse est une étude du mouvement Cobra à travers les œuvres collectives, une de ses composantes caractéristiques. Il s'agit tout d'abord de comprendre le mouvement, ses origines et influences, ainsi que sa visée d'un art libre, ouvert, expérimental, partie prenante de la vie. Dans un contexte social d'après-guerre, souvent politisé, Cobra défend l'action collective, définie notamment dans les notions d'antispécialisme et d'interspécialisme. Il convient de mettre en exergue les origines de cette pratique, et saisir les divers aspects qu'elle arbore, notamment au travers de revues, d'expositions ou de créations partagées. Le poète Christian Dotremont, animateur et âme de Cobra, favorise le travail de collaboration et contribue à son développement en stimulant les rencontres artistiques. Il se fait le passeur et le permanent «agitateur» de cette notion. Les peintures-mots qu'il crée avec d'autres artistes participent à sa réflexion majeure sur l'écriture et la peinture. Ce lien interpelle quelques artistes belges comme Pierre Alechinsky, mais il passionne Christian Dotremont qui ne cesse de multiplier les expériences à ce propos, pour aboutir à ce qu'il nomme les logogrammes, remarquable fusion de la peinture et de la poésie, et aboutissement de toute une vie de recherche.

Ce travail est structuré en trois points. Le premier établit une étude du contexte artistique et social des années précédant Cobra puis la mise en place du groupe. Le second aborde les années d'intense activité «officielle» du groupe, au service du collectif. Enfin, le troisième propose de suivre l'évolution post-Cobra des œuvres collectives et des recherches sur l'écriture et la peinture.

Delphine BIGONVILLE, *Association des idées et intuition. La réponse des architectes anglais à la Querelle des Anciens et des Modernes*. 2 vols, 329 p. ; promoteur : M. M. Couvreur.

Ce travail s'intéresse au problème de la relativisation de l'expression architecturale liée à la remise en question, durant le XVII<sup>e</sup> siècle, de l'origine divine et de la valeur des canons proportionnels qui sous-tendent la tradition classique. Emblématique de la Querelle qui opposa Claude Perrault et François Blondel au sein de l'Académie royale de Paris, ce problème recevra une formulation privilégiée dans la tradition théorique anglaise, qui se caractérise par la volonté de préserver une forme d'objectivité à l'expression

formelle tout en cherchant à y intégrer la valeur subjective de l'usage. À travers l'étude de textes esthétiques et de théories d'architecture produits en Angleterre durant le XVIII<sup>e</sup> siècle et le début du XIX<sup>e</sup> siècle, nous avons cherché à identifier les différentes solutions proposées par les théoriciens pour parvenir à concilier le sujet et l'objet dans la forme architecturale et ainsi aboutir à une expression qui autorise l'appropriation individuelle tout en satisfaisant à l'impératif du consensus.

Aliénor DEBROcq, *Le Surréalisme-Révolutionnaire et Cobra à l'épreuve de la violence. Contribution à l'histoire des représentations*. Vol. 1 : 350 p. ; vol. 2 : 219 p., ill., cédérom ; promoteur : M. M. Draguet.

Créé le 8 novembre 1948 à Paris par huit peintres et écrivains belges, hollandais et danois, Cobra est l'acronyme de Copenhague, Bruxelles, Amsterdam. Le mouvement se propose rapidement de devenir un lien souple entre artistes et poètes de différents pays, par le biais d'un certain nombre de publications et d'expositions. Son existence officielle sera brève, puisqu'elle prend fin en 1951 avec le dernier numéro de la revue éponyme. Si les premières tentatives d'analyse historique et de synthèse sont venues des artistes et des poètes membres du mouvement, plusieurs études abouties ont vu le jour depuis les années 1970.

S'appuyant sur un certain nombre d'affirmations émanant des acteurs de Cobra comme des historiens ayant écrit sur le sujet, l'auteur s'est penché sur la question de la violence picturale et théorique au sein de ce mouvement. Picturale, par la propension des artistes à brouiller la lisibilité de la composition et des figures, par leur volonté de « faire brut » et enfantin, de « mal peindre », de maltraiter le sujet en le rendant méconnaissable, hybride, défiguré. Théorique, par un certain nombre de déclarations (pour la plupart, parues dans la revue Cobra) véhémentes, engagées, politiques, relatives au climat sociopolitique de l'après-guerre comme au contexte artistique et culturel contemporain.

Au cours des recherches, il est apparu que la violence de Cobra était plus ambiguë que ce qui avait été imaginé initialement. Elle relève en réalité d'une forme d'instrumentalisation émanant des acteurs, qui ont multiplié les effets rhétoriques, les attitudes et les déclarations allant dans ce sens, conduisant Cobra à user d'une violence « décorative » nettement instrumentée : un outil utilisé par les artistes dans la construction de leur image, de leur identité individuelle et collective. Cette piste a ainsi débouché vers d'autres résultats que ceux imaginés au préalable mais n'en a pas moins permis de réévaluer le mouvement sur le plan de l'histoire des représentations, en étudiant les stratégies développées par ses membres dans les œuvres et les discours. La mise en perspective critique de ceux-ci a permis de cerner la capacité rhétorique de certains membres de Cobra, qui ont valorisé l'image d'un mouvement artistique résolument « moderne », c'est-à-dire violent et revendicateur, tout en puisant leur inspiration dans certaines formes d'art primitives et brutes.

La thèse s'articule de façon thématique, autour de quatre pôles révélateurs des formes et du sens de la violence détectée dans les œuvres et les discours des Cobra : Répondre à la guerre – Cobra face au siècle / Une violence générationnelle / Le primitif ou le jeu de la violence / Aspirations libertaires.

Laure-Anne FINOULST, *Les sarcophages du haut Moyen Âge en Gaule du Nord. Production, diffusion, typo-chronologie et interprétations*. Vol. 1 : Texte, 361 p. ; vol. 2 : Corpus, 2 parties, 878 p., ill. ; promoteur : M. A. Dierkens.

Outre le recensement d'environ 1400 sarcophages, monolithes et bipartites, en Gaule du Nord, l'intérêt de cette recherche réside dans la démonstration des apports

péetrographiques, technologiques, économiques et culturels de ces sépultures. Afin de travailler sur un groupe cohérent, seuls les sarcophages de production lorraine, avec une diffusion septentrionale le long de la Meuse, de la Moselle et du Rhin, ont été retenus.

Après une brève historiographie de l'archéologie mérovingienne et plus particulièrement des recherches sur les sarcophages, la production des sarcophages de Gaule du Nord est abordée selon plusieurs aspects.

Le premier concerne les analyses péetrographiques qui démontrent l'utilisation prédominante de calcaire (majoritairement Tithonien et, en moins grande proportion, Bajocien et Oxfordien). Tous ces calcaires proviennent de la région lorraine française actuelle. Le choix de ces matériaux a sans doute été guidé par l'existence de bancs de sédiments assez épais, par une relative légèreté et tendreté facilitant l'extraction et la confection des sarcophages.

Le deuxième aspect de l'étude aborde l'élaboration d'une morpho-typologie des cuves et des couvercles sur la base, essentiellement, de ces différents calcaires : quatre groupes typologiques principaux ont été déterminés pour les cuves alors que les couvercles ont pu être regroupés dans six types distincts. Certaines particularités ont également été intégrées dans cette partie.

Les décors et les inscriptions ont été répertoriés dans le troisième aspect lié à la production.

L'aspect technologique proprement dit de la confection des sarcophages, de l'extraction en carrière aux finitions, vient compléter la partie de la recherche sur la production en étudiant l'outillage utilisé.

Le chapitre suivant a été consacré à la conception d'une typo-chronologie reposant sur le peu d'éléments à disposition. Ceux-ci amènent à une datation, tous types confondus, allant du dernier quart du VI<sup>e</sup> siècle aux premières décennies du VIII<sup>e</sup> siècle.

La problématique de la diffusion a été abordée dans le chapitre suivant au travers de deux aspects. D'une part, les probables voies de communications et moyens de transports utilisés ont été explorés démontrant une utilisation des voies fluviales comme terrestres. Et, d'autre part, la répartition et la concentration des sarcophages dans les différents sites qui forcent à s'interroger sur le rôle économique et sur le rôle d'indicateur social de ces sépultures particulières.

Le dernier chapitre regroupe les questionnements liés aux pratiques funéraires telles que la gestion des corps lors des inhumations, la visibilité et l'accessibilité de ces sépultures ou encore le emploi des sarcophages et le détournement de leur fonction première à des périodes plus tardives.

Carine FOL, *De l'art des fous à l'art en marge : un siècle de fascination ou de l'évolution du regard porté sur les expressions artistiques de créateurs outsiders, personnes malades ou handicapées mentales, artistes isolés*. 1 vol. : 358 p., ill. ; Annexe, 42 p. ; promoteur : M. T. Lenain.

Cette thèse analyse l'évolution du regard porté sur les créations asilaires, art brut et outsider au XX<sup>e</sup> siècle, à travers une approche phénoménologique qui se focalise sur les protagonistes qui ont permis la découverte, la diffusion et la recherche de ces créations : psychiatres (Hans Prinzhorn, Walter Morgenthaler, Leo Navratil, entre autres), Jean Dubuffet, Harald Szeemann. La pratique de commissaire d'exposition est également abordée, par le biais d'une étude de cas dédiée à l'art & marges (musée à Bruxelles).

Noémie GOLDMAN, *Un Monde pour les XX. Octave Maus et le groupe des XX: analyse d'un cercle artistique dans une perspective sociale, économique et politique*. Vol. 1 : 315 p. ; vol. 2 : 153 p., ill. ; promoteur : M. M. Draguet.

Cette thèse se concentre sur la question des mécanismes de restructuration du système du monde de l'art à Bruxelles à la fin du XIXe siècle. Elle cherche à démontrer comment une nouvelle scène artistique construite autour du cercle des XX à Bruxelles, dont l'épanouissement sera pris en charge par l'animateur d'art Octave Maus, produit un art qui est influencé par les enjeux sociaux et politiques portés par un milieu défini de manière sociale, culturelle et générationnelle.

Le groupe des XX est ainsi replacé dans son contexte économique, politique et social. La diversification des approches et des sources était donc un aspect essentiel des recherches. Plusieurs voies d'approche ont été empruntées, telles que l'histoire culturelle, la sociologie de l'art, l'histoire du marché de l'art, l'analyse politique ainsi que l'étude de la visual culture.

Dans un premier temps est analysée l'émergence de la nouvelle scène artistique construite autour du groupe des XX. Cette partie commence par une analyse plus monographique du parcours de Maus afin de définir les qualités essentielles de l'animateur d'art qu'il incarne, ainsi que son rôle dans la reconfiguration du milieu culturel. Ensuite, l'étude se concentre sur la mobilisation d'un public autour des salons et la mise en place d'un nouveau marché de l'art aux XX.

Dans un second temps, l'étude se penche sur les œuvres créées par les XX et sélectionnées par le public d'amateurs fidèles au groupe. La recherche éclaire cette production artistique en y décelant les influences des questionnements et des prises de position sociales et politiques du public des XX, défini précédemment. L'analyse iconographique et stylistique des œuvres s'accompagne d'un travail sur ce milieu culturel, et particulièrement sur ses positions face aux débats sociaux de l'époque. Cette étude aboutit, d'une part, à une description approfondie du public des XX, et, d'autre part, à une meilleure compréhension de l'originalité de la production esthétique des artistes du groupe.

Bienvenu GOUEM GOUEM, *Des premières communautés villageoises aux sociétés complexes sur le littoral méridional du Cameroun*. Vol. 1 : Texte ; vol. 2 : Catalogue et Annexes ; promoteur : M. P. de Maret.

Ce travail est le résultat de recherches réalisées d'abord dans le cadre d'un programme d'archéologie préventive (2001-2004), puis d'une bourse doctorale à l'ULB entre 2004 et 2010 (Introduction générale). Les sites étudiés sont localisés dans la région de Kribi (côte camerounaise) et sont essentiellement composés de fosses, qui sont très certainement les vestiges des premières entités villageoises ayant habité la zone forestière atlantique du Cameroun vers 3000 BP (Chap. 1). La méthodologie adoptée varie sensiblement selon les deux programmes (Chap. 2). Le matériel analysé, surtout la céramique (Chap. 3, 4 et 5), a été récolté au cours des fouilles de sauvetage et programmées et a permis de définir une chronoséquence générale entre ca. 1000 BC et ca. AD 1000 (Chap. 6) qui comprend trois traditions céramiques : la Tradition de Bissiang (période de Transition Âge de la Pierre/Âge du Fer, Cal 1000-400 BC), le Groupe de Mpoengu (Âge du Fer I, Cal 400-50 BC) et la Tradition de Bidjoka (Âge du Fer II, Cal AD 0-1000). Cette dernière tradition est aussi contemporaine de l'apparition de sociétés complexes sur la côte méridionale camerounaise et ses environs, dont les sites se caractérisent surtout par la présence de ce qui semble être des structures funéraires, dans lesquelles on trouve de nombreux objets en fer (parures, armes, etc.) disposés de manière particulière et généralement associés à de poteries carénées décorées.

Une étude comparative de la chronoséquence de la zone côtière a été faite avec celles déjà établies pour les zones avoisinantes, notamment au centre du Cameroun et dans les pays voisins (Chap. 7). Ce rapprochement a permis de conclure, entre autres, à une parenté culturelle entre la Tradition de Bissiang et celle d'Obobogo identifiée dans la région de Yaoundé (zone de forêt mixte). Enfin, l'ensemble des études comparatives a aussi conduit à faire quelques spéculations sur le peuplement de l'Afrique Centrale forestière depuis environ 3000 BP (Conclusion générale).

Walter LECLERCQ, *L'Âge du Bronze final dans les bassins de l'Escaut et de la Meuse moyenne : culture matérielle et cadre socioéconomique*. Vol. 1 : Texte, 272 p. ; vol. 2 : Catalogue par site, 294 p. ; vol. 3 : Catalogue typologique, 76 p. ; promoteur : M. E. Warmenbol.

Dès le Bronze final, on assiste en Europe occidentale à la mise en place d'une géographie culturelle qui positionne les bassins de l'Escaut et de la Meuse moyenne à la charnière des grands complexes traditionnels : atlantique, nordique et continental.

Par l'étude du mobilier céramique issu de sites en grande partie inédits (provenant à la fois de fouilles récentes et anciennes) de l'aire géographique considérée, l'objectif principal de cette thèse était de déterminer le paysage socioéconomique, son évolution au cours du temps et finalement son insertion dans une mouvance européenne. Des questions sur la circulation des biens, mais également sur celle des populations, sont dès lors soulevées.

Après le classement (avec développement d'une typologie adaptée à la disparité du mobilier) et l'analyse des découvertes céramiques, ces données ont été confrontées aux études menées sur le mobilier métallique, qui a déjà fait l'objet de nombreuses recherches en Belgique.

Afin d'optimiser les résultats, il était impératif de proposer une datation la plus précise possible des artefacts. Outre les analyses radiocarbone, les rapprochements établis entre une partie du matériel et les découvertes nord-alpines ont autorisé à préciser les fourchettes chronologiques des types établis dans le système typologique.

Cette analyse a permis de confirmer certains points et de mettre en exergue certaines problématiques novatrices. L'hypothèse d'un commencement du Bronze final aux environs de 1350 av. J.-C. (au lieu de 1100 av. J.-C.) fut renforcée. Seuls quelques dépôts d'objets métalliques suggéraient cette éventualité. Plusieurs tombes attribuables à cette période avec un mobilier d'influence de zones culturelles à l'est de l'Allemagne ont pu être mises en évidence. À l'aube du Bronze final, l'aire considérée appartient à une vaste koinè (la culture des « Champs d'Urnes ») au sein de laquelle des groupes sont difficilement discernables. Progressivement, au cours du Hallstatt A1 (1250-1100 av. J.-C.), on assiste à une fragmentation du paysage socioéconomique dans le nord-ouest de l'Europe, déjà amorcée à la toute fin du Bronze D. Au sein de cette large koinè, des cultures se développent et se distinguent plus aisément parmi les ensembles céramiques et métalliques. La Belgique intègre la mouvance de la « céramique cannelée ». Cette fragmentation de la koinè générale et l'apparition au premier plan de certains éléments céramiques constituèrent par la suite un terreau fertile, dans lequel prit racine la culture Rhin-Suisse-France orientale, peut-être au Hallstatt A2 (1100-1050 av. J.-C.), certainement au Ha B1. En effet, cette thèse a permis de nuancer l'omniprésence, dans le paysage culturel du Bronze final, d'une culture Rhin-Suisse-France orientale. Si la région namuroise appartient presque de manière permanente à cette dernière, sa présence semble actuellement fluctuer au sein du territoire étudié, et ce à des moments précis (Ha B1 et Ha B3). Effectivement, au Hallstatt B2 (950-900 av. J.-C.), le RSFO n'est

pas identifié. Toutefois, du mobilier céramique d'influence westphalienne apparaît dans certaines nécropoles, ce qui laisse supposer l'existence d'une éventuelle culture Ruhr-Lippe-Escaut.

Finalement, au Hallstatt B3 (900-800 av. J.-C.), dans les bassins de l'Escaut et de la Meuse moyenne, les vases évoluent vers un profil plus globulaire, tandis que le décor se raréfie. Ces caractéristiques se développent à travers tout le bassin rhénan. Les anciennes nécropoles abandonnées au Ha B1 sont réoccupées (Court-Saint-Étienne, notamment), de nouvelles sont éventuellement créées (Noville). Dès les dernières années du Ha B3, on ne relève plus, dans les régions considérées, la présence de céramique d'influence Rhin-Suisse-France orientale.

Clémence MATHIEU, *L'habitat de la petite noblesse dans la partie nord de l'ancien comté de Hainaut : XV<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles. Architecture, modes de vie et manières d'être* ; promoteurs : Mme K. de Jonge & M. M. de Waha.

Cette étude s'attache à comprendre ce qu'est un habitat seigneurial secondaire en Hainaut à la fin du Moyen Âge et aux Temps modernes. La disparition de la plupart des résidences de la haute noblesse en Hainaut conduit à l'étude des habitats de la petite noblesse, dont le manque de reconnaissance, entraînant la démolition ou les transformations irréversibles de ces habitats, rend ces édifices sujets à l'oubli. Par ailleurs, victimes d'une tradition castrale héritée du XIX<sup>e</sup> siècle, archéologues et historiens de l'art ont bien souvent eu leur attention d'abord attirée par les grands châteaux et donc par la haute noblesse, laissant de côté toute une tranche de la population noble et de leurs possessions. Cette étude a comme objectif majeur de comprendre comment ces habitats ont fonctionné comme structures de vie, mais aussi comme des architectures à travers lesquelles et par lesquelles les habitants pouvaient exprimer leurs identités. Dans cette optique, après avoir considéré les différents types architecturaux (types de plans, types de corps de logis, types de tours), suivant une typo-chronologie, sont étudiés les matériaux utilisés et la distribution intérieure de ces édifices.

Ce sont ensuite les entourages de l'habitat en tant qu'espace construit, leur situation dans le paysage, et par rapport au relief, à l'hydrographie, aux villages, aux terres de cultures, et aux réseaux de communication, qui occupent une grande partie de l'étude. Les liens avec leurs habitants, ces membres de la « petite noblesse » sont ensuite considérés. Leurs fonctions, leurs origines et leurs zones de déplacements sont abordés, afin de mieux percevoir le rôle et la détermination de ce groupe social, qui s'avère être en rupture avec la haute noblesse. L'opposition traditionnelle entre villes et campagnes est dépassée, de même que la question des maisons principales et secondaires, au profit d'une approche plus fluide, favorisant une interaction entre villes et campagnes, et considérant les mouvements de population émergeant de l'un ou l'autre milieu.

La partie interprétative suit ensuite, permettant d'aboutir à une caractérisation de ce type d'habitat. Le but est notamment de mettre en lumière la relation entre les aspects défensifs et résidentiels des édifices. Pour ce faire, les éléments de défense active et passive sont examinés, ainsi que le degré d'efficacité de ces structures.

La suite de cette partie a pour but de replacer les habitats de la petite noblesse dans le contexte des types architecturaux des campagnes, de la haute noblesse et des villes du Hainaut et des anciens Pays-Bas, afin de mieux dégager les liens ou les ruptures entre les différents groupes sociaux et architecturaux. Les rapports avec les habitats ruraux sont établis en ce qui concerne les diverses composantes que sont les douves, les pont-levis, les orifices de tir, les espaces verts et les aménagements hydrographiques d'agrément, la basse-cour, les tours, les typologies des plans et de maisons, les matériaux

et leur qualité de mise en œuvre, les intérieurs, les ouvertures et les styles, les armoiries et les millésimes. La catégorie intermédiaire que sont les habitats des élites rurales, est également abordée, puisqu'elle développe des types architecturaux ambigus et se rapprochant davantage des habitats de la petite noblesse que des autres ruraux. Cette catégorie est examinée d'un point de vue architectural et social.

Alice MEZOP TEMGOUA, *Archéologie (traditions orales) et ethnographie au nord du Cameroun : histoire du peuplement de la région du Faro durant le dernier millénaire*. 2 vol. ; promoteur : M. P. de Maret.

À la limite entre le Cameroun et le Nigéria, la région du Faro est une zone d'extraordinaire diversité, tant du point de vue des populations que de la topographie. Pas moins de treize groupes ethnolinguistiques y sont documentés, qui appartiennent à trois grands ensembles linguistiques et se répartissent dans la plaine et les montagnes. Les données de la linguistique indiquent que les représentants des langues adamaoua seraient présents dans la plaine de la Bénoué et du Faro depuis environ quatre mille ans. Au niveau de l'ethnohistoire, on sait que les habitants des plaines sont soumis à l'autorité des Foulbé depuis deux siècles. Mais, au delà de cette période, de nombreuses zones d'ombre demeurent. L'histoire des populations de cette partie du bassin de la Bénoué avant le XIX<sup>e</sup> siècle semblait donc hors d'atteinte, car la région du Faro restait vierge du point de vue archéologique.

Ce travail apporte, par le biais d'une approche historique et comparative, des éléments susceptible d'expliquer, d'une part, la complexité qui caractérise le peuplement du Faro et, d'autre part, la façon dont le peuplement de cette région a évolué au cours du dernier millénaire. Il est également question de faire progresser la réflexion méthodologique, en évaluant la façon dont les modèles obtenus par l'archéologie peuvent être confrontés avec ceux qui se basent sur les traditions orales, les éléments de la culture matérielle actuelle et la linguistique.

L'étude des traditions orales a permis de classer par ordre chronologique les éléments historiques importants et d'établir une histoire du peuplement durant ces derniers siècles. Elle confirme qu'il est possible de reconnaître des racines remontant au delà du XIX<sup>e</sup> siècle à la plupart des groupes qui peuplent encore la région aujourd'hui, ainsi que de nombreuses ruptures dans l'histoire du peuplement du Faro. Contrairement aux travaux antérieurs, la plus importante de ces fractures date du début du XIX<sup>e</sup> siècle, avec l'occupation des conquérants foulbé, qui ont provoqué l'insécurité généralisée, la division de la région en deux et les plus importantes déportations de populations des plaines vers les montagnes refuges.

L'approche archéologique a permis d'établir la première séquence chrono-culturelle du Faro au cours du dernier millénaire. Si la présence d'un peuplement ancien dans la plaine était envisagée, l'étude archéologique apporte la preuve que des communautés humaines vivent dans le Faro depuis environ mille ans. À partir du XV<sup>e</sup> siècle, des modifications surviennent. Celles-ci se manifestent surtout par l'apparition d'une nouvelle poterie ornée au *Blepharis sp.* Lorsque l'on compare la carte de distribution des sites associés à cette céramique, au trajet suivi par les Bata, qui remontent le cours du Faro en implantant des villages et à l'aire d'extension des langues tchadiques au Faro, il semble plausible que de nouvelles populations occupent la région vers le milieu du dernier millénaire de notre ère. Pour le XIX<sup>e</sup> siècle, bien documenté par les traditions orales, les données archéologiques viennent renforcer l'idée d'une profonde rupture durant cette période.



En abordant l'histoire du peuplement du Faro, il était nécessaire d'examiner le concept de l'ethnicité comme il est classiquement employé dans la région. D'une manière générale, l'étude conforte l'idée qu'il est très difficile d'aborder la profondeur historique des identités des groupes actuels.

La confrontation entre les faits des cultures vivantes et les résultats archéologiques a permis d'évaluer les potentialités de raisonnements historique et comparatif. On ne peut que constater, dans cet exemple concret, le grand intérêt qu'il y a à fonder la reconstitution du passé sur de multiples sources.

Arnaud QUERTINMONT, *Aux abords de la sépulture méroïtique : les approches du monument funéraire à l'époque méroïtique*. 2 vol., 240 p., 191 p. ill ; promoteurs : Mme B. Gratien & M. E. Warmenbol.

Bien que la littérature scientifique relative aux nécropoles méroïtiques, royales ou privées, soit assez abondante, force est d'admettre qu'aucune étude globale concernant le mobilier associé au monument funéraire méroïtique bâti n'a jamais été effectuée. Ce matériel considérable n'a, en effet, été traité que sommairement dans les diverses publications, que ce soit dans le cadre général de monographies relatives à un site en particulier ou d'une façon éclectique dans des ouvrages de synthèse, des articles transversaux ou autres catalogues d'expositions temporaires.

Le but du présent travail n'est pas d'opérer un recensement de tous les objets liés aux superstructures connus à ce jour, ni même de dresser une carte des traditions funéraires méroïtiques au Soudan, de nombreux travaux inédits étant toujours en cours sur plusieurs sites archéologiques, mais bien de réunir les informations disponibles sur le mobilier archéologique relatif à ces structures spécifiques. Par le biais d'une approche méthodologique multiple (archéologique, architecturale, chronologique, stylistique, typologique et religieuse) et au moyen de la restitution des objets dans leur contexte physique, cette thèse tente de reconstituer une gestuelle particulière, de même que de déterminer une évolution de ces pratiques et préciser ainsi la symbolique liée aux objets concernés. Cette étude cherche à comprendre quels furent les actes et les démarches pratiqués par les acteurs de la cérémonie funéraire, membres de la famille et prêtres, visant à célébrer le souvenir du défunt dans la mémoire collective. En effet, il ne faudrait pas offrir une vision réductrice du complexe funéraire et des différents rites pratiqués, comme s'il ne s'adressait qu'au défunt. Ces différents actes et gestes sont également destinés aux vivants, en modifiant les relations qu'ils entretiennent avec le disparu, changeant ainsi son statut dans le maillage social de la société. Les différentes actions réalisées dès le scellement de la chambre funéraire sont autant d'indices sur la façon dont les Méroïtes accomplissaient leur deuil.

Il conviendra tout d'abord de s'intéresser aux traditions royales et de déterminer ensuite quand et de quelle façon ces traditions ont été adoptées par les élites de l'empire de Méroé, tant au niveau de la capitale que dans le reste de l'empire.

Un dépouillement des archives de fouilles, notamment celles de G. A. Reisner, a permis de découvrir des photographies inédites de certaines étapes de la fouille révélant ainsi des informations de première importance quant à l'emplacement originel de certains objets, ou illustrant d'autres objets qui ne figuraient dans aucune publication parce que jugés sans réelle importance à l'époque. La présente étude, dont de nombreuses approches sont inédites, permet d'établir un état de la question, de conforter certaines idées précédemment avancées dans la littérature scientifique et pose à nouveau la question de « l'égyptianisation » des élites de Méroé et de la perception de la civilisation égyptienne qu'en ont les cultures limitrophes et ce, dans les différentes couches sociales.

Sandrine THIEFFRY, *L'édition musicale à Bruxelles sous le règne de Léopold I<sup>er</sup> (1831-1865)*. Vol. 1 : 2 tomes ; vol. 2 : *Annexes, Album iconographique* ; promoteurs : MM. M. Couvreur et H. Vanhulst.

Cette thèse retrace l'histoire de l'édition musicale, depuis la création artistique jusqu'à sa consommation, en passant par toutes les étapes de sa confection et de sa distribution. Une époque : la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Un lieu : Bruxelles. Des acteurs, les éditeurs eux-mêmes, mais aussi l'ensemble de leurs collaborateurs, à commencer par les compositeurs, mais aussi les graveurs et lithographes, les imprimeurs, les commissionnaires et autres marchands de musique qui ont participé à ce commerce spécifique. Un support physique enfin : la partition imprimée devenue un nouveau produit commercialisable et consommable.

Seuls les éditeurs de musique les plus importants de cette période ont été envisagés ici. Ils sont au nombre de sept, dont un domine largement les six autres. Il s'agit de la maison Schott frères. Tous ces éditeurs ont été traités avec le même soin et de la même manière, autour de trois axes de recherche : la production, la diffusion et la consommation de la musique.

## B) MÉMOIRES DE LICENCE

Louisa AMATO, *Les restes humains dans les fortifications à l'Âge du Fer. Entre sacrifiés et ennemis vaincus : une étude anthropologique de la Tranchée des Portes et du Plateau des Cinkes*. 1 vol., 206 p., 2 annexes, 101 fig., 42 photos ; directeurs : M. E. Warmenbol et Mme C. Polet.

La mise au jour de restes humains hors de tout contexte funéraire est aujourd'hui régulière sur les sites de l'Âge du Fer en Europe. À la lumière de nombreuses découvertes récentes, il semblait intéressant d'effectuer une étude anthropologique du matériel humain provenant de deux sites belges : la *Tranchée des Portes*, à Étalle (province de Luxembourg) et le *Plateau des Cinkes* à Olloy-sur-Viroin (province de Namur). Parallèlement à cette étude, une remise en contexte de ces sites a été effectuée afin de mieux comprendre la présence des ossements qui y ont été découverts.

Ce travail met ainsi en évidence la diversité des gestes portés sur le cadavre, qui ne se limitent pas, comme il est encore souvent admis, au traitement du crâne. Enfin, ce mémoire présente une série de découvertes qui semblent indiquer que les populations de l'Âge du Fer avaient une conception particulière de la ville.

Erika BASSO, *Les couronnes du VIII<sup>e</sup> au XIII<sup>e</sup> siècle : mise en contexte d'un exemplaire conservé dans une collection privée au travers de son étude stylistique et technologique*. 1 vol., 131 p., 82 ill., Annexes ; directrice : Mme V. Henderiks.

La recherche essaie de comprendre quelle peut être la fonction d'origine et la période de réalisation d'une couronne en argent, ornée d'or et de gemmes, conservée dans une collection privée. L'étude se base sur l'analyse des caractéristiques techniques et stylistiques de cette pièce, qui sont mises en relation avec les produits d'orfèvrerie de la période comprise entre le VIII<sup>e</sup> et le XIII<sup>e</sup> siècle. Les éléments de comparaison comprennent des exemplaires de couronnes conservés, peints ou sculptés, ainsi que d'autres produits d'orfèvrerie de la période considérée.

Hélène BRUYÈRE, *Émile Verhaeren – James Ensor (1882 – 1908) : discours sur l'art et critique de la critique*. Vol. 1 : *Texte*, 115 p. ; *Bibliographie*, xxx p. ; vol. 2 : *Annexes*, 32 p. ; *Liste des descriptions matérielles*, 5 p. ; *Illustrations*, 56 p. ; directeur : M. D. Laoureux.

Le présent mémoire traite de l'union entre les lettres et les arts à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle en Belgique. La génération d'écrivains qui voit le jour vers 1880, avide de légitimité, se tourne vers la peinture flamande, dont la tradition est établie depuis des siècles et reconnue internationalement. L'écrivain belge s'impose alors stratégiquement comme un écrivain peintre. Dans ce contexte, étudier la critique d'art de l'un de ces auteurs, Émile Verhaeren, est pertinent, dans la mesure où il est directement question de peinture dans la critique d'art. Ne prétendant pas analyser l'ensemble de la prose critique de Verhaeren, James Ensor a été sélectionné parmi les nombreux peintres à qui le poète a consacré des textes. Il s'agit de voir quel jugement le poète porte sur son œuvre, d'abord au travers d'articles dont le premier date de 1882, puis au travers de la monographie qu'il rédige à son sujet en 1908. Ensuite, la réaction d'Ensor à la critique de Verhaeren a été analysée et le rapport qu'il entretient avec lui s'est révélé ambigu sous plus d'un aspect.

Élodie DE ZUTTER, *Étude historique, iconographique, stylistique et technologique du Portrait de Philippe le Bon de l'hôpital de la Madeleine à Ath*. Vol. 1 : *Texte*, 132 p. ; vol. 2 : *Illustrations*, 74 p., 139 fig.

Ce mémoire est la première étude approfondie consacrée à l'un des portraits du duc de Bourgogne Philippe le Bon. En s'appuyant, d'une part, sur les données technologiques recueillies lors de la récente restauration de l'œuvre et, d'autre part, sur l'étude des autres effigies en buste sur panneau actuellement conservées du souverain, cette recherche s'attache à définir tous les critères iconographiques et stylistiques permettant une meilleure compréhension du tableau. Une « attribution » et une datation approximative de l'œuvre y sont proposées. L'histoire de l'institution dont elle est issue, l'hôpital de la Madeleine à Ath, permet de soumettre des hypothèses relatives à la commande et à l'histoire matérielle du portrait.

Charlotte DONNAY, *Les jubés de la Renaissance dans les Pays-Bas méridionaux. Études de cas*. Vol. 1 : *Texte*, 105 p., *Bibliographie*, 16 p. ; vol. 2 : *Annexes*, 219 p., 162 fig., annexes 3 p., glossaire, catalogue 29 p. ; directrice : Mme B. D'Hainaut-Zvény.

Ce mémoire a pour but de présenter une nouvelle étude sur les jubés renaissants dans les Pays-Bas méridionaux. Le premier chapitre trace une esquisse du développement du jubé, depuis son apparition au début du XII<sup>e</sup> siècle jusqu'à sa suppression au XVII<sup>e</sup> siècle, tout en lui conférant une perspective diachronique. Il a également semblé important de rendre compte de la diversité des fonctions et des usages dont il a fait l'objet dans le culte chrétien et lors des événements politiques. Dans le second chapitre sont analysés la structure architecturale, l'iconographie et le décor ornemental de six jubés encore en place, tous situés dans l'actuelle province du Hainaut. En annexe, un catalogue reprend les informations essentielles sur chaque jubé.

Laura KOLLWELTER, *Les relations belgo-allemandes dans l'art abstrait de l'entre-deux-guerres. Transferts culturels d'une avant-garde internationaliste*. Vol. 1 : *Texte*, 100 p. ; *Bibliographie*, 21 p. ; vol. 2 : *Illustrations*, 22 p. ; *Annexes*, 29 p. ; directeur : M. D. Laoureux.

À travers l'idée des transferts culturels, établie par Michel Espagne et reprise par Béatrice Joyeux Prunel, ce mémoire essaye de comprendre les relations entre l'avant-garde allemande et belge. Le travail se limite à l'analyse de la création abstraite. L'art abstrait, aussi dénommé « Plastique pure » par ses adhérents belges, ne connaît pas de vrai succès en Belgique. Les artistes se voient donc obliger de chercher de la reconnaissance à l'extérieur des frontières. Ce mémoire va démontrer pourquoi les artistes belges se tournent vers

l'avant-garde allemande et de quelles manières (expositions, revues, manifestes, congrès, lettres) ils vont maintenir ces contacts importants.

Caroline MATHIEU, *Ornementation décorative peinte des grottes bouddhiques du Mahârâshtra et du MadhyaPradesh aux V<sup>e</sup> et VI<sup>e</sup> siècles : iconographie et symbolique*. 1 vol. : Texte, 192 p. ; annexes, 15 p. ; Figures, 38 p., 384 fig. + support multimédia, 4 fichiers, 384 fig. ; directrice : Mme Cl. Bautze-Picron.

Ce mémoire propose une étude des motifs décoratifs peints de trois sites bouddhiques indiens : Ajantâ, Bâgh et Pitalkhorâ. Ce travail porte principalement sur les représentations animales, végétales et fantastiques, qui sont analysées selon une classification établie sous forme de catalogue. Chaque motif décoratif est étudié du point de vue iconographique et symbolique, tout en tenant compte de son emplacement au sein du monument bouddhique. Le but de ce mémoire est de mettre en évidence que chaque motif décoratif apporte une signification bien précise au monument qu'il orne. Des comparaisons avec des œuvres issues d'autres sites bouddhiques, contemporains ou non, sont également envisagées.

Héloïse MEZIANI, *Étude des vases noirs mochicas des Musées royaux d'Art et d'Histoire de Bruxelles*. Vol. 1 : Analyse générale et iconographique, 118 p. ; vol. 2 : Annexes, 205 p., 161 ill., 22 fiches muséales complètes ; directeur : M. Peter Eeckhout.

Les collections des Musées royaux d'Art et d'Histoire de Bruxelles contiennent un ensemble exceptionnel de pièces attribuées à la culture mochica de la côte nord du Pérou. Parmi celles-ci, on trouve une série de vases noirs qui n'a, jusqu'ici, jamais été étudiée de façon systématique. Ces vases, décorés en bas-reliefs ou ronde-bosse, sont spécialement intéressants, car ils se détachent de la grande majorité des vases mochicas, peints en couleur lie-de-vin sur fond crème. L'objectif du mémoire est d'établir le catalogue complet de ces pièces noires et d'étudier leur iconographie. Cela a mené à étudier la civilisation mochica en elle-même, sa production céramique, mais également les cultures l'ayant influencée. Il ressort de cette étude que, malgré leurs particularités, les céramiques mochicas s'insèrent parfaitement dans le monde cohérent des Moches. Afin de faciliter la lecture, le corpus a été divisé en deux parties : une étude iconographique, présente dans le premier volume, et une étude formelle, présente dans les annexes.

Nicolas NIKIS, *La métallurgie ancienne du cuivre dans le Copperbelt. Synthèse des données archéologiques et anthropologiques*. Vol. 1 : Texte, 128 p., 4 annexes ; vol. II : Cartes et figures, 73 p., 114 fig., 12 cartes ; directeur : P. de Maret.

Une synthèse des données anthropologiques et archéologiques concernant la métallurgie du cuivre dans le Copperbelt – région géologique riche en cuivre sise à la frontière entre la Zambie et la République démocratique du Congo – et ses régions environnantes a été opérée dans l'esprit de l'approche historique directe. Cela a permis, d'une part, de reconstituer des éléments de la chaîne opératoire du cuivre pour certains lieux et certaines époques et, d'autre part, de postuler certains axes de circulation de ce métal. Ce dernier aspect a pu être complété par des analyses élémentaires inédites sur des croissettes d'origine archéologique, qui ont révélé des variations dans l'origine du minerai selon les lieux et les périodes.

Juliette RODRIQUE, *Étude comparative de la conservation des sites archéologiques de la Villa del Casale et de la ville de Pompéi en Italie du Sud*. 1 vol. : 121 p., 73 fig. ; directrice : Mme C. Evers.

À travers une étude comparative, ce mémoire aborde la question de la conservation de sites emblématiques d'Italie du Sud : la Villa del Casale et la ville de Pompéi. La

conservation dépend de nombreux critères et doit faire face à une multitude d'agents de détérioration. Elle doit être pensée, agie et adaptée de manière spécifique à un lieu et à une époque donnés. Ainsi, dans le site de la Villa del Casale, il a été décidé de concevoir une protection moderne afin de préserver les vestiges *in situ*. Quant à Pompéi, dans la Maison du Faune, la muséalisation des plus beaux appareils décoratifs a prévalu. En revanche, dans la Maison de Méandre, les riches peintures sont conservées *in situ*, dans leur architecture d'origine consolidée et reconstituée. Ces mises en pratique engendrent des résultats plus ou moins heureux. Il existe pourtant un site exemplaire, Herculanium, où les clés d'une bonne conservation sont clairement adoptées.

Nora ROUVROY, *François Bossuet, peintre belge de paysages urbains au XIX<sup>e</sup> siècle : phénomène de composition de vues de villes, entre fantaisie et réalité*. 1 vol., Texte, 95 p., 57 fig. ; directeur : M. Didier Martens.

Le premier chapitre de ce travail consiste en une mise en contexte historique, artistique et sociétale de François Bossuet et de son œuvre. Nous analysons ensuite plusieurs tableaux du peintre, répartis selon un ordre relatif aux sujets et thèmes représentés, en abordant les problèmes de datation et d'attribution, l'iconographie et les possibles identifications des différents motifs de la composition.

L'objectif principal de ce mémoire est de déterminer la part de réalité et de fantaisie dans la réalisation des œuvres de l'artiste, ainsi que la raison de sa démarche.

Alan SPELLER, *Le Black Mountain College. Enseignement artistique et avant-garde*. Vol. 1 : Texte, 106 p. ; vol. 2 : *Illustrations et Annexes*, 63 p., 13 fig., 44 annexes ; directeur : M. D. Laoureux.

En 1933 s'ouvrit, en Caroline du Nord, un collège atypique, le Black Mountain College. Au départ, celui-ci était destiné à démontrer que, grâce à un programme pédagogique original, il était possible de proposer une nouvelle forme d'enseignement supérieur aux États-Unis. Aux yeux de son fondateur, John Rice, l'inclusion de cours d'art au sein même du programme allait jouer un rôle fondamental dans l'épanouissement de ses étudiants. À cette fin, il engagea un professeur du Bauhaus, Josef Albers, qui allait y enseigner pendant près de quinze ans. De simple expérience pédagogique à ses débuts, le Black Mountain College acquit, après la Seconde Guerre mondiale, une réputation de foyer expérimental, non seulement dans le domaine de l'éducation, mais aussi et surtout dans le domaine de la création artistique. John Cage, Robert Motherwell, Willem de Koning et Franz Kline y enseignèrent. Kenneth Noland, Robert Rauschenberg et Cy Twombly firent partie de ses étudiants. Ce mémoire raconte l'histoire du Black Mountain College et des événements qui contribuèrent à forger sa réputation.

Louise VAN REETH, *Le Miroir comme médium dans la peinture aux XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles : le cas des tableaux-miroir de Michelangelo Pistoletto*. Vol. 1 : Texte, 109 p. ; vol. 2 : *Illustrations*, 94 p., 62 ill., 10 annexes (dont une interview de l'artiste) ; directeur : M. T. Lenain.

Le présent mémoire porte sur le travail des tableaux-miroir de l'artiste italien Michelangelo Pistoletto (°1933). Son travail se concrétise à partir de 1961. Il utilise le miroir comme opérateur d'échanges entre l'œuvre et le spectateur. Ce travail se fixe comme objectif de comprendre pourquoi et comment les tableaux-miroir proposent des processus de communication et d'interaction sociales.

Dans un premier temps est présentée une analyse esthétique et théorique des deux éléments constitutifs des tableaux-miroir (le reflet et la photographie). Dans un second

temps sont mis en exergue les éléments reliant le spectateur au tableau-miroir et l'espace au tableau-miroir, sous l'angle du discours de l'artiste.

Julie WASEIGE, *Marcel Broodthaers et l'image photographique*. Vol. 1 : *Texte*, 96 p. ; *Bibliographie*, 31 p. ; vol. 2 : *Liste des descriptions matérielles*, 9 p. ; *Illustrations*, 131 p. ; *Annexes*, 72 p. ; directeur : M. D. Laoureux.

La photographie accompagne Marcel Broodthaers depuis ses premiers pas dans le monde des arts visuels en 1957 jusqu'à sa mort en 1976. D'abord marquée par un regard humaniste, elle prend chez Broodthaers des formes dont l'esthétique, issue de la photographie subjective, est héritée de son mentor Julien Coulommmier. Comme journaliste, auteur à la fois du texte et des photographies, il confronte poétiquement image et écriture, annonçant déjà la nécessité avouée de mêler le langage des formes au langage des mots. Ceci fait l'objet de la première partie du mémoire. La seconde se penche sur la période qui débute en 1964. C'est cette année-là que Broodthaers pénètre le monde de l'art et devient créateur. La photographie se reconfigure alors en tant que véhicule de nouveaux champs d'investigations esthétiques. De la toile photographique à sa confrontation au cinéma, elle soutient le discours de Broodthaers, qui souhaite donner au spectateur des leçons de lecture et élargir son regard.

### III. PUBLICATIONS ET ACTIVITÉS SCIENTIFIQUES DES MEMBRES DES CORPS ACADÉMIQUE ET SCIENTIFIQUE, EN RAPPORT AVEC L'HISTOIRE DE L'ART ET L'ARCHÉOLOGIE (2011 ET COMPLÉMENTS DES ANNÉES ANTÉRIEURES)

Claudine BAUTZE-PICRON

- *Jewels for a king – Part II*, dans *Indo-Asiatische Zeitschrift*, 15, 2011, p. 41-56 (<http://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00646540/fr>).

- *The murals of Temple 1077 in Pagan and their innovative features*, en ligne ([http://halshs.archives-ouvertes.fr/view\\_by\\_stamp.php?&halsid=iej1j23r3po8hun57gd46a9n57&label=MII&langue=fr&action\\_todo=view&id=hal-00638395&version=1](http://halshs.archives-ouvertes.fr/view_by_stamp.php?&halsid=iej1j23r3po8hun57gd46a9n57&label=MII&langue=fr&action_todo=view&id=hal-00638395&version=1)).

- Notices *Ajanta, Aurangabad, Bedsa, Bhaja, Ellora, Junnar, Kanheri, Karli et Ratnagiri*, dans A. SHARMA (éd.), *Encyclopedia of Indian religions*, Springer Science ([www.springerreference.com/docs/index.html#Encyclopedia+of+Indian+Religions+%28Humanities%252C+Social+Sciences+and+Law%29-book179](http://www.springerreference.com/docs/index.html#Encyclopedia+of+Indian+Religions+%28Humanities%252C+Social+Sciences+and+Law%29-book179)).

- Participation au comité d'éditeurs de l'*Index Buddhicus*, à paraître chez Brill, Leyde (en ligne et sous forme imprimée).

Laurent BAVAY

- (avec R. MORALES) *L'égyptologue et le dessinateur*, dans *Cursif* 1, 2011, p. 119-122.

- (avec D. VITALI) *Le quartier du Parc aux Chevaux PC 14*, dans *Rapport annuel d'activité 2010*, Bibracte Centre archéologique européen, Glux-en-Glenne, 2011, p. 173-240.

- Louqsor (Égypte), 2 janvier-2 février 2011 : direction de la 13<sup>e</sup> campagne de la Mission archéologique dans la Nécropole thébaine à Cheikh Abd el-Gourna (malgré les événements politiques survenus en Égypte à la fin du mois de janvier, la conservation-restauration, l'étude et la documentation des peintures murales de la chapelle d'Aménémopé TT 29 ont pu être poursuivis).

- Paris, Université de Paris IV- Sorbonne, 9 & 18 mai 2011 ; membre du jury de sélection pour un poste de Maître de conférence en égyptologie.

- Bibracte (Bourgogne, France), codirection de la campagne de fouille menée par l'ULB sur l'*oppidum* de Bibracte, dans le cadre du Centre archéologique européen du Mont Beuvray, 10 juillet-6 août 2011. Cette fouille, réalisée en collaboration avec l'Université de Bologne, porte sur la structure PC 14 du Parc aux Chevaux, au centre de la ville gauloise. Il s'agit de l'un des chantiers-école proposés par le CReA-Patrimoine aux étudiants de BA2 en HAA.

- Nommé pour un mandat de trois ans au Conseil scientifique de l'Institut français d'Archéologie orientale (Ifao) du Caire, Ministère français de l'Enseignement supérieur et de la Recherche, depuis octobre 2011.

Marie CORNAZ

- Édition d'*Ignace Vitzthumb, Recueils d'ariettes (1775-1777)* (introduction et présentation au fac-similé), Bruxelles, CEDESOM-ULB (= *Musica Bruxellensis*, 5), Le Livre Timperman, 2011, 2 vols.

- Coédition (avec V. DUFOUR & H. VANHULST) de *François-Auguste Gevaert* (= Actes du colloque international, Bibliothèque royale de Belgique, 12-13 décembre 2008, 2) (= *Revue belge de Musicologie*, 65), 2011, 256 p.

- *La collection musicale*, dans J.-M. DUVOSQUEL & D. MORSA (éds.), *La maison d'Arenberg en Wallonie, à Bruxelles et au G.-D. de Luxembourg depuis le XIV<sup>e</sup> siècle. Contribution à l'histoire d'une famille princière*, Enghien, Fondation d'Arenberg, 2011, p. 439-445.

- *La découverte Vivaldi et Le fonds Marc Danval*, dans *Monte Artium*, 4, 2011, p. 225 & 225-226.

- Liège, Université de Liège, colloque international *Baldassare Galuppi*, 4-5 février 2011 ; communication : *Les manuscrits d'opéras de Galuppi conservés dans les bibliothèques belges*.

Pierre DE MARET

- *Chapitre 66: Divine kings*, dans T. Insoll (éd.), *The Oxford Handbook of the archaeology of ritual and religion*, Oxford, Oxford University Press, 2011, p. 1059-1067.

- (avec X. PERRIER, E. DE LANGHE, M. DONAHUE, C. LENTFER, L. VRYDAGHS, F. BAKRY, F. CAREEL, I. HIPPOLYTE, J.-P. HORRY, C. JENNY, V. LEBOT, A.M. RISTERUCCI, K. TOMKPE, H. DOUTRELEPONT, T. BALL, J. MANWARING & T. DENHAM) *Multidisciplinary perspectives on banana (Musa sp.) domestication*, dans *Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America*, 108, 28, 2011, p. 11311-11318.

- Direction (avec F. LAURIN, G. MORVAN, B. OLSON, P. POL, A. ROUME & G. SALMER) du *Rapport d'évaluation de l'Université d'Aix-Marseille 1 (UAMI)*, Paris, AERES, 2011.

- (avec R. TARRACH, E. EGRON-POLAK, J.-M. RAPP & J. SALMI) *Report of the Committee of International Experts EU 2015, Dearing to reach high: Strong universities for tomorrow's Spain*, Madrid, Ministerio de Educacion, 2011, 50 p.

- Aarhus (Danemark), Conférence annuelle de l'European University Association (EUA), *Investing today in talent for tomorrow*, 13-16 avril 2011 ; exposé lors de la soirée commémorative du 10<sup>e</sup> anniversaire de l'Association sur l'histoire et le rôle de l'EUA depuis 10 ans : *10 years, European University Association*.

- Yaoundé (Cameroun), Muna Foundation, 23 mai 2011 ; conférence : *Comment les connaissances des Africains permettent d'élucider un mystère égyptien*.
- Yaoundé (Cameroun), Conférence internationale sur l'archéologie préventive le long du pipeline Tchad-Cameroun, 24-26 mai 2011 ; vice-présidence et communication : *Contributions à la Préhistoire de l'Afrique centrale*.
- Genève, Société suisse des études africaines, Table-ronde *Mémoires africaines en péril : pillages et restitutions du patrimoine culturel et anthropologique africain*, 15 septembre 2011 ; conférence : *Pillages et destructions, sauvetages et restitutions. Leçons du passé et perspectives d'avenir en Afrique centrale* ; synthèse des travaux.
- Shanghai, 4<sup>th</sup> International Conference on World-Class Universities, 30 octobre – 2 novembre 2011 ; présidence de la Session IV : *Institutional practices of building WCU*.
- Londres, University College London, Institute of Archaeology, 8<sup>th</sup> African Archaeology Research Day, *Interfaces of archaeology and tradition in the African past*, 25-26 novembre 2011 ; keynote speech : *Confronting traditions*.
- Londres, University College London, Institute of Archaeology, 3 février 2011 ; exposé : *The God Seth animal: Real Egyptian chimera or true African creature ?*
- Gabon, août 2011 ; mission de prospection archéologique.
- Angola, décembre 2011 ; mission de prospection archéologique.
- Membre extérieur de jury (*external examiner*) de la thèse de doctorat de Louise Iles, *Reconstructing the iron production technologies of western Uganda: Reconciling archaeometallurgical and ethnoarchaeological approaches*, Londres, University College, mars 2011.
- Membre du *Committee of 5 International Experts*, chargé par le Ministre espagnol de l'Enseignement d'évaluer la « Estrategia Universidad 2015 », 2010-2011.
- Membre de l'*International Advisory Board for Academic Ranking of World Universities* (Shanghai Ranking), Jiao Tong University, depuis 2011.
- Président du Comité d'évaluation de l'Université de Provence-Aix-Marseille I, pour l'Agence d'Évaluation de la Recherche et de l'Enseignement supérieur (AERES), mai-juin 2011.
- Membre du Comité d'évaluation de l'Institut français d'Archéologie orientale au Caire, pour l'Agence d'Évaluation de la Recherche et de l'Enseignement supérieur (AERES), octobre 2011.

#### Brigitte D'HAINAUT-ZVÉNY

- *Des performances changeantes. Petit essai sur l'évolution des rapports au sacré à travers les retables gothiques, renaissants et baroques*, dans *Les Performances de l'image (= Problèmes d'Histoire des Religions, numéro spécial)*, Bruxelles, PUB, 2010, p. 87-99.
- *Des familles spirituelles. Fréquence et importance des représentations des thèmes de Parenté dans les retables d'autel de la fin de l'époque gothique*, dans *Mélanges en l'honneur d'André Vanrie*, Bruxelles, AGR, 2010, p. 149-16.
- *Elle est retrouvée, quoi ? L'Éternité*, (= Introduction) dans *Meiling Peng* (éd. trilingue français/anglais/chinois), Pékin, Nanmu studio, 2010, p. 20-23.
- *L'interprétation allégorique du rituel de la messe. Raisons, modalités d'action et efficacités*, dans *L'allégorie dans l'art du Moyen Âge. Formes et fonctions. Héritages, créations, mutations* (= Actes du colloque international du RILMA, mai 2010), Louvain, Brepols, 2011, 111-120.



- Bruxelles, ULB, URT « Image et culture visuelle », 10 mai 2010 : communication : *Manducatio spiritualis. La tentation d'un contact d'essence à essence dans les pratiques dévotionnelles du XV<sup>e</sup> siècle flamand.*
- Paris, INHA, RILMA, colloque international *L'allégorie dans l'art du Moyen Âge. Formes et fonctions. Héritages, créations, mutations*, 27-29 mai 2010 ; communication : *L'iconographie des retables et l'interprétation allégorique des rituels liturgiques.*
- Bucarest, Universités de Lille 3 et de Bucarest et New Europe Collège de Bucarest, *Matérialités et immatérialités de l'Église au Moyen Âge*, 22-23 octobre 2010 ; communication : *Matérialités et immatérialités conjuguées et assumées.*
- Taiwan, Université nationale centrale de Taiwan (Z. Yan Da Xue), 1<sup>er</sup> mars-10 juin 2011 ; mission d'enseignement, cours de culture et d'art européen, de la Renaissance à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle : *Introduction aux arts d'Occident. Formes et figures d'une culture.*
- Taiwan, National Chengchi University (J. Yao-Chueh), 19 avril 2011 ; conférence : *La cité idéale ; histoire et avatars.*
- Taiwan, National Central University, 5 mai 2011 ; organisation (avec le peintre Meiling Peng et le professeur L.-L. Sheu) d'une conférence sur le thème *Montagne et eau. Réflexions sur les rapports entre peinture d'Occident et d'Extrême-Orient.*
- Taiwan, Chinese Culture University (L. Yun-An), 18 mai 2011 ; conférence : *L'urbanisme de la Renaissance et le modèle de la cité idéale.*
- Taiwan, National Central University, séminaire (J. Lanche & Ling-Ling Sheu) *De raison et de fantaisie. Diversité des modalités d'appréhension de la culture chinoise dans l'Europe du XVIII<sup>e</sup> siècle*, 24 mai 2011 ; communication : *Impacts divers des influences chinoises sur les productions artistiques des Pays-Bas au XVIII<sup>e</sup> siècle.*
- Mons, WCC-BF, Triennale européenne du Bijou contemporain / Europese triennale voor hedendaagse sieraden / European triennial of contemporary jewellery, journée d'étude *Bijou contemporain européen*, 29 octobre 2011 ; présidence de séance.
- Bruxelles, colloque international BRK-APROA / Flanders Heritage, *Het onzichtbare restaureren / Restaurer l'invisible / Restoring the invisible*, 17-18 novembre 2011 ; conclusions du colloque.
- Codirectrice (avec V. ANDRÉ) du *Groupe d'Études sur le XVIII<sup>e</sup>* de l'ULB (2011-) et de sa revue *Études sur le XVIII<sup>e</sup> siècle*, depuis 2011.
- Membre tutélaire de l'Académie royale d'archéologie, depuis 2011.

#### Alain DIERKENS

- Édition (avec M. GAILLARD, M. MARGUE & H. PETTIAU) de *De la mer du Nord à la Méditerranée. Francia media, une région au cœur de l'Europe (c. 840 – c. 1050). Actes du colloque international (Metz, Luxembourg, Trèves, 8-11 février 2006)*. Luxembourg, Centre luxembourgeois de Documentation et d'Études médiévales, 2011 (Publications du CLUDEM, 25), VIII-600 p., 1 carte, fig. ; dans ce volume, *Qu'est-ce que la Francia media ?* & (avec M. GAILLARD et Michel MARGUE) *Francia media, un projet international*, p. 511-515 & V-VIII.
- Édition de P. BROWN, *Le monde de l'Antiquité tardive de Marc Aurèle à Mahomet*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 2011 (UBLire. Fondamentaux, 16), 210 p., 15 pl., 16 fig., 1 carte ; dans ce volume, *Préface*, p. 7-12.
- Édition (avec S. PEPPERSTRAETE & C. VANDERPELEN-DIAGRE) de *Art et religion*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 2011 (= *Problèmes d'Histoire des Religions*, 20), 226 p., ill.

- Édition (avec C. LOIR, D. MORSA & G. VANTHEMSCHE) de *Villes et villages : organisation et représentation de l'espace. Mélanges offerts à Jean-Marie Duvosquel à l'occasion de son soixante-cinquième anniversaire*, Bruxelles, Le Livre Timperman, 2011, 2 vol. sous boîtier (= *Revue belge de Philologie et d'Histoire*, 89, 2011, fasc. 1-2), 1017 p., fig. ; dans ce volume, *Pour une biographie de Jean-Marie Duvosquel*, 1, p. 9-24.
- Édition (avec P. PÉRIN) du dossier *Le baptême de Clovis*, dans *Religions et Histoire*, 41, 2011, p. 16-63 ; dans cette revue, (avec P. PÉRIN) *Le baptême de Clovis. Une conversion, un acte politique, une instrumentalisation*, p. 20-23 ; (avec P. PÉRIN) *Croyances de la Gaule mérovingienne. Les leçons de l'histoire et de l'archéologie funéraire*, p. 42-51 ; encadré *Grégoire de Tours*, p. 38.
- *Quel avenir pour nos cimetières ? Réflexions sur la préservation du patrimoine funéraire des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles*, dans M. FEIDT (coord.), *Folia Synoptica. Livre-souvenir publié à l'occasion du 750<sup>e</sup> anniversaire de l'affranchissement de la Ville de Diekirch, 1260-2010*, Diekirch, Ville de Diekirch, 2011, p. 87-91.
- *Pillage de tombes mérovingiennes et hagiographie médiévale. À propos d'un passage de la Vita sanctae Gudilae prima (BHL 3684)*, dans C. MÉRIAUX & E. SANTINELL-FOLTZ (éds.), *Un premier Moyen Âge septentrional : études offertes à Stéphane Lebecq* (= *Revue du Nord*, 93, 2011, 391-392, 2011), p. 589-611.
- *Jalons pour l'histoire de saint Ursmer et de son culte au Moyen Âge*, dans *Autour de saint Ursmer, de Lobbes à Binche. Conférences*, Binche, 2011, p. 9-32 [Transcription, non revue, d'une conférence faite au Kursaal de Binche, le 27 novembre 2009, dans le cadre des manifestations du 600<sup>e</sup> anniversaire de la translation des reliques de saint Ursmer, 1409-2009].
- *Les tombes des rois mérovingiens* et (avec P. PÉRIN) *La question de la tombe de Clovis († nov. 511)*, dans *Bulletin de l'Association française d'Archéologie mérovingienne*, 35, 2011 (= résumé des communications présentées aux XXXII<sup>e</sup> Journées internationales d'Archéologie mérovingienne (de l'AFAM = Association française d'Archéologie mérovingienne) *Commémoration du 1500<sup>e</sup> anniversaire de la mort de Clovis (511-2011). Autour du règne de Clovis. La mort des grands du premier Moyen Âge, histoire et archéologie*, Paris, École normale supérieure et Saint-Germain-en-Laye, Musée d'Archéologie nationale, 3-5 novembre 2011), resp. p. 48 et 29-32.
- *Dieu le veut. Godefroid de Bouillon et la Première Croisade* (Iota production, film réalisé par Nathalie Fritz et Jacques Martin/Crossroads), 2011.
- Liège, Université, Journées d'études *Frontières fixes et mouvantes. Espaces, temps, imaginaires*, 29 avril 2011 ; communication : *Considérations sur les origines de la frontière linguistique en Belgique* ; intervenant à la table-ronde *La frontière dans tous ses états*.
- Bruxelles, ULB, colloque international *Marche et espace urbain de l'Antiquité à nos jours*, 4 mai 2011 ; communication : *Marche, instruction et éducation civique : la « statuomanie » dans les villes belges du XIX<sup>e</sup> siècle*.
- Bruxelles, Centre de Gastronomie historique/Manoir d'Anjou (Repas historique *À la table sicilienne de l'empereur Frédéric II (1194-1250)*), 12 juin 2011 ; conférence introductive : *Stupor mundi. Quelques mots sur Frédéric II de Hohenstaufen et sa cour*.
- Bruxelles, Bibliothèque des Riches-Clares, colloque *Saveurs d'hier, saveurs d'aujourd'hui* organisé à l'occasion du 10<sup>e</sup> anniversaire du décès de J.-L. Flandrin, 1<sup>er</sup> octobre 2011 ; *Conclusions*.
- Lille, Université Lille III / IRHIS, 4<sup>e</sup> Journée d'étude sur le Haut Moyen Âge (V<sup>e</sup>-XII<sup>e</sup> s.) : *Nécropoles mérovingiennes du département du Nord*, 7 octobre 2011 ; présidence de la Journée et *Conclusions*.

- Soignies, Hôtel de ville, colloque *Le « Vieux Cimetière » de Soignies et sa chapelle*, 8 octobre 2011 ; *Conclusions*.
- Maastricht, Musée / Centre céramique, Euregionales Archäologentreffen/table-ronde d'archéologues eurégionaux *Continuité entre 300 et 800 après J.C.*, 14 octobre 2011 ; exposé introductif : *Que sait-on des élites laïques en pays mosan pendant le Haut Moyen Âge ?*
- Paris, École normale supérieure (33<sup>e</sup> Journées internationales d'Archéologie mérovingienne *Commémoration du 1500<sup>e</sup> anniversaire de la mort de Clovis, 511-2011*), 3 novembre 2011 ; communication (avec P. PÉRIN) : *La question de la tombe de Clovis*.
- Saint-Germain-en-Laye, Musée d'Archéologie nationale, 33<sup>e</sup> Journées internationales d'Archéologie mérovingienne *Commémoration du 1500<sup>e</sup> anniversaire de la mort de Clovis, 511-2011*), 4 novembre 2011 ; communication : *Les tombes des rois mérovingiens*.
- Nancy, Maison des Sciences de l'Homme de Lorraine, 15 novembre 2011 ; conférence : *Les origines de la frontière linguistique en Belgique. Quelques réflexions historiographiques et méthodologiques sur la spécificité des frontières culturelles*. - Bruxelles, Académie royale de Belgique, colloque *Conventus, Medieval Liège at the crossroads of Europe. Monastic society and culture, 900-1300*), 19 novembre 2011 ; communication : *Les Miracula sancti Ursuari (BHL 8421-8425) et la production hagiographique à Lobbes au XI<sup>e</sup> siècle*.
- Paris, Université de Paris Ouest Nanterre La Défense / Maison René Ginouvès, Séminaire *Archéologie funéraire*, Master 2 et Doctorat des Universités de Paris 1 Panthéon-Sorbonne et Paris X Nanterre / Unité de recherche CNRS UMR 7041 - Équipe Ethnologie préhistorique ; F. VALENTIN & G. PEREIRA), 15 décembre 2011 ; *Le cimetière dans l'Occident médiéval : définition, caractéristiques majeures et évolution*.
- Metz, Université Paul Verlaine / Maison des Sciences de l'Homme Lorraine (USR 3261 ; J.-L. DESHAYES), 15 novembre 2011 ; invitation comme « expert », autour du thème de l'axe 1 *Frontières, territoires et échanges*.
- Organisation (avec L. PLOUVIER & M.-A. DEHAYE) du colloque *Saveurs d'hier, saveurs d'aujourd'hui* organisé à l'occasion du 10<sup>e</sup> anniversaire du décès de J.-L. Flandrin et (avec L. PLOUVIER & L. COOREMANS) du *Festin bourguignon* (XV<sup>e</sup> siècle) clôturant ledit colloque, Bruxelles, Bibliothèque des Riches-Clares et Salle gothique de l'Hôtel de ville, 1<sup>er</sup> octobre 2011.
- Organisation (avec M. MAILLARD & J. DEVESELEER) du colloque du Cercle archéologique de Soignies *Le « Vieux Cimetière » de Soignies et sa chapelle*, Soignies, Hôtel de Ville, 8 octobre 2011.
- Organisation (avec B. DUMÉZIL, P. PÉRIN & S. JOYE) des 33<sup>e</sup> Journées internationales d'Archéologie mérovingienne (de l'AFAM = Association française d'Archéologie mérovingienne) *Commémoration du 1500<sup>e</sup> anniversaire de la mort de Clovis (511-2011). Autour du règne de Clovis. La mort des grands du premier Moyen Âge, histoire et archéologie*, Paris, École normale supérieure et Saint-Germain-en-Laye, Musée d'Archéologie nationale, 3-5 novembre 2011.
- Membre des jurys des thèses de doctorat de Line VAN WERSCH, *Céramiques et verres mérovingiens dans la vallée mosane. Apports de l'archéologie et de l'archéométrie à l'histoire économique, sociale et culturelle* (thèse de doctorat en Histoire, Art et Archéologie ; dir. P. Hoffsummer, Université de Liège, 1<sup>er</sup> avril 2011) et de Claire GARAUULT, *Écriture, histoire et identité à travers la production écrite épiscopale et monastique entre le VII<sup>e</sup> et le XII<sup>e</sup> siècle (Dol, Alet/Saint-Malo, Saint-Magloire de Léhon et Saint-Sauveur de Redon)* (Université de Rennes II - Haute Bretagne ; dir. B. Merdrignac, 17 septembre 2011).

- Membre du Conseil scientifique de l'association *À l'aube de l'Europe. Francs et Wisigoths* (Tournai, Poitiers/Vouillé, Tolède/Guadamur), depuis août 2011.

Valérie DUFOUR

- Petrozavodsk (Russie), International Symposium Eastern Slavic Regional International Musicological Society, 5 septembre 2011 ; organisation (avec N. BRAGINSKAIA, Conservatoire de Saint-Petersbourg) de la journée d'études *Stravinsky between East and West* ; communication : *Stravinsky and the mass media in the Interwar Period*.

Laure-Anne FINOULST

- *Production et diffusion des sarcophages monolithes du haut Moyen Âge dans le Benelux actuel*, dans *Actes des 8<sup>e</sup> Congrès de l'Association des Cercles francophones d'Histoire et d'Archéologie de Belgique et du 55<sup>e</sup> Congrès de la Fédération des cercles d'Archéologue et d'Histoire de Belgique. Congrès de Namur – 28-31 août 2008*, Namur, 2, 2011, p. 317-326.

- *Diekirch : les secrets des sarcophages de l'ancienne église Saint-Laurent*, dans M. FEIDT (coord.), *Folia synoptica. Livre-souvenir publié à l'occasion du 750<sup>e</sup> Anniversaire de l'Affranchissement de la ville de Diekirch*, Luxembourg, 2011, p. 97-107.

Nicole GESCHÉ-KONING

- *Impact du programme européen* Tous les chemins mènent à Rome après dix ans, dans : *Congrès de Namur, Actes*, Namur 28-31.08.2008, Presses universitaires de Namur, 2011, p. 1283-1293.

- *¿Sensibilizar en Patrimonio : pretexto o fin ? Los usos didacticos banales del Patrimonio – Heritage awareness: Fixed purpose or excuse? Inappropriate uses of the heritage*, dans : *e-rph (Revista electrónica de patrimonio histórico)*, 8, 2011, p. 81-91.

- *CECA and other ICOM International Committees: Strengthening professional relations*, dans : *ICOM Education 22* (éd. E. NARDI), 2011, p. 54-56.

- *From pupils to citizens: Museums & citizenship*, dans : G. JUNYING & M. FANG WANG (éds.), *Museums for social harmony - Public education and museums (= Actes de la conférence internationale ICOM-CECA, Shanghai, 2010)*, Jinan University Press, 2011, p. 23-27.

- *Musée – Principes et dispositifs d'accessibilité*, dans : *Repères culturels de la cécité. II. Parcours thématique*, Bruxelles, 2011, p. 190-198.

- *Anciennes questions, nouvelles réponses : critères de qualité pour l'éducation muséale. Rapport de la conférence CECA à Zagreb (16-21 septembre 2011)*, dans : *Info-musées*, mars 2012, p. 4-6.

- *Conférence HERITY International & Petit manuel de conservation préventive*, dans : *Les Nouvelles du Patrimoine*, 131, 2011, p. 10-11.

- *Un estaminet Art Déco bien cosy au cœur de Bruxelles*, dans : *Les Nouvelles du Patrimoine*, 133, 2011, p. 37-38.

- *Nécrologie : Ger van Wengen and the magic of gamelan tones / Ger van Wengen et les sons magiques du gamelan*, dans : *ICOM Education 22*, 2011, p. 107 & 109-110.

- *Éditorial Solidarité culturelle et droits de l'homme*, dans : *La Lettre de Culture et Démocratie*, 54, 24.05.2011.

- Représentante du CReA-Patrimoine au Réseau des Musées de l'ULB : participations aux réunions mensuelles (10/1, 23/2, 8/4, 11/5, 15/6, 20/7, 5/10, 21/10, 9/11, 23/11, 15/12), au *Printemps des musées* (14/5) et aux *Nocturnes du Conseil bruxellois des musées* (6/10/2011).
- Membre de jury de mémoire à l'École du Louvre, 8 juin 2011.
- Traductions d'articles en allemand vers le français pour le colloque *Le vitrail monumental – Créations de 1980 à 2010* (Le Vertbois, Liège, 24-25 novembre 2011).
- Présidente du groupe *Culture et Patrimoine* de la Commission belge francophone et germanophone de l'UNESCO, depuis mai 2011.
- Zagreb, conférence annuelle du CECA, 16-21 septembre 2011 ; réunions du bureau, présidence de séance et participation à la table-ronde *Critères de qualité pour l'éducation muséale*.
- Dubrovnik, 10<sup>e</sup> conférence *The Best in Heritage*, 22-26 septembre 2011 ; rapporteur.

Marie GODET

- *Dotremont in the Land of Nja: The start of a long story & Biography*, dans *Dotremont – Salute to Denmark*, Herning (Danemark), Carl-Henning Pedersen & Else Alfelt Museum, 28 octobre 2011 – 26 février 2012, p. 66-81 & 130-135 ; traduction danoise : *Dotremont i Nja-landet: Indledning til en lang fortælling & Biografi*, dans *Dotremont – Ode til Danmark*, Herning (Danemark), Carl-Henning Pedersen & Else Alfelts Museum, 28 octobre 2011 – 26 février 2012, p. 66-81 & 130-135.
- Herning (Danemark), Carl-Henning Pedersen & Else Alfelt Museum, 28 octobre 2011-26 février 2012 ; co-commissariat, montage et démontage de l'exposition *Dotremont – Salute to Denmark*.
- Namur, Province de Namur et FUNDP, colloque international *Les lettres d'artistes ou l'art des correspondances. Pratiques, éditions, expositions (XVI<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> s.)*, 27-28 octobre 2011 ; communication : *Lettres et logogrammes de Christian Dotremont : enrichissements réciproques*.

Malou HAINE

- (avec P. POCKNELL & N. DUFETEL) *Lettres de Franz Liszt à la princesse Marie de Hohenlohe-Schillingsfürst, née de Sayn-Wittgenstein*, Paris, Vrin, 2010, 434 p.
- Direction scientifique (avec N. DUFETEL & C. REYNAUD) de *Les élèves de Liszt : figures connues et inconnues* (= numéro spécial des *Quaderni dell'Istituto Liszt*, 10, 2011), Turin, Rugginenti, 330 p. ; (avec N. DUFETEL & C. REYNAUD) *Avant-propos*, p. 8-12 ; *Le roman à clef d'un élève de Liszt à Weimar : Miss Träumerei de l'Américain Albert Morris Bagby*, p. 14-49.
- *Lettres inédites de Jean Cocteau à Arthur Honegger*, dans P. JOST (dir.), *Arthur Honegger : Werk und Rezeption/ L'œuvre et sa réception*, Berne, Peter Lang, 2009, p. 57-73.
- *Quatre entretiens inédits de Georges Auric avec Stéphane Audel (1955) : troisième et dernière partie*, dans *Revue musicale de Suisse romande*, 62/1, 2009, p. 34-52.
- (avec J. BOIVIN) *Trois entretiens inédits d'Olivier Messiaen avec Stéphane Audel (1958)*, dans *Revue musicale de Suisse romande*, 62/3, 2009, p. 18-51.
- *Gevaert et la musique ancienne*, dans *Revue belge de Musicologie*, 64, 2010, p. 205-219.
- *Franz Liszt, ospite di Madame Érard in occasione dell'Esposizione Universale del 1878 / Franz Liszt, hôte de Madame Érard lors de l'Exposition universelle de 1878*, dans N.

DUFETEL (dir.), *Liszt e il suono di Erard. Arte e musica nel Romanticismo parigino – Liszt and the Érard sound. Art and Music in Parisian Romanticism*, Briosco, Villa Medici Giuliani, 2011, p. 268-285.

- (avec I. De Keyser) *Adolphe Sax et la diffusion de ses nouveaux instruments*, dans *Cahiers rémois de musicologie*, 6, 2011, p. 87-124.

- Venise, Palazetto Bru-Zane, Centre romantique de musique française, *Le romantisme à l'époque de Berlioz*, 13 octobre 2009 ; communication : *Romantique, 'un mot si dangereux', selon Fétis*.

- Paris, Opéra-Comique, *La modernité française au temps de Berlioz*, 12-13 février 2010 ; communication : *Adolphe Sax et la diffusion de ses nouveaux instruments*.

- Paris, Institut de recherche sur le Patrimoine musical français, *Henry Prunières et La Revue musicale*, 18 février 2010 ; communication : *Henry Prunières et Henry Le Bœuf : liens musicaux avec la Belgique 1920-1940*.

- Saint-Étienne, Université Jean-Monnet, *Généalogies européennes du romantisme musical français*, 18-19 mars 2010 ; communication : *Les pianistes de l'époque romantique jugés par François Joseph Fétis*.

- Tours, Université François-Rabelais, 26 mars 2010 ; conférence : *Objectifs et méthodologie dans les correspondances de musiciens*.

- Paris, Opéra-comique et Centre Bruxelles/Wallonie, *Tricentenaire de Charles-Simon Favart*, 14-15 avril 2010 ; communication : *Favart au service du Maréchal de Saxe à Bruxelles*.

- Paris, Institut de Recherche sur le Patrimoine musical en France, *Les Expositions universelles*, 4 juin 2010 ; communication : *Paris à l'heure musicale russe : rôle des Expositions universelles (1867-1900)*.

- Bruxelles, ULB, Groupe d'études sur les Écrits de musiciens, *La critique musicale francophone belge dans une perspective internationale*, 17-18 décembre 2010 ; communication (avec D. GULLENTOPS) : *Écrits de Jean Cocteau sur la musique : problèmes méthodologiques*.

- Paris, Cité de la Musique, *Liszt et la France*, 11-12 mars 2011 ; communication : *Franz Liszt à Paris (1823-1835) : de l'enfant prodige à l'artiste*.

- Villecroze, Académie musicale, *Bicentenaire de Franz Liszt*, 15-18 mars 2011 ; communication : *Les séjours de Franz Liszt en Belgique*.

- Tours, Université François-Rabelais, 24 mars 2011 ; conférence : *Introduction de la musique russe en France au XIX<sup>e</sup> siècle*.

- Namur, 27-28 novembre 2011, *Les lettres d'artistes ou l'art des correspondances : Pratiques, éditions, expositions (XVI<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècle)* ; communication : *Éditions de correspondances : problèmes méthodologiques*.

- Cologne, Université, 27-29 octobre 2011, *Ferdinand Hiller (1811-1885) : Komponist – Interpret – Musikvermittler* ; communication : *Les concerts communs de Ferdinand Hiller et de Franz Liszt à Paris durant les années 1830*.

- Budapest, Académie Franz Liszt, *Liszt and the Arts*, 18-20 novembre 2011 ; conférence : *L'éducation par l'art selon Liszt*.

- Bruxelles, Belspo et ULB, *Bruxelles, convergence des arts (1880-1914)*, 24-26 novembre 2011 ; communication : *La Belgique à l'heure russe*.

- Organisation (avec N. DUFETEL) du colloque international *Bicentenaire de Franz Liszt : Liszt et la France* en trois volets : Paris, Cité de la Musique (12-13 mars 2011) ; Villecroze, Académie musicale, 15-18 mars 2011 ; Bruxelles, Belspo, 26-28 mai 2011.
- Organisation (avec D. LAOUREUX) du colloque international *Bruxelles, convergence des arts (1880-1914)*, Bruxelles, Belspo, 24-26 novembre 2011.
- Direction (avec M. Duchesneau) de la collection *MusicoologieS*, Paris, Vrin ; 2010 : 3 vol. ; 2011 : 3 vol.
- Chercheur-associé à l'équipe de recherche de l'IRPMF (Institut de Recherches sur le Patrimoine musical en France).
- Chargée de mission auprès de la Politique scientifique (Belgique), depuis 2012.

Lydie HADERMANN-MISGUICH

- Édition (avec C. JOLIVET-LÉVY) de l'ouvrage posthume de S. TOMEKOVI, *Les saints ermites et moines dans la peinture murale byzantine*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2011 [Byzantina Sorbonensia, 26].
- Paris, INHA (Sorbonne), 6 décembre 2011 ; leçons : *La peinture monumentale sous les Commènes*. 1) *Évolution stylistique centrée sur des monuments de Chypre* ; 2) *Évolution iconographique d'après des exemples de saint Georges de Kurbinovo*.

Paul HADERMANN

- *La synesthésie : essai de définition*, dans J.-L. CUPERS (dir.), *Synesthésie et rencontre des arts. Hommage au professeur Jean Heiderscheidt*, Bruxelles, Facultés universitaires Saint-Louis, 2011, p. 83-129.

Valentine HENDERIKS

- *Albrecht Bouts (1451-55/1549) (= Contribution à l'étude des Primitifs flamands, 10)*, Bruxelles, Brepols, 2011, 458 p.
- *La Crucifixion du Musée Marmottan de Paris, point de départ pour une révision du corpus des œuvres d'Albrecht Bouts*, dans *Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, 80, 2011, p. 7-23.

Denis LAOUREUX

- *L'Art abstrait en Belgique (1910-2010)*, Bruxelles, Fonds Mercator, 2010, 128 p.
- *L'Histoire de l'art au 20<sup>e</sup> siècle. Clés pour comprendre*, Bruxelles, De Boeck, 2009, 256 p.
- *Cobra passages*, Bruxelles, La Renaissance du Livre, 2008, 208 p.
- *Maurice Maeterlinck et la dramaturgie de l'image. Les arts et les lettres dans le symbolisme en Belgique*, Anvers, Pandora (Cahiers, 10), 2008, 288 p.
- Direction scientifique d'*Écriture et art contemporain (= Textyles, 40)*, Bruxelles, Le Cri, 2011, 145 p. ; *Introduction et Broodthaers et le moule des mots*, p. 7-11 & 33-42.
- Direction scientifique d'*Impressions symbolistes. Edmond Deman, éditeur d'art*, Namur, Musée Félicien Rops, 2011, 168 p. ; *Les presses du symbolisme en Belgique*, p. 49-64.
- Direction scientifique de *Cobra e l'Italia*, Milan-Rome, Electa-Galleria nazionale d'Arte moderna e contemporanea, 2010, 252 p. ; *Fange à l'air libre. Cobra e l'immaginario delle terra*, p. 43-47.

- Direction scientifique de *Peintres de l'encrier. Le livre illustré en Belgique (XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle)* (= Actes du colloque international organisé à l'ULB les 6 et 7 mars 2009, 171-172), Bruxelles, Le Livre & l'Estampe, 2009, 448 p.
- *Les Très Riches Heures de Maeterlinck*, dans *L'Univers de George Minne & Maurice Maeterlinck*, Bruxelles, Fonds Mercator, 2011, p. 54-95.
- Félicien Rops et Auguste Rodin : anatomie d'une rencontre, dans *Félicien Rops – Auguste Rodin*, Paris, Hazan, 2011, p. 13-22.
- *Jo Delahaut*, dans *Jo Delahaut*, Namur, Province de Namur, 2010, p. 9-27.
- *Sur quelques pratiques contemporaines de l'exposition*, dans *Mise à l'échelle*, Grand-Hornu, Musée des Arts contemporains de la Communauté française, 19 juillet – 11 octobre 2009, 6 p.
- *Die Kunst Henri Le Sidaners zwischen Symbolismus und Impressionismus / The art of Henri Le Sidaner at the crossroads of Symbolism and Impressionism*, dans *Henri Le Sidaner : ein magischer Impressionist*, Munich, Deutscher Kunstverlag, 2009, p. 55-71.
- *Les nouvelles époques de la nature dans la peinture en Belgique*, dans *Arbre(s)*, Paris, Somogy, 2008, p. 39-65.
- *Cobra e l'Italia*, dans *Trace. Cahiers d'art*, 14, 2011, p. 10-20.
- *Lost in translation : les surfaces réfléchissantes dans l'hyperréalisme américain*, dans *Spéculations spéculaires. Le reflet du miroir dans l'image contemporaine* (= colloque international, Iselp, Bruxelles, 25-26 avril 2008), Bruxelles, La Lettre volée, 2011, p. 105-117.
- *Maurice Maeterlinck et l'invention d'un théâtre de l'image*, dans *Les arts de la scène à l'épreuve de l'histoire : les objets et les méthodes de l'historiographie* (= Actes du colloque international organisé à l'Université de Nice Sophia-Antipolis, 12-14 mars 2009, Paris, Champion, 2011, p. 113-121.
- *Introduction & De l'outrage public aux bonnes mœurs considéré comme un des beaux-arts : Broodthaers et les métamorphoses du livre*, dans *Peintres de l'encrier. Le livre illustré en Belgique (XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle)* (= Actes du colloque international organisé à l'ULB, 6-7 mars 2009), Bruxelles, Le Livre & l'estampe, 172, 2009, p. 9-18 & 160-192.
- *La représentation en question : le processus autoréflexif dans la peinture contemporaine*, dans *Représenter à l'époque contemporaine. Pratiques littéraires, artistiques et philosophiques* (= Actes du colloque international organisé à l'Université catholique de Louvain-la-Neuve et aux Facultés universitaires Saint-Louis, 27-29 septembre 2008), Bruxelles, Facultés universitaires Saint-Louis, 2010, p. 221-232.
- *Peinture et fonctionnement idéologique en Belgique : jeu et enjeu du matiérisme dans l'abstraction*, dans *Art actuel et peinture* (= Actes du colloque organisé aux Facultés universitaires Notre-Dame de la Paix à Namur, 1<sup>er</sup> mars 2008), Namur, Presses universitaires de Namur, 2009, p. 37-49.

Jacqueline LECLERCQ-MARX

- *L'art médiéval. Du X<sup>e</sup> au XIII<sup>e</sup> siècle*, dans B. DEMOULIN (éd.), *Histoire culturelle de la Wallonie*, Anvers, Fonds Mercator, 2011, p. 82-99.
- *L'illustration du Physiologus grec et latin, entre littéralité et réinterprétation de l'allégorie textuelle. Le cas du Bruxellensis 10066-77 et du Smyrneus B. 8 (détruit)*, dans C. Heck (dir.), *L'allégorie dans l'art du Moyen Âge. Formes et fonctions. Héritages, créations, mutations* (= Actes du 2<sup>e</sup> colloque du Rilma, Paris, 27-29 mai 2010), Turnhout, Brepols, 2011, p. 141-155.



- *La couleur de la peau dans le Moyen Âge central. Perception et représentation*, dans *Lumière et couleurs à l'époque romane* (= numéro spécial de la *Revue d'Auvergne*, 30 ; = Actes du 17<sup>e</sup> colloque international d'art roman d'Issoire *La couleur dans les arts précieux et dans l'enluminure*, Issoire 20-22 octobre 2006), 2011, p. 235-259.
- *Les monuments funéraires d'époque romane dans le nord de l'Europe. L'exception scandinave*, dans *Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 41 (= Actes des 42<sup>e</sup> Journées romanes de Saint-Michel de Cuxa, *La mort au Moyen Âge*, Abbaye Saint-Michel de Cuxa, juillet 2010), 2011, p. 233-243.
- Paris, INHA, 3<sup>e</sup> colloque du RILMA *Thèmes religieux et thèmes profanes dans l'image médiévale : transferts, emprunts, oppositions* (dir. Ch. HECK), 24 mai 2011 ; communication : *La Création d'Adam et son éveil à la vie, entre profane et religieux*.
- Saint-Michel de Cuxa, 43<sup>e</sup> Journées romanes, *Gestes et techniques de l'artiste à l'époque romane*, 7 juillet 2011 ; conférence inaugurale : *Introduction au manuel « De diversis artium »*.
- Aix-en-Provence, 29<sup>e</sup> Congrès de la Société internationale renardienne, *Autour du Roman de Renart. Récits brefs et ménageries littéraires, linguistiques et iconographiques*, 22 septembre 2011 ; communication : *Centaures, Minotaures, Hippopodes et Satyres. Transferts, emprunts et permanences*.

Danielle LEENAERTS

- *L'œuvre comme dispositif réflexif dans l'art d'Alfredo Jaar, de 1979 à 1986*, dans J. BAETENS, C. MAC LEOD & V. PLESCH (éds.), *Efficacité/Efficacy : How to do things with words and images ? Word & image interactions 7*, Amsterdam/New York, Rodopi, 2011, p. 209-223.
- *Le miroir et l'esthétique de l'intime dans la photographie contemporaine*, dans É. VAN ESSCHE (dir.), *Spéculations spéculaires. Le reflet du miroir dans l'image contemporaine*, Bruxelles, La Lettre Volée/L'ISELP, 2011, p. 199-209.
- *Modèles et identités dans l'œuvre de Cindy Sherman*, dans *Degrés*, 145-146, 2011, section n, p. 1-13.
- *Denis Roche. La photographie comme art du silence*, dans *Répertoire de la Photolittérature ancienne et contemporaine (PHLIT)*, publication en ligne : <http://phlit.org/press/?p=594>, 2011, 5 p.).
- *Balthazar Burkhard. Memento Mori*, dans *L'Art même*, 50, 2011, p. 44.
- *L'Iselp célèbre ses quarante ans : entre bilan et renaissance*, dans *L'Art même*, 52, 2011, p. 26-27.
- *Les déplacements (de la nature) du modèle*, dans *L'Art même*, 53, 2011, p. 35.
- Rennes, Université européenne de Bretagne-Rennes 2, Journée d'étude *Photographie et indicible*, 12 mai 2011 ; communication : *Denis Roche. La photographie comme art du silence*.

Didier MARTENS

- *Modèle(s) et traduction(s) : autour de deux Primitifs brabançons du Museo de Zaragoza*, dans *Annales de la Société royale d'Archéologie de Bruxelles*, 70, 2009-2011, p. 9-53.
- Notice n<sup>o</sup> 33, dans S. VÉZILIER (éd.), *Musée départemental de Flandre, Cassel. Catalogue des œuvres choisies*, Milan, Silvana editoriale, 2010, p. 114.

- *De l'art du réemploi au XVII<sup>e</sup> siècle : deux images de Notre-Dame de Liesse* éditées à Paris par Jean Messager, dans *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie*, 33, 2011, p. 99-136.

Nathalie NYST

- Édition (avec P. STANBURY & C. WEBER) d'*UMAC Journal – Proceedings 2010*, 4/2011, 11 entrées (<http://edoc.hu-berlin.de/browsing/umacj>).

- Berlin, Humboldt University of Berlin, Hermann von Helmholtz-Zentrum für Kulturtechnik, 4-6 février 2011 ; réunion de travail UMAC (University Museums and collections Committee).

- Gand, Universiteit Gent, UGentMemorie, colloque international *Academic culture of remembrance*, 16-17 mars 2011 ; participation.

- Madrid, Complutense University of Madrid, Fine Arts School, 31 mars – 4 avril 2011 ; réunion sur le réseau espagnol de l'UMAC (University Museums and collections Committee).

- Padoue, Università degli Studi de Padova, 12<sup>th</sup> Universeum Network Meeting, *Arranging and rearranging: Planning university heritage for the future*, 26-29 mai 2011 ; communication : *The network of ULB'S Museums and the Drawing project*.

- Coordination générale (avec M. DEPRAETERE) de l'exposition *La roseraie et le pinceau. Redouté et la rosomanie*, Saint-Hubert, Musée Pierre-Joseph Redouté, 3 juillet – 4 septembre 2011.

- Lisbonne, Museu de Ciência da Universidade de Lisboa, 11<sup>th</sup> UMAC Annual Meeting, *University museums and collections. University history and identity*, 21-25 septembre 2011 ; communication : *Two museums as testimony to research and education at the Free University of Brussels*.

- Rome, Orto Botanico, Università di Roma La Sapienza et Università degli Studi di Modena e Reggio Emilia, atelier *Il contributo dei Musei Universitari per la crescita culturale e per lo sviluppo del sistema museale, nazionale e locale*, 28 octobre 2011 ; communication : *Short review of UMAC publications*.

- Villeneuve d'Ascq, LaM, Symposium international *Espaces du dessin, espaces dessinés*, 8-10 décembre 2011 ; co-organisation pour le Réseau des Musées de l'ULB, avec l'Association des Conservateurs des Musées du Nord-Pas de Calais et l'Université Lille 3 – Charles de Gaulle (IRHiS et CEAC), dans le cadre du projet *Dessiner-Tracer*.

- Bruxelles, VUB, SIWE (Steunpunt Industrieel Wetenschappelijk Erfgoed vzw), journée d'étude *Academisch wetenschappelijk en industrieel erfgoed en de Brusselse universiteiten*, 16 décembre 2011 ; communications : *Le Réseau des Musées de l'ULB. Histoire, composantes, projets & UMAC. An international Committee for University Museums and Collections*.

Rosine ORBAN

- Houzé, Émile (1848-1921) *anthropologue, professeur à l'Université libre de Bruxelles*, dans *Nouvelle Biographie nationale*, 11, 2011, p. 195-197.

Nicolas PARIDAENS

- (avec F. MARTIN, Y. DEVOS, S. GENVIER, P. CATTELAÏN, A. LETOR & E. WARMENBOL) *Le site tardo-romain de « La Tonne de Bière » à Fagnolle (Philippeville, prov. Namur)*.

*Rapport des campagnes de fouilles 2009, 2010 et 2011*, dans *Archéo-Situla* 31, 2011, p. 120-159.

- (avec P. CATTELAÏN, Y. DEVOS, S. GENVIER, A. LETOR, F. MARTIN & E. WARMENBOL) *Philippeville/Fagnolle : le site de la « Tonne de Bière »*. Fouilles 2009, dans *Chronique de l'Archéologie wallonne* 18, 2011, p. 234-235.

- (avec N. AUTHOM) *Merbes-le-Château / Labuissière : la villa gallo-romaine du « Champ de Saint-Éloi »*. Troisième campagne de fouilles (2009), dans *Chronique de l'Archéologie wallonne* 18, 2011, p. 57-61.

- (avec C. DEVILLERS & N. AUTHOM) *Vivre à la romaine dans la campagne nervienne. La villa de Merbes-le-Château*, dans G. LEMAN-DELERIVE & X. DERU (dir.), *Le peuple gaulois des Nerviens (France-Belgique)* (= *L'Archéo-Théma* 14, 2011, p. 16-17.

- (avec P. CATTELAÏN, Y. DEVOS, S. GENVIER, A. LETOR, F. MARTIN & E. WARMENBOL) *Le site tardo-romain de la « Tonne de Bière » à Fagnolle (comm. Philippeville, prov. Namur, Belgique)*. Campagnes de fouilles 2009 et 2010, dans *Journée d'Archéologie romaine – Romeinendag, 30-04-2011*, Bruxelles, 2011, p. 117-118.

- Bavay (France), Journée d'études *Le territoire de la civitas Nerviorum et ses abords : le monde rural*, 15 décembre 2011 ; communication (avec N. AUTHOM & F. MARTIN) : *La fouille de la villa de Merbes-le-Château : structures, dépôt d'objets précieux, étude céramologique*.

- Philippeville, organisation et codirection du Chantier-école de Fagnolle pour les étudiants en Archéologie (chantier CReA-Patrimoine, ULB), juin-juillet 2011.

- Aiseau-Presles (Hainaut), organisation et direction du chantier archéologique du sanctuaire gallo-romain, août-octobre 2011.

#### Catheline PÉRIER-D'ETEREN

- *Réflexe ou réflexion ? Les acteurs et le processus décisionnel dans la conservation-restauration*, dans *Newsletter* du groupe de travail Histoire de la Restauration du Comité de Conservation de l'ICOM (= *Actes du colloque Réflexe ou réflexion*, Bruxelles, 19-20 novembre 2009), Bruxelles, 2010, p. 156-174.

- *Les expositions Van der Weyden – Flémalle : avancées, recul, tergiversations*, dans *Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, 74, Bruxelles, 2010, p. 3-35.

- *Un tableau inédit du Maître de la Gilde de saint Georges*, dans *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie de l'ULB*, 32, 2010, p. 7-25.

- *Un rondel de vitrail méconnu des anciens Pays-Bas conservé à Bologne*, dans *Arte a Bologna. Bolletino dei Musei Civici d'Arte Antica*, 7-8, 2010-2011, Milan, 2011, p. 118-123.

- Suivi des recherches menées dans le cadre des conventions passées entre : 1) l'ULB et le musée national d'histoire et d'art – Luxembourg : expertise des tableaux flamands et hollandais des XV<sup>e</sup>, XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles ; 2) entre l'ULB (avec l'ENSAV) et l'ASBL Adornes à Bruges : Étude des peintures de la collection.

- Groeninge Museum, journée d'étude, 31 janvier 2011 ; discussion sur *l'Influence de Th. Bouts sur les peintres allemands des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles*.

- Rome, Palais Farnèse – Ambassade de France à Rome, 26 septembre 2011 ; membre du comité scientifique pour la restauration des peintures de la Galerie des Carrache.

- Lisbonne, septembre 2011, réunion triennale du comité de conservation de l'ICOM-CC ; lors de l'assemblée générale du 23 septembre, décorée de la médaille du Comité

de Conservation du Comité international des Musées (ICOM-CC) « en reconnaissance du travail exemplaire accompli et de son importante contribution dans le domaine de la conservation des biens culturels ».

- Bruxelles, Collège Belgique, Académie royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-arts de Belgique, octobre 2011 ; organisation (avec Y. VANDEN BEMDEN) d'un cycle de conférences sur la *Conservation-restauration à la croisée des sciences humaines et des sciences exactes* ; introduction et conclusions.

- Membre du Comité de programmation des expositions au Musée de Luxembourg à Paris (Sénat, Cabinet des Questeurs) ; 21 juin 2011 : réunion pour dresser le bilan de l'exposition *Cranach et son temps* et pour discuter de la programmation des expositions fin 2011-2013 : *Cézanne et Paris*, *Cima da Conegliano* et de *l'Impressionnisme à l'Art moderne : les collections Senn*.

- Expertises pour : 1) Sotheby New York : *Saint Augustin* et quinze rondels sur la *Vie et la Passion du Christ* (atelier) attribués à Colyn de Coter ; 2) pour l'atelier de restauration Albayalde de San Sebastian (Espagne): le retable brabançon de *l'Ascension et du Couronnement de la Vierge* d'Erreterria (début XVI<sup>e</sup> s.) ; 3) pour le musée de Bilbao (Espagne): un panneau d'*Adoration des Mages* maniériste anversoïse, qui a pu être donné au Maître de *l'Adoration* d'Anvers ; pour Normandie Patrimoine : l'état de conservation de quelque 362 peintures du musée de Tatihou (Normandie-Manche) (Une étude des conditions de conservation préventive a également été menée dans les réserves du musée afin d'établir les fiches sanitaires. Les résultats des travaux ont été présentés au conseil scientifique du 29 novembre 2010).

Henri VANHULST

- *La promenade musicale de Joseph-Hector Fiocco, compositeur bruxellois*, dans C. LOIR & L. TURCOT (dirs.), *La promenade au tournant des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles (= *Études sur le XVIII<sup>e</sup> siècle*, 39), p. 111-116.

- *Les œuvres de Mozart dans le fonds de l'éditeur parisien Jean-Jérôme Imbault*, dans A. BEER (éd.), *Festschrift Helmut Federhofer zum 100. Geburtstag*, Tutzing, Schneider, 2011, p. 547-562.

- *L'échange de locaux avorté entre le Conservatoire royal de Musique et le théâtre du Parc (1847-1849)*, dans *Bulletin de la Classe des Arts de l'Académie royale de Belgique*, 6<sup>e</sup> série, 22, 2011, p. 241-260.

- Paris, University of London Institute, *Francophone Music Criticism Network Meeting*, 30 juin-1<sup>er</sup> juillet 2011 ; communication : *Les débuts de la critique musicale à Bruxelles*.

Eugène WARMENBOL

- *La statue d'Ambiorix à Tongres (Belgique). Un Père dans la Ville*, dans L. PECHOUX (dir.), *Les Gaulois et leurs représentations dans l'art et la littérature depuis la Renaissance*, Paris, Editions Errance, 2011, p. 109-130.

- *Quelques dates radiométriques pour les haches à douille (Bronze final) du Trou de Han à Han-sur-Lesse (province de Namur, Belgique) et « Ambiorix, roi des Eburons », un « roman historique » de Gaspard De Cort (1843)*, dans *Lunula. Archaeologia protohistorica*, 19, 2011, p. 55-59 & 147-149.

- (avec J.-L. PLEUGER) *Viroinval/Olloy-sur-Viroin : la porte occidentale de la fortification protohistorique du « Plateau des Cinques », campagne 2009*, dans *Chronique de l'Archéologie wallonne*, 18, 2011, p. 221-224.

- (avec N. PARIDAENS *et alii*) *Philippeville/Fagnolle : le site de la « Tonne de Bière »*. Fouilles 2009, dans *Chronique de l'Archéologie wallonne*, 18, 2011, p. 234-235.
- (avec N. PARIDAENS *et alii*) *Le site tardo-romain de la « Tonne de Bière » à Fagnolle (comm. Philippeville, prov. Namur, Belgique). Campagnes de fouilles 2009 et 2010*, dans *Journée d'Archéologie romaine / Romeinendag 30-04-2011*, Bruxelles, 2011, p. 117-118.
- (avec G. LEMAN-DELERIVE) *Les dépôts « humides » en pays nervien avant la Conquête et La statue de Boduognat à Anvers (1861-1954)*, dans *L'Archéo-Théma. Revue d'archéologie et d'histoire*, 14, 2011, p. 26-28 & 64-66.
- *Lepère et ses fils spirituels et Architecture, arts décoratifs et égyptomanie au XIX<sup>e</sup> siècle*, dans O. CAVALIER (dir.), *Fastueuse Égypte*, Paris/Avignon, Éditions Hazan, 2011, p. 140-144 & 153-156.
- *Les antiquités égyptiennes dans les collections des ducs d'Arenberg et Le trésor celtique de Frasnes-lez-Buissenal*, dans J.-M. DUVOSQUEL & D. MORSA (dirs.), *La Maison d'Arenberg en Wallonie, à Bruxelles et au G.-D. de Luxembourg depuis le XIV<sup>e</sup> siècle. Contribution à l'histoire d'une famille princière*, Enghien, Fondation Arenberg / Le Livre Timperman, 2011, p. 405-409 & 410-412.
- *Report on the 9<sup>th</sup> Season of Conservation and Study of the Theban Tombs of Sennefer TT 96A and Amenemope TT 29 in Sheikh Abd-el-Gourna, 4 January – 18 February 2007*, dans *Annales du Service des Antiquités de l'Égypte*, 84, 2010, p. 411-420.
- Co-organisation (avec J. BOURGEOIS *et alii*) de la 19<sup>e</sup> journée de contact sur l'Archéologie des Âges des Métaux Bruxelles, Université libre de Bruxelles, 26 février 2011.
- Fagnolle, codirection (avec N. PARIDAENS & F. MARTIN) des fouilles CREA-Patrimoine (ULB, stage de fouilles), en collaboration avec le CEDARC, d'un établissement rural gallo-romain, 20 juin-8 juillet 2011.
- Olloy-sur-Viroin, codirection (avec J.-L. PLEUGER) des fouilles asBl Forges Saint-Roch / ULB de la fortification celtique, 1<sup>er</sup>-31 juillet 2011.

Laurence WUIDAR

- *Dal gaudio angelico all'uomo melanconico. Incontri di musica con un'introduzione di Giuseppe Barzagli*, Imola, Angelini Editore, 2011.
- *Oltre le parole: suono, silenzio, sguardo, gesto. Teorie agostiniane e bernardiane del linguaggio affettivo*, dans *Divus Thomas, Commentarium de Philosophia et Theologia*, 114/3, 2011, p. 114-132.
- *Parola segreta e trasporto gioioso: la metafora musicale nel commento agostiniano al salmo 32 e nel De venatione sapientiae di Cusano*, dans *Divus Thomas, Commentarium de Philosophia et Theologia*, 113/3, 2010, p. 66-84.
- Turin, Archivio di Stato, convegno internazionale di studi, *The Courts in Europe: Musical Iconography and princely power*, 23-25 mai 2011 ; communication : *Iconografia principesca e potere musicale*.
- Sarnath (Inde), Central University of Tibetan Studies, 18 septembre 2011 ; conference : *Music as knowledge and Christian philosophy*.

#### IV. PRIX MASUI

En 2011-2012, le prix Isabelle Masui (cfr. *AHAA*, 3, 1981, p. 191) a couronné Louise VAN REETH, pour son mémoire intitulé *Le Miroir, comme médium dans la peinture aux XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles : le cas des tableaux-miroir de Michelangelo Pistoletto* (voir le résumé, *supra*).

#### V. ACTIVITÉS DU CENTRE DE RECHERCHES ET D'ÉTUDES TECHNOLOGIQUES DES ARTS PLASTIQUES (CREA-PATRIMOINE)

##### 1. Recherche

###### *Conservation-restauration*

- Inauguration des peintures restaurées de la Salle du Conseil de l'ULB (3 mars 2011) et présentation du feuillet didactique réalisé à cette occasion (S. ZDANOV & C. PÉRIER-D'ETEREN, *Les peintures de la Salle du Conseil de l'ULB*, feuillet didactique, Bruxelles, ULB, 2011, 12 p.). Grâce à Sacha ZDANOV, le Centre a organisé des visites guidées de cette même salle le 14 mai 2011 à l'occasion du *Printemps des musées*.

- C. PÉRIER-D'ETEREN, en tant que présidente de la commission Jonckheere et membre du comité scientifique pour la restauration et l'étude du *Retable de l'église Notre-Dame de Güstrow* (Allemagne), exécuté dans les années 1520 par les ateliers bruxellois de la célèbre dynastie de sculpteurs des Borreman et de celui de van Orley pour les peintures, a participé à une réunion du comité le 19 août 2011 : le but était de fixer le degré et les modalités d'intervention dans la restauration des cadres et des volets peints.

- Restauration des moulages : S. CLERBOIS, à l'origine du projet, a programmé une réunion avec V. HENDERIKS et M. DECROLY (La Cambre) (22 décembre 2011) afin d'établir un premier état de la situation de la collection des plâtres de la Fondation archéologique, en dépôt à l'ULB, collection qui ne compte aujourd'hui plus que quelque cent moulages (sur les 250 de l'inventaire d'origine), morcelée dans des dépôts où la conservation est loin d'être idéale. Un premier inventaire de l'ensemble de la collection (mémoire de F. DE PAS sous la direction d'A. TSINGARIDA) a été réalisé dans le cadre du cours de sculpture de S. CLERBOIS (2010-2011). L'historique de la collection de moulages a, quant à lui, été présenté par N. GESCHÉ-Koning au séminaire de S. CLERBOIS (23 février 2010) et publié (*Du Musée Léon Leclère au Musée d'Histoire de l'Art et d'Archéologie*, dans : N. GESCHÉ-KONING & N. NYST (éds.), *Les Musées de l'Université libre de Bruxelles. L'ULB et son patrimoine culturel*, ULB, Réseau des Musées de l'ULB, 2009, p. 110-117).

###### *Recherches en art européen*

- C. PÉRIER-D'ETEREN a participé, au Groeningemuseum, à la journée d'étude du 31 janvier 2011, en clôture de l'exposition *De Van Eyck à Dürer* ; discussion : *Influence de Th. Bouts sur la peinture allemande*.

- C. PÉRIER-D'ETEREN a été invitée, le 7 février 2011, comme membre du comité de programmation du musée à l'inauguration officielle de l'exposition *Cranach et son temps*. Elle s'est ensuite rendue au même comité de programmation du Musée du Luxembourg à Paris, le mardi 21 juin 2011. Le bilan de l'exposition *Cranach et son temps* a été dressé, l'état d'avancement des expositions prévues de 2011 à 2013 examiné et la programmation future du Musée du Luxembourg évoquée.

- Une nouvelle convention de trois ans a été signée en juin 2011 avec le Musée national d'Art et d'Histoire du Luxembourg (MNAH), pour étudier les peintures d'Europe du nord de sa collection (XV<sup>e</sup> au XVII<sup>e</sup> s.). L'objectif final est la rédaction des notices pour le catalogue critique du musée. Un calendrier d'étude des peintures nordiques européennes des XV<sup>e</sup> au XVII<sup>e</sup> siècle a été mis en place.

- Dans le cadre de l'exposition organisée à la salle Allende avec ULB Culture pour le 300<sup>e</sup> anniversaire de l'Académie royale des Beaux-arts, N. GESCHÉ-KONING a coordonné les contacts pour la prise de vues photographiques, à l'IRPA, des cartons réalisés par Géo de Vlamynck et Nicolas de Staël pour le Pavillon du Verre d'Art de l'Exposition universelle de Bruxelles en 1935 et l'atelier de restauration papier de l'ENSAV-La Cambre pour la restauration des mêmes cartons (mémoire de Y. ROSENZIEVEG sous la direction d'A. LIÉNARDY).

#### *Recherches en peinture flamande (XV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècles)*

- Dans le cadre de la convention passée en février 2010 entre l'ULB et la vzw Adornes, poursuite des recherches menées : l'étude de cette collection d'œuvres (XV<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> s.) conservées à Bruges par la famille de Limburg Stirum donne lieu à des recherches scientifiques approfondies. Ainsi, les études ponctuelles menées sur les tableaux *Saint Augustin et une donatrice* (c. 1503), *Thomas de Thiennes et sa famille devant le château de Rumbekke* (c. 1534) et *Tryptique de la Crucifixion* (XVI<sup>e</sup> s.) de l'école brugeoise ont donné lieu à deux publications : C. PÉRIER-D'ETEREN : *Un tableau inédit du Maître de la Gilde de saint Georges*, dans les *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie*, 32, 2010, p. 7-25) et le *Maître des Demi-Figures féminines pour la seconde* (*Une peinture méconnue du Maître des Demi-Figures féminines : Thomas de Thiennes et sa famille devant le château de Rumbekke*, dans *Institut royal du Patrimoine artistique. Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium. Bulletin*, 33, à paraître).

- La série de toiles représentant les ducs de Bourgogne est en cours d'étude avec L. DEPUYDT, responsable de l'atelier de restauration de peintures à l'IRPA.

## **2. Sensibilisation et diffusion**

C. PÉRIER-D'ETEREN (en collaboration avec Y. VANDEN BEMDEN) a organisé trois séances au Collège Belgique sur les enjeux de la conservation-restauration, *La restauration à la croisée des sciences humaines et des sciences exactes. Diagnostics, décisions, interventions*. Conférences : A. VAN GREVENSTEIN & H. DUBOIS : *Faut-il restaurer l'Agneau mystique ?* (6 octobre 2011) ; I. PALLOT-FROSSARD : *Le vitrail. Bilan de 50 ans d'interventions* (13 octobre 2011) ; G. de GUICHEN & M. BERDUCOU : *Lascaux. Les limites de la science* (20 octobre 2011).

## **3. Travaux et missions au sein de l'Université**

N. GESCHÉ-KONING a représenté le CReA-Patrimoine aux réunions mensuelles du Réseau des Musées de l'ULB (10/1, 23/2, 8/4, 11/5, 15/6, 20/7, 5/10, 21/10, 9/11, 23/11, 15/12) et au *Printemps des musées* (14/5).

Le Centre de recherches et d'études technologiques des arts plastiques a dû, dans le cadre de son intégration au CReA-Patrimoine, déménager du bâtiment H, où il se trouvait depuis quelque vingt ans, vers deux bureaux du bâtiment NA, de manière à continuer à assurer son rôle de conseil et d'aide pédagogique aux étudiants en histoire de l'art et archéologie et de l'ENSAV-La Cambre en conservation-restauration. Les nombreux panneaux didactiques autrefois exposés sont en cours de numérisation et seront accessibles via l'université virtuelle.

Le Centre avait pu, une dernière fois, ouvrir ses portes de 17.00 à 22.00 à l'occasion de la 10<sup>e</sup> édition des *Nocturnes du Conseil bruxellois des musées* (6 octobre 2011) et y accueillir une centaine de visiteurs (visites guidées en français, néerlandais et anglais), preuve de l'intérêt porté au Centre par le grand public.

Nicole GESCHÉ-KONING









## **Règles d'utilisation de copies numériques d'œuvres littéraires mises à disposition par les Archives & Bibliothèques de l'ULB**

L'usage des copies numériques d'œuvres littéraires, ci-après dénommées « copies numériques », mises à disposition par les Archives & Bibliothèques de l'Université libre de Bruxelles, ci-après A&B, implique un certain nombre de règles de bonne conduite, précisées ici. Celles-ci sont reproduites sur la dernière page de chaque copie numérique mise en ligne par les A&B. Elles s'articulent selon les trois axes : protection, utilisation et reproduction.

### **Protection**

#### **1. Droits d'auteur**

La première page de chaque copie numérique indique les droits d'auteur d'application sur l'œuvre littéraire.

Pour les œuvres soumises aux droits d'auteur, les A&B ont pris le soin de conclure un accord avec leurs auteurs ou ayant droits afin de permettre leur numérisation, le cas échéant, leur mise à disposition en ligne et leur utilisation dans les conditions régies par les règles d'utilisation précisées dans le présent texte. Ces conditions particulières d'utilisation, de reproduction et de communication de la copie numérique sont précisées sur la dernière page du document protégé.

#### **2. Responsabilité**

Malgré les efforts consentis pour garantir les meilleures qualité et accessibilité des copies numériques, certaines déficiences peuvent y subsister – telles, mais non limitées à, des incomplétudes, des erreurs dans les fichiers, un défaut empêchant l'accès au document, etc. -. Les A&B déclinent toute responsabilité concernant les dommages, coûts et dépenses, y compris des honoraires légaux, entraînés par l'accès et/ou l'utilisation des copies numériques. De plus, les A&B ne pourront être mises en cause dans l'exploitation subséquente des copies numériques ; et la dénomination des 'Archives & Bibliothèques de l'ULB' et de l'ULB, ne pourra être ni utilisée, ni ternie, au prétexte d'utiliser des copies numériques mises à disposition par eux.

#### **3. Localisation**

Chaque copie numérique dispose d'un URL (uniform resource locator) stable de la forme <http://digistore.bib.ulb.ac.be/annee/nom\_du\_fichier.pdf> qui permet d'accéder au document ; l'adresse physique ou logique des fichiers étant elle sujette à modifications sans préavis. Les A&B encouragent les utilisateurs à utiliser cet URL lorsqu'ils souhaitent faire référence à une copie numérique.

### **Utilisation**

#### **4. Gratuité**

Les A&B mettent gratuitement à la disposition du public les copies numériques d'œuvres littéraires : aucune rémunération ne peut être réclamée par des tiers ni pour leur consultation, ni au prétexte du droit d'auteur.

#### **5. Buts poursuivis**

Les copies numériques peuvent être utilisés à des fins de recherche, d'enseignement ou à usage privé. Quiconque souhaitant utiliser les copies numériques à d'autres fins et/ou les distribuer contre rémunération est tenu d'en demander l'autorisation aux Archives & Bibliothèques de l'ULB, en joignant à sa requête, l'auteur, le titre de l'œuvre, le titre de la revue ou de l'ouvrage dont l'œuvre est extraite, et l'éditeur du (ou des) document(s) concerné(s).

Demande à adresser au Directeur des Archives & Bibliothèques CP 180, Université Libre de Bruxelles, Avenue Franklin Roosevelt 50, B-1050 Bruxelles. Courriel : bibdir@ulb.ac.be.

#### **6. Citation**

Pour toutes les utilisations autorisées, l'utilisateur s'engage à citer dans son travail, les documents utilisés, par la mention « Université Libre de Bruxelles – Archives & Bibliothèques » accompagnée des précisions indispensables à l'identification des documents (auteur, titre, titre de la revue ou de l'ouvrage dont l'œuvre est extraite, date et lieu d'édition).

#### **7. Liens profonds**

Les liens profonds, donnant directement accès à une copie numérique particulière, sont autorisés si les conditions suivantes sont respectées :

- a) les sites pointant vers ces documents doivent clairement informer leurs utilisateurs qu'ils y ont accès via le site web des Archives & Bibliothèques de l'ULB ;
- b) l'utilisateur, cliquant un de ces liens profonds, devra voir le document s'ouvrir dans une nouvelle fenêtre ; cette action pourra être accompagnée de l'avertissement 'Vous accédez à un document du site web des Archives & Bibliothèques de l'ULB'.

### **Reproduction**

#### **8. Sous format électronique**

Pour toutes les utilisations autorisées mentionnées dans ce règlement le téléchargement, la copie et le stockage des copies numériques sont permis. Toutefois les copies numériques ne peuvent être stockées dans une autre base de données dans le but d'y donner accès ; l'URL permanent (voir [Article 3](#)) doit toujours être utilisé pour donner accès à la copie numérique mise à disposition par les Archives & Bibliothèques.

#### **9. Sur support papier**

Pour toutes les utilisations autorisées mentionnées dans ce règlement les fac-similés exacts, les impressions et les photocopies, ainsi que le copié/collé (lorsque le document est au format texte) sont permis.

#### **10. Références**

Quel que soit le support de reproduction, la suppression des références à l'ULB et aux Archives & Bibliothèques de l'ULB dans les copies numériques est interdite.