Zeitschrift: Genava : revue d'histoire de l'art et d'archéologie
Herausgeber: Musée d'art et d'histoire de Genève
Band: 25 (1977)

Artikel: Un chef-d'œuvre de la "miniature" grecque
Autor: Chamay, Jacques
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-728596

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 14.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Un chef-d'œuvre de la «miniature» grecque

Par Jacques CHAMAY

La belle collection de céramique grecque du Musée d'art et d'histoire s'est enrichie en 1974 d'une œuvre de première importance qui attirera de nouveau sur lui l'attention du monde archéologique. Inventorié sous le numéro 21132, ce vase, en bon état de conservation [1], a déjà été présenté sommairement dans *Genava* [2].

Il s'agit d'un lécythe attique à figures rouges mesurant moins de 20 cm [3]. L'épaule est marquée d'une arête tranchante. La ligne de l'épaule et du col est rompue par un léger ressaut. Le pied forme un disque à tranche moulurée. Deux filets incisés marquent la jonction de la panse et du pied. L'anse est concave.

Le dessus de l'embouchure, le col, le dessous de l'anse, la gorge du pied sont en réservé. L'intérieur de l'embouchure est passé au noir. Le méandre, à l'épaule, est exécuté dans la technique à fond blanc. Cette technique s'étendait peut-être aux palmettes sur l'épaule, comme des restes infimes semblent l'indiquer.

A la base du col, bande de godrons interrompue par l'attache de l'anse. Sur l'épaule, suite de dix palmettes en réservé, alignées verticalement et unies entre elles par des rinceaux en spirale. Un point sépare chaque palmette. A l'aplomb de l'anse, grand motif floral qui se déploie largement. Celui-ci composé de deux palmettes triangulaires superposées; de leur jonction, s'échappent symétriquement une feuille lancéolée et des rinceaux entourant deux palmettes rondes, celle du haut presque horizontale, celle du bas en oblique vers l'extérieur. La scène figurée occupe les deux tiers de la panse. Elle est limitée, en bas, par un filet réservé tournant autour du vase et faisant ligne de terrain sous les personnages. Parallèlement, un autre filet réservé, plus large, souligne la zone où le profil de la panse s'infléchit brusquement. Entre les deux filets, passe une mince ligne en rouge à peine visible. Deux autres lignes rouges règnent juste en dessous du filet réservé inférieur. Sur le rebord de l'embouchure, on peut lire une large inscription exécutée en noir: KALOSHOPAIS, formule bien connue, qui est une allusion érotique à un beau garçon.

Les personnages de la scène figurée remplissent largement le tableau, jusqu'à toucher la limite supérieure et empiéter sur les palmettes. La scène représente un guerrier soutenu par une figure ailée, assistée d'une autre femme. Le guerrier est en train de s'affaisser, les bras en croix, la jambe droite étendue, l'autre repliée sous les fesses. Bien que son œil visible soit fermé, le personnage est encore en vie, comme en témoigne le fourreau d'épée vide qu'il serre dans la main gauche. Sa tête est renversée en arrière dans les convulsions de l'agonie. Les doigts de la main droite se crispent, traduisant une douleur intense, à moins qu'il faille plutôt imaginer qu'un instant auparavant ils étreignaient une épée qui serait tombée. De la gorge, du thorax, de l'abdomen jaillissent des jets de sang représentés par deux ou trois traînées rouges. Le héros porte une barbe très pointue et une fine moustache. Les cheveux, coiffés en crobylos, présentent deux rangées de bouclettes sur le front et la nuque, rendues par des coquilles en relief [4]. Une ténia en rouge ceint le sommet de la tête, s'enroule autour du

chignon et forme une boucle qui pend sur l'épaule. Le torse du guerrier, qui est représenté de face bien que les jambes soient de profil, est protégé par une cuirasse d'un modèle très élaboré. C'est une cuirasse basse, c'est-à-dire qu'elle ne recouvre pas le haut de la poitrine. Les épaulières, garnies de rosaces et de zigzags, viennent se rejoindre sur la poitrine, en se recouvrant. Le corselet est renforcé par des imbrications (métal sur cuir, dans la réalité) en forme d'écailles superposées en quatre rangées, alternativement noires et réservées. Il se termine, en haut, par une bande quadrillée. En bas, il est garni de deux rangées de lambrequins (ptéryges). En dessous de la cuirasse, le guerrier porte un chitonisque à manches froncées, parcouru de traits fins en vernis dilué; les plis de la jupe, d'abord perpendiculaires à la bordure, obliquent sans transition: manière curieuse de traduire la chute de l'étoffe.

Derrière le guerrier, et en partie cachée par lui, la femme ailée tente de le soutenir. En même temps, elle s'apprête à le transporter comme l'indique le grand pas qu'elle fait vers la droite, le genou gauche saillant sous l'étoffe. Ses ailes sont déployées pour le vol, les rémiges ou pennes écartées signifient qu'elles prennent déjà appui sur l'air. De sa main droite, la divinité soutient le bras droit du mourant, les doigts autour de son poignet, le bras gauche passé derrière le corps, l'avant-bras et la main invisibles. Son torse se présente de face, mais l'épaule gauche est avancée. La femme penche la tête vers le mourant, sans le regarder vraiment. Le profil présente un nez légèrement retroussé du bout, un œil en amande avec la pupille en noir sous un léger sourcil, un menton fin et une bouche avec un petit trait perpendiculaire à la commissure comme pour un sourire. Le fait que la bouche soit entrouverte me semble signifier, plutôt que des paroles adressées au mourant, la douleur ressentie devant la mort. Les cheveux de la femme forment un crobylos, avec une frange en vernis dilué; le chignon est entouré d'une bande hachurée. Comme l'homme, elle porte aussi une ténia qui se déroule sur son cou. On distingue une boucle d'oreille. Son vêtement est constitué d'un chiton long, galonné, formant sur le devant de la jupe de longs plis étagés et raides, et parcouru sur toute sa surface de lignes ondulées en vernis dilué tirant sur le rouge. Par-dessus est passé, comme un châle, un ample himation qui remonte derrière la tête en dessinant une série de plis étagés; l'un des pans retombe sur le devant, l'autre s'écarte obliquement, traduisant un mouvement violent. Les ailes de la divinité sont d'une structure complexe: la petite couverture duveteuse est rendue par des écailles pointées, disposées comme des tuiles et répondant à celles de la cuirasse du guerrier; les plumes de la moyenne et grande couverture comportent une partie centrale noire; les rémiges sont parcourues de hachures obliques et alternées exécutées en vernis dilué rougeâtre.

A gauche du groupe du guerrier et de la femme ailée, figure une autre femme qui, tout en faisant une enjambée, se penche sur le blessé en tenant un voile dans ses mains écartées. Le mouvement, sans vivacité, ne déplace pas les pans du manteau qu'elle porte par-dessus son chiton. Le voile qu'elle tient forme sur le pourtour des plis empesés comme s'il s'agissait d'un himation. La femme a les cheveux enfermés dans un sakkos brodé, d'où s'échappent des bouclettes sur la tempe. Son bras mince s'orne d'un bracelet en forme de serpent, peint en noir. Ses mains, qui se crispent sur le linge, sont dessinées d'une façon assez malhabile qui contraste avec le rendu de celles des deux autres personnages.

Dans le champ, on distingue difficilement des inscriptions peintes en rouge, l'une au-dessus de l'aile droite de la divinité, l'autre, verticale, devant la tête de la femme de gauche. Malheureusement, ces inscriptions, composées de lettres peu reconnaissables, n'ont pas de sens et ne nous renseignent donc pas sur l'identité des personnages.

Lorsqu'on considère le groupe de la femme ailée soutenant l'homme affaissé, on songe immédiatement à Eos (l'Aurore) et Memnon, un mythe raconté dans la Petite Iliade de Leschès et l'Ethiopide d'Arctinos. Memnon, roi des Ethiopiens, vaincu devant Troie par Achille, est secouru par sa mère Eos qui l'emporte dans les airs jusque dans son royaume. Le motif d'Eos ἁρπάζουσα apparaît

Fig. 1. Lécythe de Genève, inv. 21132: motif floral à l'aplomb de l'anse.

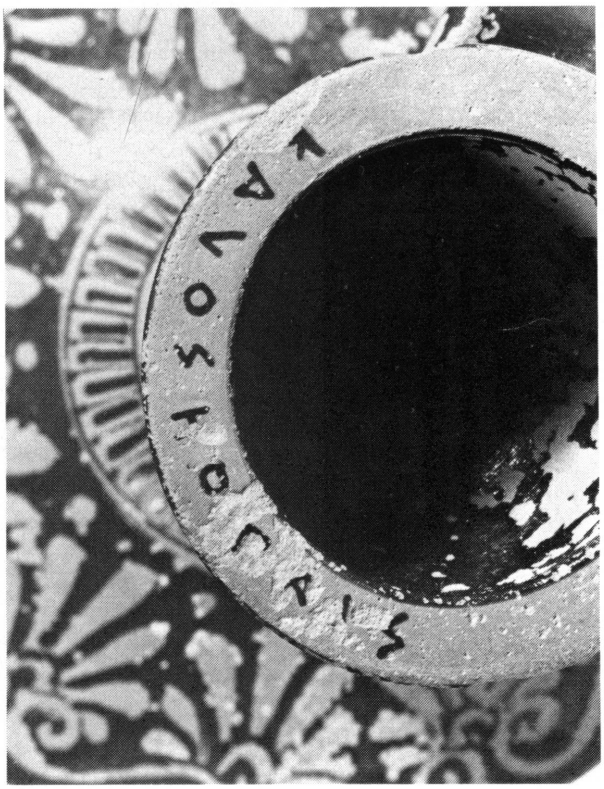

Fig. 2. Lécythe de Genève, inv. 21132: inscription sur l'embouchure.

maintes fois dans la céramique à figures noires et plus rarement dans celle à figures rouges [5]. La plus belle et la plus célèbre illustration se trouve sur le tondo d'une coupe du Louvre signée Douris et datant de 490 av. J.-C. [6]. On a vu dans cette image émouvante une *Pietà* païenne ou une mater dolorosa; et on a aussi évoqué le génie d'Eschyle [7]. Comme dans les images plus anciennes, Memnon est déjà raidi par la mort, dépouillé de son vêtement et de ses armes. Mais la coupe du Louvre échappe au schéma habituel par le fait que la déesse n'est pas nettement en vol, ce qui est aussi le cas sur le lécythe de Genève. La scène sur le lécythe serait en quelque sorte comme la suite immédiate de celle d'un cratère (à Boston) du peintre de Tyszkiewicz [8] et de celle d'une coupe (à Athènes) signée du potier Gorgos [9]. On y voit Memnon chancelant sous le coup de lance d'Achille, tandis que sa mère accourt derrière lui pour le recevoir dans ses bras tendus en avant. Le fait que le héros, sur le lécythe de Genève, tienne le fourreau de son épée dans la main ne fait pas de difficulté: il y a maints exemples de guerriers tenant leur fourreau dans la main gauche tout en combattant [10].

Cependant, si nous identifions la scène du lécythe de Genève comme étant Eos et Memnon, comment expliquer la présence de la femme qui tient un voile? Sur un skyphos à figures rouges de Berlin [11], datant du début du cinquième siècle avant J.-C. et illustrant l'enlèvement de Memnon, apparaît une femme, sans caractéristique, qui se précipite vers le groupe central. On a proposé de l'expliquer comme étant la mère d'Achille, le vainqueur du duel [12]. Mais dans le cas du lécythe, il ne peut s'agir de Thétis: pourquoi marquerait-elle de la sollicitude pour l'ennemi de son fils?

Pour tourner la difficulté, on pourrait à la rigueur considérer la femme au voile comme

Eos elle-même, l'autre femme devenant une divinité secondaire, par exemple Iris, la messagère, reconnaissable habituellement à son caducée. Iris jouerait le rôle d'Hypnos et Thanatos, les génies ailés qui, sur certains vases [13], transportent Memnon sous la direction d'Eos. Une coupe à figures rouges de Londres [14], peu après 500 av. J.-C., montre Iris, dépourvue d'ailes, qui invite Hypnos et Thanatos à emporter le cadavre d'un guerrier, probablement Sarpédon [15]. Sur le lécythe, la femme au linge paraît plus âgée que l'autre, détail qui irait dans le sens de l'interprétation comme étant Eos [16].

Ce geste de recouvrir d'un voile un combattant blessé, je ne l'ai retrouvé que sur une amphore à figures noires étrusque, conservée à Würzburg [17]. Elle représente, sur la panse de la face principale, un combat mêlant un grand nombre de personnages. Au centre, une femme ailée s'avance à droite vers un homme armé en hoplite qui est tombé sur les genoux; le voile qu'elle tient entre ses bras tendus cache déjà la tête du guerrier; un autre guerrier s'avance en levant son épée comme pour achever sa victime; l'épisème de son bouclier figure une femme qui accourt; peut-être une manière pour le peintre de la faire participer à l'action? On a vu dans cette scène Aphrodite dissimulant son fils Enée aux yeux de Diomède pour lui sauver la vie [18]. Cependant, lorsqu'on connaît le lécythe de Genève, on peut aussi songer à Eos et Memnon. Le voile sur le vase de Genève et peut-être aussi sur l'amphore étrusque serait donc un linceul. Un cratère à Agrigente [19] montre l'emploi du linceul: un guerrier mort, qui garde aux jambes ses cnémides, est transporté par deux compagnons; une grande pièce d'étoffe tombant jusqu'à terre recouvre son corps, sauf la tête. Il faut relever, en passant, que le voile, tel qu'il est tenu par la femme sur le lécythe de Genève, évoque les scènes de naissance [20] ou d'anodos [21].

Dans le cas du lécythe de Genève, la meilleure solution serait d'expliquer la femme au voile par une contamination, au niveau de l'image, avec un autre épisode mythique. Le peintre se serait inspiré d'une illustration du suicide d'Ajax, telle qu'elle apparaît sur le tondo d'une admirable coupe fragmentaire due à Brygos (vers 490 av. J.-C.) [22]. Venant de la gauche, Tecmessa s'avance vers le cadavre dénudé de son fils, un voile tendu entre ses mains. Le peintre du lécythe aurait utilisé ce motif du voile sans se rendre compte qu'il n'a guère de sens dans le contexte de Memnon qui n'est pas encore mort quand Eos le prend dans ses bras. Le fourreau vide dans la main de son personnage pourrait éventuellement provenir aussi d'illustrations de la mort d'Ajax. C'est aussi à un modèle attique dans le genre de la coupe de Brygos, qu'on a songé à propos d'un scarabée étrusque [23] contemporain représentant une femme, les ailes déployées de part et d'autre, marchant à droite tout en recouvrant d'un grand voile le corps nu d'un homme percé d'une épée. Les ailes ont peut-être été inspirées au toreute étrusque par des illustrations de la mort de Memnon du genre de celle de Douris [24].

Le lécythe à la panse cylindrique jointe au col par une épaule incurvée apparaît vers 530 av. J.-C.; à partir de cette date, l'embouchure en forme de cheminée tend à supplanter celle avec lèvre renflée. Le lécythe à figures noires se prolongera bien avant dans le cinquième siècle av. J.-C., sa dernière manifestation étant la classe nommée Beldam qui offre parfois, d'ailleurs, des motifs d'anse construits comme celui du lécythe de Genève [25]. Un «pionnier» de la figure rouge comme le peintre de Galès [26] utilise un lécythe de petite taille, au corps encore pansu et au pied bas. La signature de l'artiste, comme potier, est placée, de même que l'inscription du lécythe de Genève, sur le plat de l'embouchure. Un lécythe du peintre de Galès, à Boston [27], est décoré d'une scène grandiose comme le nôtre, une procession sacrificielle qu'on attendrait sur un vase de grande dimension, par exemple un cratère en calice. Le motif d'anse aussi, par son ampleur, évoque un vase d'une autre proportion. Les palmettes sont disposées sans trop de symétrie, les pétales ont de la souplesse, les rinceaux se terminent par une fleur.

Il faut remarquer, sur le lécythe de Genève, le méandre composé d'éléments en T tête-bêche. C'est un type rare [28] dont la koré en marbre,

Fig. 3. Lécythe de Genève, inv. 21132: Eos et Memnon.

Fig. 4. Lécythe de Genève, inv. 21132: Femme au voile.

découverte récemment à Myrrhinus [29], offre sur son chiton un antécédent prestigieux. Dans la céramique, le peintre de Kléophradès, au début de sa carrière, utilise plusieurs fois cette sorte de méandre: une kalpis à Rome [30], un cratère en calice à Tarquinia [31], une amphore à fond pointu à Berlin [32]. On trouve encore ce méandre sur un fragment de cratère à volutes de Sofia [33], une péliké archaïque du Louvre [34] et un stamnos à Bâle [35]. Ce dernier vase constitue l'exemple le plus récent, vers 480 av. J.-C.

Dans leurs œuvres tardives, vers 480 av. J.-C., des peintres de lécythes à figures noires comme ceux de Sappho [36] et de Diosphos [37] emploient un type à corps aminci. Les lécythes du premier sont encore trop pansus pour ressembler tout à fait à celui de Genève et ceux du second sont par contre trop étroits et trop hauts. Mais les lécythes de ces deux peintres présentent la même sorte de pied mouluré et le même filet sous la scène figurée. Comme sur le lécythe de Genève, les motifs d'anse débordent largement l'aplomb de l'anse. Ces deux décorateurs paraissent avoir été en rapport avec le peintre de Berlin, le seul parmi les personnalités de son temps à avoir favorisé le lécythe. Les peintres de Sappho et de Diosphos usent de la technique à fond blanc. Le recours à cette formule par le peintre du lécythe de Genève est probablement, bien que limité au décor ornemental, un rappel de ce genre de production. Les peintres de Sappho et de Diosphos offrent parfois des scènes assez complexes. Le second a illustré à maintes reprises le thème d'Eos transportant Memnon, un thème qui était décidément à la mode en ce début du cinquième siècle. Mais ces représentations diffèrent de celle du lécythe de Genève.

Un rapprochement s'impose avec un petit lécythe à figures rouges d'Agrigente [38] représentant une scène d'armement (les Sept contre Thèbes). Le sujet et certaines attitudes des

guerriers se retrouvent dans des œuvres anciennes du peintre de Kléophradès, une coupe fragmentaire d'Athènes [39] et un cratère de New York [40], ainsi que sur une coupe de Douris, à Vienne [41], appartenant au début de sa carrière. Beazley a suggéré d'attribuer ce lécythe au peintre de Terpaulos [42], désigné d'après le nom inscrit d'un satyre flûtiste sur une œnochoé de Rome [43]. Quatre œnochoés sont attribuées à ce peintre, dont une sous réserve. Ce sont des œuvres peu importantes, ne représentant qu'un seul personnage. Le peintre de Terpaulos est placé par Beazley parmi les peintres de petits vases appartenant à l'archaïsme tardif et gravitant autour des peintres de Sappho et de Diosphos [44]. Du point de vue de la forme, le lécythe d'Agrigente est semblable à celui de Genève [45]. Le système décoratif diffère de plusieurs façons. Tout d'abord, l'ornement sur l'épaule, exécuté en figure rouge – le plus ancien exemple connu de Haspels – est constitué de palmettes horizontales, opposées deux à deux et entourées de vrilles, motif introduit, semble-t-il, par le peintre de Berlin [46]. Ensuite, la scène figurée fait le tour complet du vase et il n'y a donc pas de motif sous l'anse. Enfin, le méandre à l'épaule est selon le type habituel, c'est-à-dire constitué de crosses, ici orientées à gauche. Dans les autres œuvres qui lui sont rattachées, le peintre de Terpaulos ignore d'ailleurs le méandre en T. Fait intéressant, le lécythe d'Agrigente offre, à la même place, la même inscription, qui paraît tracée par la même main.

Pour ce qui est du style, les correspondances sont nombreuses. Comme le peintre du lécythe de Genève, celui du lécythe d'Agrigente présente des traits d'archaïsme qu'il tiendrait du peintre Euthymidès, selon Haspels [47]. Sur les deux vases, les têtes sont très proches: même nez allongé, même œil en croissant, même menton gracieux, même indication de la commissure des lèvres. L'un des guerriers du lécythe d'Agrigente, à l'extrême droite de la composition, porte, comme Eos, une frange en vernis dilué, tandis que son compagnon, à l'extrémité opposée, arbore des bouclettes en relief. Il faut comparer aussi les draperies, surtout le triple filet marquant la bordure [48]. Les hoplites du lécythe d'Agrigente portent aussi des cuirasses à imbrications, mais les écailles sont inversées. La face postérieure d'une épaulière est décorée d'une palmette non entourée de rinceau qui n'est pas sans rappeler celles qui ornent l'épaule du lécythe de Genève. D'une manière générale, force est de reconnaître que les personnages du lécythe d'Agrigente sont moins élégants, paraissent trapus. Mais ce défaut pourrait être dû au fait que le peintre s'est surestimé et qu'il a eu du mal à placer ces nombreux personnages sur une si petite surface. Si les lécythes d'Agrigente et de Genève s'avéraient de la même main, le peintre de Terpaulos, classé jusqu'ici parmi les décorateurs de seconde zone, aurait le droit d'occuper un rang plus élevé dans la hiérarchie des peintres de vases. Peut-être même que les deux lécythes, qui tranchent sur les médiocres œnochoés attribuées au peintre, devraient être considérés à part et servir de point de départ pour reconstituer l'œuvre d'un autre artiste, qui pourrait s'appeler le peintre du Lécythe de Genève...

Si l'attribution du lécythe de Genève reste un problème, il est sûr que le peintre de ce vase s'inscrit parfaitement parmi les personnalités de l'archaïsme tardif. J'ai déjà cité le peintre de Berlin et Douris, dans leurs œuvres anciennes. Il faut évoquer aussi le peintre de Brygos. L'un de ses chefs-d'œuvre, la coupe du Louvre G 152 [49], montre un guerrier gisant, la tête renversée en arrière, qui pourrait avoir inspiré la position de Memnon. Cependant, c'est avec les œuvres du peintre de Kléophradès que le lécythe de Genève offre le plus d'affinités: sur une coupe tardive (à Londres) [50], on retrouve, dans une attitude générale semblable, le groupe du blessé soutenu par une femme (Aphrodite et Enée). Son œuvre fournit des exemples d'ailes, avec une partie en noir [51], qui renvoient au lécythe de Genève. C'est peut-être au peintre de Kléophradès que le décorateur du lécythe a emprunté les bouclettes en relief [52], prolongeant ainsi l'emploi d'une technique utilisée déjà, sur des vases de grand format, par Euphronios. Mais d'une manière générale, les personnages, sur le lécythe de Genève, n'ont pas l'allure solennelle de ceux du peintre de Kléophradès, ni leur tête massive, ni leur

menton lourd. En définitive, ces voisinages m'amènent à situer le lécythe de Genève vers 490 av. J.-C., ou même un peu plus tard.

Loin des considérations techniques et stylistiques, jetons un dernier regard, en guise de conclusion, sur notre petit vase. On ne sait ce qu'il faut admirer le plus: la façon dont le peintre a fait tenir un sujet grandiose sur un si petit support; la grâce archaïsante qui ne nuit pas à la puissance émotionnelle du drame; la minutie de l'exécution; l'emploi de toute une gamme de tons en vernis dilué qui confère à l'ensemble une polychromie proprement picturale. Vraiment, on peut parler de chef-d'œuvre!

[1] Excepté une ébréchure à la moulure inférieure du pied, on ne peut déplorer qu'une détérioration superficielle. La surface, à certains endroits, est comme criblée de minuscules cratères affectant principalement les parties réservées, plus fragiles, mais épargnant heureusement les têtes des personnages. Il faut distinguer, dans la partie supérieure de la composition figurée, deux cavités moins petites et d'une origine probablement différente (choc?). Le personnage, à gauche, est presque intact. A deux endroits, le méandre est complètement effacé.

[2] *Genava*. n.s. 23, 1975, p. 278 et *Acquisitions et dons*. Musée d'art et d'histoire, Genève, 1977, pp. 10-11, n° 5.

[3] 19,3 cm. Diamètre à l'épaule 7,4 cm; diamètre de l'embouchure 4,2 cm; du pied 5,5 cm.

[4] Sur cette technique, voir J. V. NOBLE, *The Technique of Painted Attic Pottery*, pp. 65-66.

[5] Sur les représentations d'Eos et Memnon: LUNG, *Memnon*, Archäol. Stud. z. Aithiopis (Diss. Bonn, 1913); W. ROSCHER, *Lexikon der gr. und r. Mythologie*; L. A. STELLA, *Mitologia greca*, pp. 205-298; F. BROMMER, *Vasenlisten zur griechischen Heldensage* (3e éd.), p. 402.

[6] G 115: BEAZLEY, *ARV²*, p. 434, n° 74; BOARDMAN, fig. 292.

[7] Eschyle a consacré une trilogie, aujourd'hui perdue, à l'histoire de Memnon.

[8] Museum of Fine Arts 97.368 (face A): *The Trojan War in Greek Art, A Picture Book*, fig. 32. Sur cet épisode de l'histoire de Memnon, voir BEAZLEY, *Attic Vase Painting in the Museum of Fine Arts Boston*, 2, pp. 13-21; D. KEMPLINDEMANN, *Darstellungen des Achilleus in griechischer und römischer Kunst*, Archäologische Studien, 3, pp. 209 et suiv.

[9] Musée de l'Agora P 24113: BEAZLEY, *ARV²*, p. 213, n° 242 (peintre de Berlin); BOARDMAN, fig. 48, 1.

[10] Par exemple une coupe du peintre de Penthésilée à Ferrare, Museo Nazionale di Spina T. 18 CVP (revers B): N. ALFIERI – P. ARIAS – M. HIRMER, *Spina*, pl. 30-31. La face A de cette coupe représente d'ailleurs aussi le combat d'Achille et Memnon: Eos semble s'interposer entre Achille et son fils tombé sur un genou.

[11] Staatliche Museen, Antiken Abteilung (Berlin Ouest) F. 2318 (face A): *Corpus Vasorum Antiquorum (CVA)*, fasc. 3, pl. 140, 1, 2 (daté de 500-490 av. J.-C.); BEAZLEY, *ARV²* p. 36 (peintre de Pythoclès).

[12] *CVA*: ... «vielleicht die Mutter des siegreichen Gegners, Thétis».

[13] Par exemple, une coupe à Athènes, Musée national 505 (CC. 1093): BEAZLEY, *ABV*, p. 564, n° 580.

[14] British Museum E 12 (revers A): E. PFUHL, *Malerei und Zeichnung der Griechen*, fig. 345; BEAZLEY, *ARV²*, p. 126, n° 24 (peintre de Nicosthénès).

[15] Hermès, dont Iris est en quelque sorte le pendant féminin, figure sur le skyphos de Berlin F 2318 (supra note 11) où il assiste à l'enlèvement de Memnon.

[16] Sur la fameuse coupe de Douris (supra note 6), Eos a les cheveux enfermés dans un cécryphale comme la femme au voile du lécythe de Genève.

[17] MARTIN VON WAGNER – Museum 799: L. SAVIGNONI, *Minerva vittoria, Ausonia*, 5, 1910, p. 79, note 1 et p. 82; E. LANGLOTZ, *Griechische Vasen in Würzburg*, n° 799, pl. 232; J. D. BEAZLEY, *Etruscan Vase-Painting*, p. 17.

[18] SAVIGNONI, *op. cit.* (supra note 17). Savignoni rapproche une œuvre étrusque tardive, un couvercle de ciste en bronze gravé: on y voit, au milieu d'une bataille, une femme ailée se dirigeant vers la droite tout en soutenant par les aisselles un homme barbu dénudé; un guerrier menaçant s'approche du groupe. La pièce d'étoffe qui passe sur les seins du blessé est interprétée, au lieu d'un vêtement, comme le voile dissimulateur d'Aphrodite.

[19] Museo Civico (face A): photo Hirmer 601.304; BEAZLEY, *ARV²*, p. 32, n° 2 (vase éponyme du groupe de Pezzino, proche des débuts du peintre de Kléophradès); K. PAPAIOANNOU, *Griechische Kunst, Grosse Epochen der Weltkunst*, Ars Antiqua, fig. 109.

[20] Naissance d'Erichthonios: voir C. BÉRARD, *Anodoi*, pl. 1, 3 et pl. 2, 4, 5, 6. Naissance d'Aphrodite: le célèbre relief Ludovisi, Rome, Musée des Thermes.

[21] BÉRARD, *op. cit.* (supra note 20), pl. 14, fig. 47. Sur le sens et la fonction rituelle de la draperie: pp. 120-1. Voir aussi DAVIES, p. 64.

[22] Collection M. et Mme Walter Bareiss, New York, Metropolitan Museum of Arts L. 69.11.35: DAVIES, pp. 60-70, pl. 9, 1; BOARDMAN, fig. 246. On avait d'abord songé à interpréter cette scène comme la mort d'Agamemnon.

[23] Boston, Museum of Fine Arts 21.1199: DAVIES, p. 63, note 15, pl. 9, 3.

[24] Voir DAVIES, p. 64 (la coupe de Douris est reproduite pl. 11, 1).

[25] Par exemple un exemplaire dans une collection privée allemande: *Kunst der Antike, Schätze aus norddeutschem Privatbesitz* (1977), p. 316, n° 270.

[26] Sur le peintre, HASPELS, pp. 69-70; BEAZLEY, *ARV²*, p. 35; BOARDMAN, p. 114.

[27] Museum of Fine Arts 13.195; BEAZLEY, *ARV²*, p. 35, n° 1; BOARDMAN, fig. 211; KURTZ, pl. 6, 1.

[28] Sur ce méandre, voir GREIFENHAGEN, p. 17; *Archäologischer Anzeiger* 88, 1973, p. 685.

[29] MASTROKOSTAS, Ἀρχαιολογικὰ Ἀνάλεκτα ἐξ Ἀθηνῶν, 5, 1972, pp. 298 et suiv., fig. 13-15.

[30] Villa Giulia 50398: BEAZLEY, *ARV²*, p. 188, n° 69; GREIFENHAGEN, pl. 26, 1.

[31] Museo Nazionale Tarquiniense RC 4196: BEAZLEY, *ARV²*, p. 185, n° 35; *idem*, *Paralipomena*, p. 340; P. E. ARIAS et M. HIRMER, *Le vase grec*, pl. 119-120.

[32] Staatliche Museen, Antiken Abteilung (Berlin Ouest) 1970.5: GREIFENHAGEN, pl. 1 et 5.

[33] National Museum: L. GHALI-KAHIL, *Les enlèvements et le retour d'Hélène*, pl. 104, 3; BEAZLEY, *ARV²*, p. 248, n° 1 («perhaps» Diogenes Painter). Sur le peintre de Diogène: *Antike Kunst* 13, 1970, pp. 13-15.

[34] C 10785 (un fragment à Laval).

[35] Collection privée, Antikenmuseum, Bâle: *Opus Nobile, Festschrift U. Jantzen*, pl. 25, 1-2; BEAZLEY, *ARV²*, p. 361, n° 7.

[36] Sur le peintre: HASPELS, pp. 94-130, 225-9, BEAZLEY, *ABV*, pp. 507-8, 675, 677 et 702; *idem*. *ARV²*, pp. 300-1 et 304; BOARDMAN, p. 114.

[37] Sur le peintre: HASPELS, pp. 94 et suiv. et 232 et suiv.; BEAZLEY, *ABV*, pp. 346, 482, 507 et 508 – 11; *idem ARV²*, pp. 304-5; BOARDMAN, p. 114.

[38] Museo Civico 23. POLITI, *Un leckitos*, pl. 1; E. GABRICI, *Vasi greci inediti dei Musei di Palermo e Agrigento*, dans: *Atti Academia di Palermo* 15, 1928-29, pp. 10-14, fig. 6, pl. 1; HASPELS, pp. 70-74, 94 et 99, pl. 21; BOARDMAN, *Kleophrades*, pp. 3-23 (spec. p. 16), pl. 11, 4; KURTZ, pl. 6, 2.

[39] Musée National, Acropole 336: BEAZLEY, *ARV²*, p. 192, n° 105; BOARDMAN, *Kleophrades*, pl. 3,2

[40] Metropolitan Museum of Art 08.258.58; BEAZLEY, *ARV²*, p. 185, n° 36; BOARDMAN, *Kleophrades*. pl. 1, 1-2.

[41] Kunsthistorisches Museum 3694: BEAZLEY, *ARV²*, p. 427, 3; BOARDMAN, fig. 281.

[42] Sur le peintre: G. MYLONAS, *Greek Vases in the Collection of Washington University*, AJA 44, 1940, pp. 208-11; BEAZLEY, *AJA* 61, 1957, pp. 6 et suiv.; *idem*. *ARV²*, p. 308; *idem*, *Paralipomena*, p. 357; E. PARIBENI, dans: *Enciclopedia dell'Arte Antica*; KURTZ, pp. 80 et 95.

[43] Villa Giulia: BEAZLEY, *ARV²*, p. 308, n° 1; PARIBENI, *op. cit.* (supra note 42) fig.

[44] MYLONAS, *op. cit.* (supra note 42) plaçait l'oenochoé de St Louis, Washington University 3283 (BEAZLEY, *ARV²*, p. 308, n° 4) à la fin du Ripe Archaic Style (archaïque mûr), soit vers 480 av. J.-C. Haspels considère le peintre comme «late archaic» mais «early archaic in character» (p. 74). Pour BOARDMAN, *Kleophradès*, p. 16, le lécythe d'Agrigente est à peu près contemporain du cratère de New York 08.258.58 (supra note 40).

[45] HASPELS (p. 94) considère les formes du lécythe d'Agrigente et celles des lécythes des peintres de Sappho et de Diosphos comme sœurs (sister-shape).

[46] HASPELS, p. 70.

[47] p. 74.

[48] Voir aussi l'oenochoé de St Louis du peintre de Terpaulos (supra note 44).

[49] G 152 (revers B): BEAZLEY, *ARV²*, p. 369, n° 1; ARIAS et HIRMER, *Le vase grec*, pl. 139 b, 495-490 av. J.-C.

[50] British Museum E 73 (revers B): BEAZLEY, *ARV₂*, p. 109, n° 106 (lte); K. I. JOHANSEN, *Iliaden i tidlig graesk Kunst*, fig. 36.

[51] Voir aussi la Niké sur un alabastre à fond blanc, Staatliche Museen, Antike Abteilung F 2258, Berlin Ouest: BEAZLEY, *ARV²*, p. 405 (manière du peintre de la Fonderie); H. HOFFMANN, *Collecting Greek Antiquities*, p. 129, fig. 104. Vers 480 av. J.-C.

[52] Amphore 13.233, New York, Metropolitan Museum (face B): BEAZLEY, *ARV²*, p. 183, n° 13; NOBLE, *op. cit.* (supra note 4), p. 191, fig. 217.

Abréviations

AJA: *American Journal of Archaeology*.

BEAZLEY, *ABV*: J. D. BEAZLEY, *Attic Black-figure Vase-painters*, Oxford, 1956.

BEAZLEY, *ARV₂*: J.D.BEAZLEY, *Attic Red-figure Vase-painters*, Oxford, 1963.

BOARDMAN: J. BOARDMAN, *Athenian Red Figure Vases: the Archaic Period*, Londres, 1975.

BOARDMAN, Kleophrades: J. BOARDMAN, *The Kleophrades Painter at Troy*, dans: *Antike Kunst* 19, 1976, Heft 1, pp. 3-18.

DAVIES: M. L. DAVIES, *Ajax and Tekmessa*. dans: *Antike Kunst* 16, 1973, heft 1, pp. 60-70.

GREIFENHAGEN: A. GREIFENHAGEN, *Neue Fragmente des Kleophradesmalers*, Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften 1972.

HASPELS: C.H.E. HASPELS, *Attic Black-Figured Lekythoi* (1936).

KURTZ: DONNA. C. KURTZ, *Athenian White Lekythoi*, Oxford, 1975.

Je remercie très vivement Mlle Christiane Dunant qui m'a accordé le privilège de publier ce vase acquis par son département. Elle a bien voulu aussi me confier le dossier qu'elle avait établi sur le sujet. Dans celui-ci figuraient des informations fournies par le Prof. Dietrich von Bothmer (New York). Qu'il trouve ici l'expression de notre gratitude.

Photographies Yves Siza, Musée d'art et d'histoire, Genève.