L'URNE CINÉRAIRE ÉTRUSQUE MA 2356 DU MUSÉE DU LOUVRE

(Con le tavv. XXIX-XLI f.t.)

L'urne cinéraire étrusque qui est l'objet de cet article possède bien des mérites et sa présentation est un devoir qui a été trop longtemps différé [1]: celui de mieux faire connaître un monument exceptionnel au sein d'une production de masse et de niveau artisanal afin qu'il puisse trouver sa juste place parmi les recherches qui se poursuivent activement depuis une trentaine d'années dans le domaine de la sculpture funéraire hellénistique des Etrusques [2].

Il ne s'agit pas d'une publication exhaustive, qui serait l'occasion d'envisager les nombreux problèmes, artistiques et historiques que pose cette production mais, plus modestement, d'un examen attentif de l'oeuvre elle-même qui permettra, nous l'espérons, d'en mesurez clairement tout l'intérêt. Les intentions qui ont présidé à son élaboration – celles de son créateur et celles de son acquéreur – et les références sociales, politiques, religieuses, idéologiques ou symboliques de toute sorte qu'elle pourrait suggérer ne seront pas considérées ici, d'autant plus que, en l'état présent de nos connaissances, un grand nombre des hypothèses, ingénieuses et séduisantes, qui ont été formulées à propos des urnes cinéraires étrusque doivent encore être, nous semble-t-il, approfondies et contrôlées [3].

---

[1] Le Catalogue des urnes cinéraires étrusques du musée du Louvre paraîtra prochainement, nous l'espérons. Sujet de thèse de l'Ecole du Louvre et d'une autre, plus approfondie, à l'Ecole pratique des Hautes Etudes de la Sorbonne, à une époque où les urnes étrusques étaient depuis longtemps négligées et n'intéressaient guère les étruscologues, ces travaux n'avaient pu être publiés pour des raisons diverses, notamment financières.

[2] Sur ces recherches, abondante bibliographie dont les titres essentiels seront cités au fil de ces pages. En dernier lieu: M. NIELSEN, *Aspects of Hellenism in Italy*, in *A. Hip.* V, 1993, p. 349 et suiv.

L'un des chercheurs les plus actifs dans ce domaine est F. H. Pairault-Massa qui, ayant eu l'occasion d'examiner l'urne MA 2356 dans la réserve du Louvre où elle est demeurée jusqu'en 1986, l'a include de façon partielle dans ses études pour nous en laisser la publication détaillée, ce dont nous la remercions vivement; cf. ci-dessous n. 19, p. 163.

[3] Rappelons quelques unes des interprétations proposées des reliefs de cuves ou des figures de couvercle: images concrètes du bonheur, évocations des joies terrestres, affirmations de la richesse et de la vie de luxe du mort, simples scènes de la vie réelle, transpositions imagées de rites funéraires, symboles de l'immortalité des bienheureux.

En 1827, Giuseppe Micali «offrit» aux Musées Royaux cinq urnes cinéraires de Volterra moyennant la somme de 1.000 francs de l'époque[4]. Une correspondance, conservée dans les Archives des Musées Nationaux, au Louvre, nous fournit quelques renseignements à ce sujet: Champollion, qui était conservateur au Louvre, a vu les «petits sarcophages» à Florence, qui «sont réellement d'un très beau choix et des plus beaux qui aient été découverts à Volterra «d'autant plus que trois d'entre eux ont des «inscriptions en lettres étrusques, ce qui n'est point commun»[5].

Le Comte de Clarac, conservateur des Antiques, recommande également cette acquisition, bien qu'il n'ait vu que le dessin d'un seul de ces monuments et que les renseignements fournis par Micali soient peu explicites, mais le «prix est si modique qu'on ne court aucun risque en les achetant»[6]. Enfin, une lettre d'un aide de camp de la Maison du Roi donne au Comte de Forbin, directeur général des Musées Royaux[7], l'autorisation d'acheter ces urnes vu la modicité de leur prix et l'avis favorable de Champollion et de Clarac et sous condition que Micali soit payé ... un an plus tard! (en 1828).

Parmi les cinq urnes[8] qui entrèrent ainsi au Louvre et qui constituent le premier noyau de la collection étrusque du musée figurait MA 2356[9] (*pl* XXIX), la plus belle, que G. Micali avait publiée en 1810 dans son ouvrage *L'Italia avanti il dominio dei Romani*, sans préciser les circonstances de sa découverte[10].

L'inscription gravée sur le bord du couvercle[11] indiquait son appartenance à la grande famille étrusque des Caecina, l'une des rares dont la littérature latine (grâce à Cicéron surtout) et quelques inscriptions nous aient gardé le souvenir

---

[4] Nous n'avons pas de lettres de Micali proposant l'achat mais seulement la lettre du 15 juin 1827, en français, adressée au Comte de Forbin, concernant l'expédition par mer jusqu'à Marseille des cinq urnes dont il donne la liste et une courte description.

[5] Lettre du 3 avril 1827 au Comte de Forbin, aide de camp du Roi. Champollion était conservateur du Musée égyptien qu'il avait fondé au Louvre en 1826.

[6] Lettre du Comte de Clarac au Comte de Forbin du 17 avril 1827.

[7] Lettre du 25 avril 1827.

[8] Les quatre autres urnes sont: MA 2353 (Centauromachie, et figure masculine), MA 2354 (Télèphe dans le camp grec et figure masculine), Ma 2355 (Enlèvement d'Hélène et figure féminine), MA 2357 (Voyage en carpentum et figure féminine).

[9] L'urne fut enregistrée sur l'Inventaire Charles X sous le n. 104 avec la mention de sa date officielle d'acquisition: 25 avril 1827.

[10] Première édition: Florence, 1810, II, p. 49, 97. Illustration de l'urne in *Atlas de Antichi Monumenti per servire all'opera intitolata l'Italia avanti il dominio dei Romani*. Florence 1810, pl. XLIII et p. VIII avec la mention: «esiste presso l'autore»: cf. F. H. PAIRAULT-MASSA, *MEFRA* 87, 1975, p. 218 et suiv et n. 3, p. 218. G. MICALI, *Storia degli Antichi Popoli Italiani*, 2ª éd. Milan 1836, III, p. 177-180 et l'Atlas, *Monumenti per servire alla Storia ..., 1ère éd., Florence 1833, IV, pl. CL.* Nous citons ici les éditions que nous avons pu consulter à Paris.

[11] *CIE*, n. 156 p. 29. N'étant pas épigraphiste nous ne discuterons pas l'analyse de l'inscription par F. H. Pairault-Massa dans son *art. cit.*, n. 10, p. 225 et suiv.

et dont deux hypogées ont été retrouvés sur le territoire de Volterra[12]. Que ce couvercle ait appartenu à l'un d'eux n'est pas impossible mais il faut le dissocier de la cuve sur laquelle il est placé. En effet, si la longueur de la dalle du couvercle est légèrement plus grande que celle de la face antérieure de la cuve, ses petits côtés, qui ont conservé leurs dimensions initiales, sont nettement trop courts pour clore entièrement l'intérieur du récipient cinéraire[13]. On ignore si c'est Micali qui a fait restaurer la cuve, s'il lui a attribué le couvercle de Larthia Ceicnei ou s'il a acquis l'urne déjà restaurée et ainsi complétée. Bien qu'aucun renseignement sur la découverte de la cuve et du couvercle ne soit parvenu jusqu'à nous, il semble bien que l'urne (cuve et sans doute couvercle) ait appartenu à la collection Sermolli qui, selon M. Cristofani[14], «fruit de fouilles effectuées en 1762-63 (qui serait la date de la découverte de notre urne?) fut vendue à Livourne à la famille de Micali». Pour E. Fiumi[15], en revanche, l'urne proviendrait de la collection Giorgi. F. H. Pairault-Massa[16], qui a effectué les recherches les plus accomplies à ce sujet, rappelle que Lanzi attribuait cette urne à la collection Sermolli[17]; ses recherches d'archives n'ont pas permis d'élucider ce problème mais il semble vraisemblable, cependant, que les restaurations de la cuve et l'union de cette cuve et du couvercle ont été effectuées aussitôt après leur découverte par les fouilleurs, selon l'habitude de l'époque en Italie. On sait qu'au XVIII[e] siècle et dans la première moitié du XIX° les oeuvres antiques incomplè-

---

[12] Sur la famille des Caecina: M. TORELLI, in *DialArch* III, 1969, p. 225; W. V. HARRIS, *Roma in Etruria and Umbria*, Oxford 1971, p. 6-7; P. HOHTI, *St. Rom.*, p. 405 et suiv.; T. P. WISEMAN, *Bourgeoisies municipales italiennes aux II° et Ier siècles av. J.C.*, Paris-Naples 1981, p. 306. Sur les deux hypogées retrouvés: F. H. PAIRAULT-MASSA, *MEFRA* 1975, p. 214-215, n. 2.

[13] Cela est tout à fait net bien que le récipient ait perdu son revers et que ses trois autres parois soient fort restaurées: cf. ci-dessous p. 162. Un autre argument renforce cette constatation = la cuve est brisée en plusieurs morceaux, incomplète et sans son revers alors que la figure du couvercle est en bon etat de conservation. F.H. Pairault-Massa, qui n'avait pu voir le revers de l'urne dans l'ancienne réserve où elle était conservée, croyait en 1975, comme nous-même alors, que le couvercle appartenait à la cuve Elle a pu rectifier son opinion dans la notice du catalogue *Civiltà*, 1985, p. 349.

[14] Cf. M. CRISTOFANI, *La Scoperta degli Etruschi. Archeologia e Antiquaria nel '700*, Rome, 1983, n. 42, p. 74.

[15] E. FIUMI, in *StEtr.* XXV, 1957, n. 23, p. 483.

[16] *MEFRA* 1975, p. 225 et suiv et not. n. 3, p. 229; F. H. Pairault-Massa présume mais regrette de ne pouvoir en apporter la preuve que l'urne MA 2356 (nous dirons maintenant le couvercle seul) proviendrait du même hypogée que l'urne 93484 de Florence, peut-être celui des Ceicna Fertiu, et aurait pu appartenir à la famille Sermolli de Volterra ou avoir été découverte lors d'une fouille Sermolli: cf. ci-dessus n. 14.

Remarquons seulement que si l'on ne peut plus affirmer aujourd'hui que la cuve de Ma 2356 provient de cet hypogée, la proposition de F. H. Pairult-Massa d'attribuer cette cuve et l'urne de Florence au même sculpteur, comme on le verra ci-dessous, demeure valable.

[17] Cf. aussi M. MARTELLI, in *StEtr.* XLVI, 1978, p. 362; E. FIUMI, *CUE* 1977, 2, 1 p. 11 et n. 63 p. 17.

tes n'étaient guère prisées et se vendaient mieux lorsqu'elles semblaient à peu près entières[18].

Au Louvre, dans la présentation actuelle des salles étrusques, cuve et couvercle demeurent associés par commodité: ils ont été enregistrés sous le même numéro d'inventaire en 1827 et portent également le même numéro MA 2356 dans le Catalogue des marbres antiques du Département des AGER. En outre, on sait que, lorsque les urnes proviennent de fouilles et de collections privées anciennes, les associations cuve-couvercle sont rarement assurées; enfin, on n'a pas réussi jusqu'à présent à déterminer si les thèmes figurés sur les reliefs de cuves pouvaient avoir été choisis en fonction du sexe du défunt.

Etat civil:
Albâtre de Volterra.
Dimensions:
Cuve: Haut. 0,48 m
Long. 0,765 m
Larg. 0,32 m
Couvercle: Haut. 0,47 m
Long. 0,82 m
Larg. 0,265 m (petit côté droit)

Polychromie: Dans sa première publication de l'urne, Micali signalait que tous les éléments du costume de la défunte présentaient des «vestiges de dorure» et de rouge sur les cheveux et sur le relief de la cuve. Il en existait encore sur la ceinture d'Oenomaos en 1955, disparus depuis lors; il subsiste une trace de dorure sous le bouffant de la ceinture de Pélops et des traces de rouge sur sa jambe gauche ainsi que sur les ailettes frontales de la Furie. Traces de rouge dans les lettres gravées de l'inscription, de noir (?) dans les yeux.

Sur la cuve, certains éléments du décor sont entièrement détachés du fond (sauf en leurs points d'attache sur le fond): piliers d'angle, jambes et bras des figures, roue de Pélops, partiellement l'écharpe-peau de fauve des deux démons, épée (brisée) du Paraxippos, bouche et naseaux des deux chevaux cabrés.

Conservation: La cuve a été beaucoup plus restaurée qu'il n'y paraît au premier abord; le revers a entièrement disparu, les petits côtés ont été consolidés par des éléments en brique. Sur les faces internes des trois côtés subsistants, mastics et stuquages ont presque entièrement camouflé les parties modernes et les recollages des parties antiques mais, sur les faces externes, les éléments modernes sont généralement visibles. Les restaurations, assez soignées, en albâtre local et en stuc, et le mode de consolidation adopté permettent d'attribuer le travail

[18] Cf. M. F. BRIGUET, in *MEFRA* 84, 1972, n. 852 et suiv.

à la fin du XVIII[e] ou au début du XIX[e] siècle, à Volterra, où l'on a continué jusqu'à maintenant à travailler l'albâtre. Personne au Louvre ne s'est avisé, semble-t-il, de ces restaurations. Peut-être pourra-t-on un jour démonter la cuve qui a certainement été retrouvée en un certain nombre de morceaux mais l'érosion des surfaces sculptées, les lacunes, les brisures et les restaurations n'affectent pas, à notre avis, la composition et le style de l'oeuvre. La description détaillée de l'état de conservation de la cuve sera donnée dans le catalogue des urnes du Louvre; ne sont indiqués ici que les traits essentiels [19].

Façade: le fond, sans doute brisé, présente des points de recollage; une partie du fût du pilier gauche est moderne, le chapiteau est partiellement refait; moulures et motifs décoratifs du couronnement brisés ou restaurés en divers endroits. Furie: fourreau presque totalement disparu, épée recollée, bras droit restauré. Pélops: partie de la jambe gauche, sous le mollet, moderne semble-t-il, pied recollé. Oenomaos: plusieurs recollages, y compris le bouclier, lambrequins au-dessus du genou gauche modernes, avant-bras droit, avec l'épée brisée, également. Taraxippos: épée brisée.

Petit côté droit: soubassement gravement endommagé dans sa partie gauche, une partie du couronnement moderne. Petit côté gauche: soubassement très endommagé, surface érodée un peu partout.

Couvercle: bon état de conservation dans l'ensemble. On note une grosse ébréchure sur le bord du couvercle portant l'inscription et de plus petites à ses angles. Partie inférieure du nez moderne, de même que l'angle inférieur gauche du miroir. Diverses éraflures et parties érodées, notamment sur le haut du bras droit. Le revers, lisse, est très sommairement modelé à l'exception du bras droit à demi plié, partiellement détaché.

Le relief figuré sur sa face antérieure et le décor sculpté sur ses petits côtés introduisent la cuve de MA 2356 dans le cercle très restreint (hasard des découvertes ou expression de la réalité?) des urnes les plus soignées et les plus réussies qui sont parvenues jusqu'à nous et que l'on peut qualifier d'oeuvres d'art sans trop d'exagération. Ce sont également les plus «helléniques» tant par leur sujet,

---

[19] De même n'est citée ici que la bibliographie essentielle de MA 2356: G. MICALI, cf. ci-dessus n. 10; Comte F. DE CLARAC, *Description des Antiques du Musée du Louvre*, 1830, n° 789, p. 299-302; du même auteur, *Musée de Sculpture Antique et Moderne*, Paris 1841, II, 1, n° 204 bis, p. 509-513, pl. 214 bis (cuve) et 214 ter (couvercle); E. BRAUN, in *AnnInst*, IX, 1837, p. 264; MUSÉE DU LOUVRE, DÈPARTEMENT DES ANTIQUITÉS GRECQUES ET ROMAINES, *Catalogue Sommaire des Monuments de Sculpture exposés hors vitrine*, Paris, 1890, n° 3050, p. 80; *Catalogue Sommaire des Marbres antiques*, 1896, n°. 2356, p. 138; J. MARTHA, *L'Art Etrusque*, Paris 1889, p. 198 et fig. 155, p. 199; *Br. Körte*, II, p. 112, XLI, 2 b; *CIE*, n. 156, p. 29; de RUYT, *Charun*, n. 9, p. 27; *Kunst und Leben der Etrusker* (Cat. Exp. Cologne 1956), n° 478, p. 174-175; F. H. PAIRAULT-MASSA, *MEFRA* 87, 1975, p. 214-230, in *Caratteri*, p. 158, in *Civiltà*, n° 15.1, p. 349 et fig. 1, p. 348 (couvercle).

emprunté à la mythologie grecque, que par leur traitement même si, pour chacune d'elles naturellement, des nuances doivent tempérer cette qualification.

G. Micali, premier éditeur de l'urne, n'avait proposé aucune identification de la scène figurée [20]; c'est Clarac qui, en 1830, reconnut un épisode de la légende de Pélops et d'Oenomaos et cette interprétation n'a pas été contestée depuis [21]:

Oenomaos, roi de Pise en Elide, est tombé de son char (non visible) disloqué grâce à la trahison de son cocher Myrtilos et, appuyé sur un genou, tente de se défendre de son épée contre Pélops qui se dresse, de dos au premier plan, sur la points du pied droit, et soulève de ses deux bras au-dessus de son épaule gauche la lourde roue qui s'est détachée du char à la suite de l'accident et qu'il va jeter sur le roi. Les quatre chevaux de l'attelage s'abattent sur le sol ou se cabrent, effrayés, semble-t-il, par un démon masculin qui accourt de la droite [22], armé d'une épée, et qui saisit leurs rênes tandis qu'une Furie aux ailes largement éployées arrive du fond à gauche en pointant verticalement une grande épée, mais sans participer directement à l'action.

Pour identifier la scène (*pl.* XXIX *b*, XXX) on se fonde sur la conjonction de plusieurs éléments qui sont réunis sur MA 2356 mais qui ne figurent pas toujours tous dans les autres représentations de la mort d'Oenomaos [23] qui décorent un certain nombre d'urnes de Volterra, Chiusi et Pérouse [24]: les *quatre chevaux* «éclatés» si l'on peut dire, de l'attelage disloqué, le *personnage d'âge mûr* à demi tombé au sol et qui cherche à se défendre (mais pas dans toutes les scènes) contre un adversaire *plus jeune*, qui brandit une *roue* en guise d'arme (*pl.* XXXII *a-b*, XXXIII *a-b*).

Autres éléments moins pertinents qui renforcent sur notre urne cette identification: le costume oriental de Pélops et l'intervention du démon masculin à droite, sur lesquels nous allons revenir. Deux remarques, déjà formulées dans d'autres études mais qu'il paraît utile de résumer ici, s'imposent aussitôt: il n'existe, semble-t-il, aucun récit complet de la mort proprement dite d'Oenomaos dans la littérature grecque et les modalités du dénouement de la course fatale après la rupture de l'essieu du char royal, préparée par la trahison du cocher y sont obscures et même contradictoires [25].

---

[20] Dans la liste qu'il avait envoyée au Comte de Forbin, Micali parle de «combat»; dans son ouvrage cité à la n. 10 il s'agit d'«un sujet incertain». Avis partagé plus tard par E. Braun: «on ne distingue pas autre chose que la triste fin d'une obscure histoire et les deux divinités infernales qui flanquent la scène» (*Ann. cit.* n. 19).

[21] *Description*, 1830, p. 299 et suiv.; cependant le *Catalogue sommaire* de 1896 (p. 138) suit l'inventaire où a été inserite l'identification de Uficiali «combat».

[22] Droite et gauche s'entendent par rapport au spectateur.

[23] Cette formule pour désigner la scène est employée par tous les savants bien que ce ne soit pas la mort proprement dite d'Oenomaos qui soit représentée.

[24] *Br. Körte*, II, p. 108-121, V, 1-XLI-XLVIII.

[25] Sur les sources de la légende de Pélops et d'Oenomaos: SÉCHAN, *Tragédie*, p. 447 et suiv. (bibl. n. 2, p. 446); P. GRIMAL, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris 1951; s.v.

Est-ce la raison pour laquelle il existe plusieurs variantes de ce dénouement sur les urnes étrusques[26], ou plus précisément du *moment* qui le prépare et le précède immédiatement, thème exact qui est représenté sur leurs reliefs? Ou bien doit-on supposer que d'autres sources écrites, perdues, étaient plus explicites à ce propos, une tragédie latine, comme celle d'Accius par exemple? Pure hypothèse actuellement, bien que l'on ait parfois tenté de reconnaître dans tel ou tel élément dramatique de la scène figurée sur les urnes étrusques (l'emploi de la roue comme arme par Pélops en particulier) un motif inventé par Sophocle ou Euripide dont les tragédies d'*Oenomaos* sont presque entièrement perdues, comme celle de leur successeur latin d'ailleurs[27]. Ou bien doit-on y voir une invention purement iconographique? Il faudra y penser. La seconde remarque concerne l'apparition tardive de la légende dans l'art étrusque qui, semble-t-il, l'ignore jusqu'à la création des urnes cinéraires de l'époque hellénistique, sur lesquelles elle jouit d'une certaine faveur: outre la mort d'Oenomaos, la course de Pélops et d'Hippodamie et la mort de Myrtilos y sont représentées, on le sait[28].

Par ailleurs, on a constaté depuis longtemps que, si certains épisodes de ce mythe apparaissent dans l'imagerie grecque- et parfois sur des monuments prestigieux-[29], le moment de la chute du roi d'Elide qui va entraîner sa mort a été délaissé et la mort de son cocher rarement figurée. Pour quelles raisons, nous n'avons pas à les rechercher ici[30]. En revanche, sur les urnes étrusques, celle du choix de ces "moments" apparaît clairement; sur la nôtre, en effet, c'est l'instant décisif d'une sombre histoire qui a été retenu: l'affolement de l'attelage, la chute du roi qui tente de se défendre contre la menace de son adversaire, la roue que ce dernier a empoignée pour l'abattre, l'intervention d'un démon qui saisit la bride d'un cheval (pour le calmer ou pour l'exciter?), l'arrivée impétueuse d'une Furie qui semble prête à participer au dénouement, tout indique que le drame a éclaté; un vent de catastrophe passe sur l'affrontement pathétique des deux adversaires et sur les quatre personnages dont il fait voltiger les draperies. Cette intensité dramatique de la représentation, fréquente dans les scènes figurées sur les monuments funéraires étrusques de l'époque hellénistique, a depuis longtemps

---

Die antiken Sarkophag-Reliefs, II, Berlin 1919, p. 392 et suiv., pense que la version des urnes étrusques dériverait de l'*Oenomaos* de Sophocle qui aurait inventé le motif de la roue brandie par Pélops.

[26] Le Corpus de Br. Körte recense seize variantes de la représentation; cf. ci-dessus n. 25.

[27] R. ARGENIO, *Tragedie aciane*, in *RivStClass* 14, 1966, p. 5 et suiv.

[28] La Course: *Br. Körte*, II, p. 121-129, XLIX-LII; la Mort de Myrtilos, *ibid.*, p. 129-139, LIII, 1-LVI, 8.

[29] Illustrations de huit moments de la légende depuis le coffret de Cypsélos: M. STUART JONES, in *JHS* 14, 1894, p. 55, 65; CULTRERA, in *Ausonia*, VII, 1912, p. 116-170; SÉCHAN, *Tragédie*, p. 447, 465; M. FLORIANI SQUARCIAPINO, in *AnnScAt*, XIV-XVI, 1952-54, p. 131 et suiv.; M. L. SÄFLUND, *StMédArch.*, XXVII, 1970, p. 131-142; *EAA* VI, s.v. *Enomao*, p. 345, s.v. *Pelope*, p. 20-21; *LIMC* V, 1, 1990, s.v. *Hippodameia*, p. 435 et suiv.

[30] Aucune explication de cette absence du thème n'a été proposée jusqu'à présent: cf. ci-dessus n. 28.

été mise en relation avec leur destination funéraire, on le sait[31], et nous n'y insisterons pas. En revanche, ce qu'il nous paraît utile de souligner, c'est que le choix d'épisodes comme le nôtre, particulièrement tragiques, de mythes grecs, atteste une certaine familiarité qui est fort controversée[32].

Que la connaissance et la compréhension de ces légendes aient varié en Etrurie selon les périodes et les classes sociales, nous l'admettons volontiers, mais il nous paraît difficile de croire que, à l'époque qui nous intéresse tout au moins, la valeur décorative des mythes était forcément beaucoup mieux ressentie que leur intérêt narratif et dramatique. Selon toute vraisemblance, la société étrusque, depuis longtemps fortement imprégnée d'hellénisme – les classes dirigeantes d'abord puis les couches moyennes, que l'on connaît mal d'ailleurs – avait acquis une connaissance au moins diffuse de cette mythologie, dont l'importance dans la civilisation grecque n'est plus à démontrer. Connaissance et compréhension des récits légendaires du monde grec devaient varier selon les compétences des ateliers qui produisaient urnes et sarcophages et le niveau de culture de leurs patrons: le modèle mythologique pouvait être répété avec une certaine fidélité, ou bien interprété de manières diverses, adapté à d'autres sujets, contaminé par d'autres, voire dénaturé ou même banalisé selon la formule de G. Camporeale[33]. Dans les meilleurs des cas, le mythe grec – et son imagerie – devaient probablement demeurer les éléments de référence pour le fabricant et pour le client, même s'ils n'étaient plus que le prétexte de la composition figurée, mais qui en assuraient l'entendement, quelle que soit la manière dont ils avaient été connus, par le texte ou par l'image.

Comme l'a bien mis en lumière J. M. Moret, même si une oeuvre littéraire est à l'origine d'un sujet, l'image est toujours l'objet d'un transposition, et en Grèce aussi où, plus qu'ailleurs, image et récit sont les deux faces complémentaires d'une même réalité, l'image est loin d'être toujours l'illustration d'un texte précis. On doit toujours tenir compte de la part d'invention de l'imagier. En ce qui concerne les urnes étrusques, les divergences entre les textes littéraires

---

[31] DE RUYT, *Charun*, p. 195 et suiv.; A. GRENIER, *Les religions étrusque et romaine*, Paris, 1948, p. 55 et suiv.; NIELSEN, in *A. Hyp.* V, 1993, p. 341-342; I. KRAUSKOPF, *Todes dämonen und Totengötter im Vorhellenistischen Etrurien*. Florence, 1987.

[32] Sur cette controverse, à laquelle a participé G. Camporeale dans plusieurs de ses écrits, la bibliographie est donnée par J.P. Moret dans *Ilioupersis*, n. 5, p. 262 qui a fait l'état de la question p. 302 et bien posé le problème des rapports des sources littéraires et de l'imagerie grecque et étrusque dans ses ouvrages, ici notamment p. 262 et suiv.

[33] Voir aussi les justes remarques de J. de la Genière dans *Epos in Occidente, Atti Taranto* 19, 1979, p. 323-324 sur les étapes de la compréhension et de l'interprétation des thèmes par les peintres de vases grecs (au départ de la représentation du thème le souvenir du récit ou du texte est déterminant); elle se pose le problème de savoir comment ces gens connaissaient le mythe au point de le traduire en documents peints ou sculptés avec une grande précision. La question se pose avec encore plus d'acuité pour les artistes et artisans étrusques. Cf. ci-dessous p. suiv.

– que nous connaissons – et les représentations figurées qui les décorent témoignent d'une indépendance des ateliers vis-à-vis des sources écrites et J. M. Moret considère que beaucoup des innovations que l'on constate sur ces monuments ont des origines purement figurées [34].

Quoi qu'il en soit, étant donné «le vide des connaissances des modèles qui sont derrière leurs représentations figurées, étant donné aussi que l'on ne connaît pas beaucoup de l'art hellénistique sinon assez pour comprendre son importance» et que «l'on ne possède peut-être qu'une faible partie de cette production», comme le remarque justement F. Coarelli [35], on ne peut guère en discuter, mais il ne faut pas rejeter absolument l'existence de textes non parvenus jusqu'à nous ni nier l'influence de modèles figurés antérieurs ou contemporains. C'est le cas de la «mort d'Oenomaos».

On ne doit pas négliger totalement, en effet, le rôle du théâtre – textes tragiques et représentations matérielles – même si, sur ce rôle, les discussions sont encore plus inefficaces puisque du théâtre tragique latin on sait très peu et du théâtre étrusque à peu près rien, sinon que son existence est supposée avec une relative vraisemblance [36]. C'est pourquoi on a récemment émis l'idée que, latin ou étrusque, le théâtre a pu suggérer le choix de certains thèmes tragiques – d'origine grecque ou étrusque – pour le décor des urnes [37]. L'hypothèse d'une influence de la tragédie d'Accius sur l'apparition tardive de la légende de Pélops et d'Oenomaos dans l'imagerie étrusque est séduisante mais cet *Oenomaos*

---

[34] Cf. ci-dessus n. 32 mais aussi les réflexions du même auteur dans *Atti Taranto, cit.*, n. 33, p. 196 et suiv. où il affirme de nouveau la primauté et l'autonomie des images dans la création artistique par rapport aux textes et insiste sur l'impossibilité dans laquelle on est de remonter aux sources des motifs légendaires. Voir les comptes-rendus nuancés des ouvrages de Moret par H. Cassimatis et O. TOUCHEFEU in *RA* 1979, 1, p. 151 et suiv., par J. MARCADÉ, in *REA* 77, 1975, p. 338 et suiv. et par P. E. ARIAS, in *ParPass* 81, 1878, p. 314 et suiv.

[35] *Caratteri* p. 118.

[36] Sur le théâtre étrusque, J. HEURGON, *La Vie quotidienne chez les Etrusques*, Paris 1961, p. 298 et suiv., 310; H. BARDON, *La littérature latine inconnue à l'époque républicaine*, Paris 1952, p. 315-6, 373; E. PARATORE, *La letteratura latina dell'età repubblicana e augustea*, Florence 1969, p. 10 et suiv.; P. GRIMAL, *Le Siècle des Scipions, Rome et l'hellénisme au temps des guerres puniques*, Paris 1975 p. 65 et suiv.; J. HEURGON, *Un témoignage de Plaute sur la tragédie étrusque*, dans *Scripta Varia* 1986, p. 415 et suiv.; F. H. PAIRAULT-MASSA, *Art et Artisanat*, p. 38-39.

[37] Contre l'influence du théâtre: LA PENNA, *Caratteri*, p. 169-170 ne croit pas à une influence directe du théâtre tragique sur les arts contemporains et encore moins à l'influence «évanescente» du théâtre étrusque: P. MINGAZZINI, in *Archeol. Neppi*, n. 5, p. 389. Pour une influence sur le choix de certains sujets et, ou, pour l'influence des représentations scéniques sur la composition de certaines scènes figurées sur les urnes: MAGGIANI, in *Caratteri*, p. 146-147 fait l'historique de toutes les hypothèses à ce sujet; NIELSEN, *A. Hyp.* 1993, p. 343-344. Cet auteur croit à l'existence d'adaptations étrusques de tragédies grecques (représentations théâtrales lors des funérailles notamment) sans oublier peut-être le rôle d'anthologies, qui répandaient les textes classiques dans les classes cultivées (mais dans les ateliers?) parallèlement au développement du drame hellénistique et latin, en raison de la prédilection pour les scènes violentes et d'une scénographie théâtrale sur les urnes (costumes etc.).

perdu, fut joué à Rome sans doute vers la fin du II° siècle av. J.C.[38]; ce qui signifierait, si tel fut le cas, que les urnes ornées de ce thème auraient été créées seulement à cette époque. Ces oeuvres appartiennent, en effet, au II° siècle mais les plus réussies, dont MA 2356, sont vraisemblablement antérieures à la représentation scénique, même si leur datation n'est pas tout à fait précisée[39]. Le problème des origines littéraires et artistiques du thème de MA 2356 nous échappe donc absolument; cependant, le théâtre dont on sait qu'il était apprécié des Etrusques[40] constitue l'un des meilleurs agents de diffusion des légendes mythologiques; il s'adresse à un public vaste et varié, sans doute, auquel il offre un spectacle qui le frappe ou le séduit par l'ampleur de la mise en scène, par le jeu et le costume des personnages et grave ainsi avec force dans son esprit la beauté de certaines images plastiques, l'héroïsme ou l'horreur de l'action représentée devant lui et son influence matérielle, concrète, sur les scènes sculptées sur les urnes paraît très vraisemblable[41].

Reste donc notre urne à interroger et à confronter avec les autres urnes ornées du même thème.

Première constatation: des traits spécifiques qui, nous l'avons vu, permettent d'identifier la scène, deux sont toujours présents: le groupe des protagonistes qui vont s'affronter et celui des quatre (deux ou trois seulement, quelquefois) chevaux affolés. Le troisième élément speécifique, la roue brandie par l'agresseur qui, associée aux deux précédents, contribue à authentifier le sujet, est parfois remplacé par l'épée ou la lance[42]. Or, dans l'imagerie des urnes cette arme insolite ne figure que dans un autre épisode du même mythe où elle est toujours tenue en guise d'arme par Myrtilos, le cocher d'Oenomaos, réfugié sur l'autel pour résister à l'attaque de Pélops[43]: dans les deux scènes la roue évoque peut-être la trahison du cocher, le bris du char et les conséquences funestes qui en résultèrent pour son maître et, plus tard, pour lui. Or la roue est le seul indice qui permet de reconnaître la légende d'Oenomaos sur les vases grecs[44], mais dans des scè-

---

[38] Dans une lettre qu'il nous avait adressée (1-2, 1962) M. J. Heurgon nous disait qu'il «croyait de moins et moins que les reliefs cinéraires soient la représentation de tragédies étrusques». Il y a deux séries parallèles, l'une littéraire, l'autre plastique, qui n'interfèrent que rarement». A la fin du II[e] siècle, Accius faisait jouer à Rome un *Oenomaos* et un Volnius à la même époque portait peut-être sur la scène étrusque le même sujet. Mais dans cette tragédie hypothétique, la mort d'Oenomaos devait être racontée par un messager, non mise sous les yeux des spectateurs».

[39] Cf. ci-dessous p. 239 sg.

[40] Cf. ci-dessus n. 36-37.

[41] Cf. ci-dessus n. 37.

[42] Roue dans *Br. Körte*, II, XLI, 2-3, XLV, 10-11, XLVII, 14-15. Epée ou lance dans neuf variantes du thème: *ibid.*, XLIII, 6-7, XLIV, 8-9.

[43] *Br. Körte*, II, LIII-LVI; LAVIOSA, *Scultura*, n. 18, p. 98-103 (urne de Florence 93484).

[44] Cf. ci-dessus n. 28, Säflund, *ouv. cit.*, p. 130 et suiv. Sur une hydrie lucanienne du Cabinet des Médailles ce n'est pas Oenomaos, bien que son nom figure au-dessus de lui, mais Myrtilos

nes qui ne représentent pas la mort du roi mais celle de son cocher[45]. Puisque les textes ne mentionnent pas cette «arme» dans les récits de la mort du roi, il s'agit sans doute, jusqu'à preuve du contraire, d'une invention artistique. Mais, quand, par qui, pour quelle image? Par ailleurs, sur les urnes, la débandade des chevaux qui traduit la dislocation du char royal est également un élément pertinent de la mort d'Hippolyte[46] mais réuni à un autre trait caractéristique du sujet, l'irruption du taureau qui les épouvante: le même motif est utilisé, à bon escient, pour deux légendes différentes.

La présence de démons masculins ou féminins, fréquente dans l'imagerie funéraire étrusque, mythologique ou non, à l'époque hellénistique, n'appelle pas de commentaires pour l'instant, de même que n'étonnent pas non plus la diversité des compositions de notre sujet, des plus simples aux plus complexes, ni celle des attitudes et des gestes, des costumes et des types des protagonistes, des démons ou des comparses, qui participent activement ou assistent seulement à la scène: il s'agit d'un trait constant sur les urnes et les sarcophages de ce temps (*pl.* XXXII *a-b*, XXXIII *a-b*). MA 2356, par la concision de sa composition et l'originalité de certains détails, se détache nettement de tous les autres monuments décorés du même sujet.

Commençons par les traits particuliers, vestimentaires notamment. Le roi de Pise, tête nue (cheveux bouclés) et barbu comme il sied à son âge et à son rang, est revêtu d'une tunique sous une cuirasse modelée à deux rangs de lambrequins, de type bien connu, et se protège du grand bouclier rond des Grecs (dont la courroie pour le bras et la poignée sont soigneusement figurées); une large draperie se plisse autour de sa taille en guise de ceinture et forme un gros noeud bouffant sur son côté droit avant de retomber en un pan aux plis régulièrement rabattus jusqu'à terre, avec un petit gland à son extrémité (est-ce une chlamyde?); son bottillon gauche (seul visible) est muni de deux souples et larges revers, d'une longueur inhabituelle pour ce type de chaussures (*embades*)[47] qui s'étalent sur le sol d'une manière plus décorative que fonctionnelle. A noter également, détail inhabituel, la garde de son épée (brisée) pourvue de deux ailettes.

Pélops, selon l'usage pour les héros d'origine orientale, porte un pantalon mais, contrairement à l'habitude, ce vêtement enserre étroitement les jambes comme des caleçons longs jusqu'aux chevilles sur lesquelles ils sont retroussés (ou bordés

---

qui est représenté, jeune, nu et coiffé du bonnet phrygien, entre les chevaux du char disloqué qui se dispersent en sens opposé: A. DE RIDDER, *Catalogue des Vases peints de la Bibliothèque Nationale*, Paris 1902, II, p. 585-6 et SÉCHAN, *Tragédie*, fig. 134, p. 459.

[45] C'est peut-être ce qui a incité F. H. PAIRAULT-MASSA, in *Civiltà*, p. 349, a reconnaître dans la scène du meurtre d'Oenomaos Myrtilos et non Pélops comme on le pense généralement.

[46] *Br. Körte*, I, p. 90-96, XXXIII-XXXVI.

[47] Cf. DAR. SAGL. II, 1, s.v. *embas*, col. 593-595.

d'un revers?) au-dessus des pieds nus, et il est décoré de losanges[48]. Une tunique courte est serrée à la taille par une ceinture plate qui retient ce que l'on peut qualifier de haute ceinture en tissu, bouffant au-dessus et au-dessous du bandeau plat, selon une mode réelle (ou seulement artistique?), qui n'apparaît que dans l'iconographie funéraire étrusque[49]. Le bras droit du héros est serré dans une manche bordée d'un bourrelet au poignet et au-dessous de l'aisselle, laissant nus le reste du bras et l'épaule; une chlamyde couvre l'épaule, s'enroule autour du bras gauche pour retomber en voltigeant derrière le bras en un pan aux plis réguliers et terminé par un gland. Enfin les cheveux de Pélops sont entièrement cachés sous un casque (ou un bonnet?) à coiffe ronde pourvue d'un bord court et rond. Vu de profil (derrière le bras levé du héros) ce bourrelet dessine une sorte de visière au-dessus du front. Ce couvre-chef se distingue du bonnet phrygien qui coiffe habituellement les héros d'origine orientale (et Pélops lui-même)[50] et ne ressemble exactement à aucun autre, à notre connaissance tout au moins; il est proche néanmoins de la *kausia* que portent certains rois et dynastes hellénistiques, avec diverses variantes d'ailleurs[51], mais il est peut-être aussi d'origine italique[52].

La Furie[53], au visage sévère et indifférent, est du type ordinaire dans l'art funéraire étrusque mais elle est traitée avec un soin particulier: grandes ailes éployées dans le dos, ailettes sur le front (souvent absentes chez ce démon), cheveux bouclés et grosse boucle en coque entre les ailettes, tunique à bretelles laissant les seins nus, longue et étroite peau de fauve jetée en écharpe sur le devant du corps et nouée entre les seins par-dessous le large repli blousant de la tunique (ou cein-

---

[48] Sur un cratère apulien du Peintre de Licurgue à Naples deux Orientaux, à droite et à gauche du couple Ajax-Cassandre portent le même type de pantalons à losanges ponctués d'un point blanc: cf. MORET, *Oedipe*, pl. 4-5 (vers 350). De méme, pour Myrtilos sur l'urne 93484 de Florence: cf. ci-dessous n. 64.

[49] Cf. *Br. Körte* I-III passim. Au fronton de Luni, la figure féminine acéphale du groupe D (D 1, Vanth peut-être) porte la tunique courte des Furies avec cette sorte de ceinture, à large repli bouffant sous la ceinture mais qui déborde à peine au-dessus: cf. M.J. STRAZZULLA, in *Atti Orbetello*, pl. VI, b.

[50] Le héros est habituellement coiffé d'un bonnet phrygien, par ex. *Br. Körte* II, 2, XLIII, 3-4, XLIV, 9, XLVI, 12.

[51] Ex. portrait d'Euthymédos Ier de Bactriane, M. Bieber, *The Sculpture of Hellenistic Age*, New York 1955, fig. 311-313.

[52] Coiffure très proche: *Br. Körte*, II, LXIX, 6 (Guarnacci 297, Centauromachie); LAVIOSA, *Scultura*, n. 29, p. 140 et fig., p. 141-143. (Urne Guarnacci 371: mort de Capanée); Statuette, en bronze, de guerrier, de Satricum, musée de la Villa Giulia: N. Bonacasa, in *StEtr* 25, 1957, fig. 14-15, p. 559.

[53] Ce nom générique convient plus ici à cette figure que ceux de Culsu ou de Vanth qu'on attribue également à cet être infernal mais qui n'est pas ici caractérisé comme tel: cf. DE RUYT, *Charun*, p. 206 et suiv., RAGNA ENKING, *Lasa in RM* 57, 1942, p. 1 et suiv.; *Culsu und Vanth*, in *RM* 58, 1943, p. 48 et suiv.; DAR. SAGL. II, 2, s.v. *Furiae*, col. 1410 et suiv.

ture étrusque?), manches semblables à celles de Pélops[54], collier au cou et bottillons analogues à celui du roi. La Furie accourt rapidement, comme l'indiquent les deux pans de la peau de fauve qui voltigent autour d'elle, prête, semble-t-il à participer au meurtre du roi puisqu'elle a dégaîné son épée (sa poignée est munie d'ailettes également) dont elle brandit le fourreau au-dessus de sa tête au lieu de tenir une torche, son attribut le plus familier [55]. L'impétuosité de son arrivée fait également voltiger les vêtements du vieillard ailé, aux cheveux et à l'épaisse barbe bouclés, d'allure puissante et majestueuse qui accourt de la droite. Son apparence et ses attributs diffèrent de ceux des personnages infernaux étrusques – Charun et Tuchulcha – [56]. Mêmes ailettes aux tempes et même peau de fauve que celles de la Furie, épée à ailettes et bottillons analogues à ceux du roi et de la Furie. On l'a identifié, à juste titre, au démon grec *Taraxippos*, le Trouble-cheval (*pl.* XXXV *b*), que Pausanias[57] évoque dans la légende d'Oenomaos, mais sans qu'il lui attribue d'ailleurs un rôle actif dans le meurtre du roi. Ici au contraire, il y prend part d'une certaine manière mais on ne sait s'il saisit la bride du cheval pour le calmer ou pour l'exciter (*pl* XXXI *a*). Dans les autres représentations du meurtre il brandit un petit bouclier (?) dont l'éclat éblouirait et effrayerait les chevaux[58]. Enfin, l'oeil ouvert sous le bord supérieur de son aile est un attribut de plusieurs êtres mythiques dans l'art étrusque [59].

Ainsi, costumes et attributs définissent avec soin la personnalité et le rôle de chacun des acteurs du drame, ce qui n'est pas le cas dans la plupart des autres illustrations du thème (*pl.* XXXIII *a-b*, XXXIII *a-b*) bien plus, certains détails sont rares, voire inattendus, mais contribuent en même temps à la cohérence de la représentation qui s'ordonne autour du groupe des protagonistes, un peu décalé vers la droite. Ce dernier appartient au schéma bien connu du combattant blessé tombé sur un genou mais qui résiste encore à son adversaire, qui s'apprête à l'achever[60]. Créé par les artistes grecs dès la fin du V° siècle, ce motif, vite devenu passe-partout dans les thèmes héroïques et guerriers et sur les monuments

---

[54] Mêmes manches chez la Furie qui entraîne le char d'Amphiaraos au fronton de Télamon: *Talamone*, Cat. Mostra Firenze,1982, fig. 16, p. 21 et pl. VI.

[55] Le geste de la main gauche semble justifier cette hypothèse bien que la longueur du fourreau – disparu – ne corresponde pas tout à fait à celle de l'épée. Mais sur l'urne *Br. Körte*, II, V, 1, une femme, non ailée mais qui se tient à la place de notre Furie, brandit l'épée de la droite et le fourreau de la main gauche au-dessus de sa tête.

[56] DE RUYT, *Charun*, n. 1, p. 195; GRIMAL, *Dictionnaire, ouv. cit.*, s.v. *Charun*, p. 436.

[57] Cf. ci-dessus n. 24.

[58] Ex. *Br. Körte*, II, XLI, 3 (mort d'Oenomaos), II, L, 4 (Retour de Pélops et d'Hippodamie après la course): le Taraxippos en tient un dans chaque main et les présente aux chevaux: ces petits objets ne pourraient-ils être des patéres à ombilic?

[59] *Br. Körte*, III, III, 5 (voyage du défunt en quadrige): oeil sur l'aile du démon anguipède, et sur celles d'une Furie et d'un démon masculin, sur les petits côtés de la cuve; le monstre Scylla en est parfois pourvu également.

[60] Cf. MORET, *Ilioupersis* p. 104-106: la position agenouillée.

les plus divers et prétexte à de belles attitudes décoratives et expressives, a été exploité par les arts grec et étrusque qui en ont développé toutes les possibilités comme on sait[61]. Mais les ateliers étrusques le transcrivent souvent sans le comprendre, dissociant les deux adversaires qui semblent dès lors se battre dans le vide ou s'opposer à un quelconque ennemi, comme on le voit dans certaines variantes de notre sujet[62] (*pl.* XXXII *a*). En revanche, sur MA 2356, cohésion, unité et simplicité caractérisent une composition[63] sans accessoires inutiles de remplissage, comme on en voit si souvent sur les reliefs figurés des urnes; de plus, si ses éléments ont été empruntés, comme on pouvait s'y attendre, à l'imagerie d'origine hellénique en vigueur dans les ateliers de Volterra, nous avons relevé un certain nombre de traits exceptionnels, dont plusieurs apparaissent également dans les scènes figurées sur deux urnes, d'une rare qualité elles aussi, l'urne 93484 du musée archéologique de Florence (Mort de Myrtilos) et 228 du musée Guarnacci de Volterra (Reconnaissance de Pâris par ses frères), assez mutilée malheureusement[64].

C'est à F. H. Pairault-Massa que revient le mérite d'avoir la première rapproché ces trois reliefs et reconnu leurs affinités iconographiques et stylistiques[65].

Complétons ses observations. Les trois reliefs s'inscrivent dans un cadre architectural, (moulures en haut et en bas, colonnettes ou piliers latéraux)[66] mais l'agencement de leurs scènes figurées diffère de l'une à l'autre. Sur l'urne 228 à Volterra, les figures élancées s'étalent largement, de façon plus aérée et plus libre sur le fond, à la manière d'une frise continue (mais la disparition presque complète des piliers d'angle et les mutilations du relief sont peut-être responsables de cette impression).

Fortement obliques sur l'urne de Florence et plus massives, les figures sont resserrées sur un fond garni d'éléments divers, roue, piliers et draperies voltigeantes, et cet agencement ne peut évoquer une métope, généralement occupée par deux personnages qui se développent sur une paroi lisse et nue, d'autant plus que leur disposition est encore relativement linéaire. Encore plus redressées au

---

[61] Sur les thèmes guerriers: P. DEMANGEL, *La Frise ionique*, Paris 1932, p. 394 et suiv., 418 et suiv.; P. J. MINICONI, *Etude des thèmes «guerriers» dans la poésie gréco-latine*, Paris 1951, *passim*; F. VIAN, *La guerre des Géants*, Paris 1952, p. 29 et suiv.; MANSUELLI, *Ricerche*, p. 46 et suiv.; R. BIANCHI BANDINELLI, in *RIASA* II, 1953, p. 129 et suiv.; BIENKOWSKI, *Die Darstellung der Gallier in der Hellenistischen Kunst*, Vienne 1908.

[62] Ex. *Br. Körte*, II, XLI, 2-3.

[63] F. H. PAIRAULT-MASSA, *MEFRA* 1975, n. 4, p. 219, a justement noté qu'il ne s'agit pas ici d'une composition justiciable d'un découpage par éléments, ce qui est seulement le cas de copies malhabiles.

[64] Florence 93484: *Civiltà* (F. Massa) n. 15, 1, 4, p. 350 et pl. col., p. 351; GUARNACCI 228: F. H. PAIRAULT-MASSA, *MEFRA* 87, 1973, p. 104 et suiv., fig. 8, p. 105.

[65] *MEFRA* 85, 1973, p. 93 et suiv.

[66] Sur ce cadre architectural ci-dessous p. 237.

Louvre, les figures s'organisent en une composition de masses, plus ou moins fortement saillantes par rapport au fond du relief et qui pourrait faire penser à première vue à la transposition dans l'espace réduit de la façade de la cuve d'une scène conçue pour une peinture – tableau de chevalet plutôt que peinture murale [67] – et ces figures sont toutes engagées directement dans l'action [68] si l'on admet que l'attitude et les gestes de la Furie, qui se glisse derrière le cheval abattu, l'intègrent, sinon physiquement, au moins mentalement dans l'affrontement des héros dont elle annonce peut-être le désiouement ou dont elle résume, tout au moins, le sens dramatique comme on l'a suggéré. Même si cette interprétation est peut-être trop audacieuse et si cet être infernal n'est peut-être qu'un «pendant» au Taraxippos pour clore la scène, selon le goût étrusque de la symétrie, on ne peut nier qu'il ne semble ici ni indifférent ni passif, ainsi qu'il apparaît souvent dans les scènes dramatiques sculptées sur les urnes.

Dans les deux autres représentations, la quatrième figure, à droite, inclinée vers l'extérieur du relief, semble s'écarter du drame: héros encore actif à Volterra, vieillard, en longue robe, simple spectateur à Florence mais dont le geste, il est vrai, manifeste l'effroi devant la situation dramatique, ces deux comparses ne sont pas indispensables à la compréhension du sujet et semblent placés à cet endroit, selon un procédé fréquent sur les urnes, pour remplir l'espace et clore la composition, séparés par un pilier ou une colonnette du groupe des troit protagonistes engagés dans le drame. Ce qui accentue le glissement de ces groupes vers la gauche alors que la disposition des quatre acteurs, au Louvre, est d'une efficace cohésion. Si l'on y regarde de plus près, en effet, c'est avec une habile simplicité que le sculpteur a obtenu l'unité de la scène tout en mettant en valeur le groupe fondamental des deux héros, grâce à la disposition des chevaux de l'attelage. Que ce schéma ait été inventé pour notre sujet ou bien pour la mort d'Hippolyte ou pour un thème analogue, nous l'ignorons [69].

En tout cas, le large arc de cercle qui cerne les deux héros projette au premier plan leur affrontement, mais sans l'isoler vraiment, puisque la jambe droite de la Furie avance parallèlement à la courbe de l'échine du cheval prostré à gauche et que la jambe gauche du Taraxippos est parallèle à la tête du cheval, naseaux sur le sol, à l'autre extrémité de la scène (*pl.* XXXI *b*). Par ailleurs la véhémence dramatique de la représentation ne s'exprime plus, comme dans le relief grec classique du IV[e] siècle, par l'amplitude des obliques corporelles s'éta-

---

[67] Cf. ci-dessous n. 69.

[68] Et, dans une certain mesure mais moins directement les chevaux de l'attelage y participent également.

[69] A partir de modèles de la grande peinture notamment: MANSUELLI, *Ricerche*, p. 27-28, rappelle qu'une peinture d'Antiphile, selon Pline, «représentait la mort d'Hippolyte».

Pour VAN DER MEER, in *BaBesch* 52-53, 1977-1978 p. 75, 88: au moins la moitié des représentations mythologiques des urnes remontent à des originaux, classiques le plus souvent, des peintures murales sans doute.

*

lant sur le fond de soutien, neutre, imperméable et abstrait, qui met en valeur le balancement et les oppositions des attitudes et des gestes qu'il relie entre eux, encore sensibles semble-t-il, sur l'urne 228. On constate, en tout cas, que la densité de notre scène n'annule pas sa lisibilité. Tout au contraire, la vigueur des volumes accentue l'impétuosité des personnages et ne nuit pas à la fermeté de leurs lignes de contour. Le resserrement des figures, mais non étriquées, très peu inclinées (sauf Oenomaos, màis assez ramassé sur lui-même) ne nuit pas non plus à l'aisance et à l'efficacité de leurs mouvements, qu'il s'agisse des êtres humains et infernaux ou des chevaux comme c'est souvent le cas dans les scènes mal venues sur les urnes. La fougue des démons s'accorde à la violence de l'agresseur, à l'élan des deux chevaux qui se cabrent en hennissant et à la chute des deux autres qui agonisent à terre. Ce sont eux qui expriment l'effroi qui saisit le spectateur: c'est aux êtres inférieurs, on le sait, que l'art grec classique réserve l'expression des sentiments et des émotions, les êtres humains, les héros et les dieux conservant un visage impassible; nos deux adversaires et les démons font de même; cependant ce contraste que l'on serait tenté d'attribuer à l'influence d'un grand modèle grec, peint ou sculpté, provient sans doute plus prosaïquement de l'incapacité du sculpteur à donner aux visages de ses personnages une quelconque expression (d'autant plus que ces visages sont de petites dimensions); c'est aussi le cas de ses confrères des autres ateliers de Volterra. Les draperies, enfin, profondément creusées, qui s'agitent et se brisent, tumultueuses, sous l'effet de la course ou des efforts des acteurs, participent à leur manière à l'explosion du drame qui se joue sous nos yeux.

Le traitement des personnages en masses animées crée des ombres profondes autour d'eux, comme dans la mort de Myrtilos à Florence où la très forte saiillie des figures donne presque l'illusion de la ronde bosse (*pl.* XXX). Mais sur ce relief le fond est encore relativement visible entre les personnages qui, dans une certaine mesure, évoluent le long d'un mur. Au Louvre, les ombres qui se creusent autour des figures, resserrées on l'a dit, donnent l'impression que ces figures se meuvent dans les trois dimensions et le fond de soutien disparaît davantage. Par quels procédés? Le plus évident et le plus fréquent à Volterra est la présence d'un plan de base assez profond, perpendiculaire au fond, bordé par des moulures et que l'on pourrait comparer à la rampe du plateau des théâtres actuels sur lequel se déplacent les acteurs [70]. Cependant cet effet scénique est limité, les «acteurs», en effet, occupent toute la hauteur du fond jusqu'à toucher, voire dépasser quelquefois le bord supérieur de l'encadrement (les couvre-chefs de Pélops et de Myrtilos sur l'urne de Florence, la main gauche de la Furie, au Louvre). L'influence matérielle du théâtre antique, si discutée, on l'a dit, impossible à évaluer, ne doit

[70] Ce qui est le cas dans un certain nombre de reliefs de Volterra, comme l'a bien noté F. H. PAIRAULT-MASSA, *Recherches*, p. 104. Sur tous les problèmes de composition des reliefs de Volterra, *ibid.*, chapitre IV.

sans doute pas être niée; elle est plus manifeste sur l'urne florentine qui offre à l'observateur un spectacle théâtral de manière plus accentuée[71].

D'autres trucs d'atelier, selon l'expression de F. H. Pairault-Massa[72] sont utilisés sur les reliefs du Louvre et de Florence: on a déjà noté les bras et jambes, les pans de draperie, la roue de Pélops et de Myrtilos, notamment, entièrement détachés du fond (sauf en leurs points d'attache naturellement); un autre est la présence de piliers ou de colonnes, eux aussi détachés de la paroi de soutien, sur les petits côtés, qui cernent la représentation de zones d'ombre épaisse et mettent en valeur les volumes des personnages[73].

Ces artifices contribuent certainement à donner aux êtres qui se meuvent devant nous le plus d'épaisseur possible et à creuser l'espace autour d'eux tout en précisant leurs volumes, ils ne font pas oublier, sur MA 2356, la virtuosité avec laquelle se superposent et s'entrecroisent attitudes, gestes, mouvements, draperies et éléments divers par transitions nuancées[74], qui conduisent le regard du premier plan – le bord du plateau de scène, matérialisé par quelques touches légères (pointe de l'oreille d'un cheval, talon de Pélops, extrémité du revers du bottillon du roi, qui débordent à peine sur le rang de perles) jusqu'aux ailes des démons qui s'éploient sur le fond tout en s'en détachant partiellement et jusqu'à la tête du cheval qui se cabre, à droite, en émergeant de ce fond.

Notre analyse rejoint les observations de F. H. Pairault-Massa sur les procédés particuliers des artisans de Volterra pour exprimer la profondeur[75]: le mur de fond devient une limite matérielle, qui ne contient plus la scène, mais devant lequel les figures s'agitent sans être reliées entre elles par des plans savamment dégradés; ce sont leurs mouvements qui créent la profondeur. Tout à fait valable pour l'urne de Florence, ces remarques doivent être nuancées pour celle du Louvre où les chevaux *sortent* du fond et-dans une certaine mesure la Furie également – selon un procédé pictural.

Doit-on attribuer par conséquent cet effort de traduction de la profondeur, ce savoir-faire du sculpteur à l'influence de la grande peinture grecque comme on le suggère souvent pour certaines scènes figurées sur les urnes étrusques hellénistiques[76]? Mais si l'impression que l'on ressent devant celle du Louvre a

---

[71] Sur l'influence du théâtre, cf. ci-dessus p. 219, F. H. PAIRAULT-MASSA, *Art et Artisanat*, n. 120, p. 153, a remarqué que, sur les trois urnes Louvre, Florence et Guarnacci 228, les pans de draperie volant se terminant par des pointes aiguës sont traitées avec un sens théâtral.

[72] Voir les analyses intéressantes de F. H. Pairault-Massa sur ces procédés techniques plus ou moins maladroits, *Recherches*, p. 100 et suiv.

[73] Sur l'urne Guarnacci 228, la disparition de ces éléments d'architecture (sauf chapiteau et base) transforme arbitrairement la scène close en frise continue à la grecque.

[74] Par exemple: le pied droit de Pélops se pose devant le genou du roi, les revers du bottillon royal s'étalent devant le pied avancé du Taraxippos, lui-même passant devant le cheval abattu à droite.

[75] Cf. ci-dessus n. 70.

[76] Sur les progrès de la grande peinture grecque à partir du IV[e] siècle: F. VILLARD, in *Grèce classique*, p. 329-333, *Grèce Hellénistique*, p. 97 et suiv.

quelque chose de pictural, on n'y trouve ni les raccourcis, ni la perspective habituels dans la peinture. Par ailleurs, F. H. Pairault-Massa a justement remarqué dans ses études de quelques ateliers de Volterra, que «l'illusionnisme spatial était, sur leurs créations, d'un type particulier: ces volumes véritables et ces ombres réelles, écrit-elle, dénotent plutôt un mélange d'influences de la peinture et de la sculpture et une conception savante et illusionniste de l'espace». Mais dans quelles proportions, de quelle manière, grâce à quels modèles intermédiaires, ces questions n'obtiennent le plus souvent aucune réponse satisfaisante.

Or MA 2356 appartient au très petit nombre d'urnes connues privilégiées sur lesquelles on décèle l'écho d'oeuvres grecques parvenues jusqu'à nous. Il est, en effet, dans ce relief un motif très particulier et rare dans l'art antique, celui «du guerrier, nu vu de dos et entrant dans le fond» et dont, semble-t-il, Jean Charbonneaux fut le premier à saisir l'importance [77]. Certes, il existe dans la sculpture grecque et étrusque un certain nombre de personnages – combattants surtout mais d'autres aussi – représentés entièrement de dos, formule dont Scopas aurait, selon Charles Picard, fait le premier «l'émouvante trouvaille» [78]. Sur les urnes, ces figures immobiles ou peu actives, se présentent face au fond, comme si elles étaient plaquées contre lui [79].

D'autre part, à l'époque classique, pour exprimer la profondeur, le relief grec adopte le schéma du corps – de face ou de dos – jambes et tête de profil (tête de trois-quarts également). En revanche, sur quelques monuments décorés de scènes de bataille – l'Amazonomachie sur le temple d'Artémis Leucophryène à Magnésie du Méandre [80], la Celtomachie sur l'attique Nord de l'Arc d'Orange [81], les Travaux d'Hercule sur un sarcophage romain au palais ducal de Mantoue [82] et des batailles sur deux sarcophages romains, Amendola et de la Villa Doria Pamphili [83], apparaît un guerrier, nu ou avec la ceinture du combattant celte, qui

---

[77] *Bulletin Archéologique du Comité des Travaux Historiques*, novembre 1943, p. 143-150. L'étude de ce motif a été reprise par B. ANDREAE, *Motive*, not. p. 54-56.

[78] CH. PICARD, *Manuel d'Archéologie grecque*, IV, *La Sculpture III, Période classique IV^e siècle*, deuxième partie, Paris 1954, p. 40.

[79] *Br. Körte* I, p. 75, LXVII, 2, Laviosa, *Scultura*, n. 38, p. 174 et suiv. (Florence 6763: transport du corps de Patrocle), *Br. Körte*, III, CXIII, 2.

[80] A. YAYLABI, in *IstMitt*, Beihaft 15, 1976, pl. 3,1; 7,2; 27, 1; A. DAVESNE, *La Frise du Temple d'Artémis à Magnésie du Méandre: Catalogue des fragments du Louvre*, Paris 1982, fig. 64 p. 90; ANDREAE, *Motive*, 192.

[81] Haut-relief du grand socle du second attique Nord: Romains contre barbares, *L'Arc d'Orange*, in *Gallia*, Suppl. XV, 1962, pl. 28 en bas, pl. 95.

[82] PETER F. B. JONGSTE, *The twelve Labours of Hercules on Roman Sarcophagi*, in *Studia Archaeologica* 59, 1992, n. F2, Mantoue, Galeries et Musée du Palais Ducal, p. 73-75, fig. 33, p. 73; P. MORENO, in *Art déc. R.*, p. 192 et fig. 34.

[83] Sarcophage Amendola du musée du Capitole: *I Celti*, fig. 1, p. 64; ANDREAE, *Motive*, n. 3, p. 14 (vers 170 ap. J.C.), fig. 1. Sarcophage de la Villa Doria Pamphili, Rome: ANDREAE, *ibid.*, n. 8, fig. 3, p. 15; ANDREAE, *Phyromachos*, pl. 43, 3.

se dresse entièrement de dos, non plus parallèlement au fond mais obliquement par rapport à lui, jambes écartées, la droite tendue en avant, la gauche à demi pliée vers le fond, le buste incliné vers la gauche, le bras droit levé pour frapper de son épée, l'avant-bras redressé au-dessus de sa tête cachant le visage tourné vers le fond: la forte inclinaison de sa posture augmente la vigueur de son attaque.

Ainsi, sur la frise de Magnésie (le plus ancien exemple connu) le combattant grec ne glisse plus le long du fond mais y pénètre tandis que son adversaire (une Amazone) semble en sortir. Mais, sur les sarcophages Amendola et de la Villa Doria Pamphili, le guerrier de dos n'a pas d'adversaire, ce qui laisse penser que cette figure a été détachée de son contexte originel et empruntée à quelque répertoire d'images, comme l'ont bien montré J. Charbonneaux et les savants qui se sont intéressés après lui à ce type de combattant.

Il est vraisemblable, en effet, que ce type humain n'a pas été créé pour le relief, qui étale les figures latéralement sur une surface plane pour la décorer avec aisance; la position oblique des sujets (au Grand Autel de Pergame notamment) permet leur libération par rapport au fond mais partielle seulement car, dans une certaine mesure, le relief grec reste prisonnier de son cadre architectural et de la paroi solide sur laquelle il déploie ses figures. Isolé, le «guerrier nu de dos» perd de sa vraisemblance et de son efficacité car son attitude et son geste appellent la présence d'un partenaire ou d'un adversaire. Il n'a donc pas été conçu pour lui-même mais comme élément d'un groupe qui se meut en profondeur, dans les trois dimensions. Comme sur les sarcophages romains (sauf celui de Mantoue) et sur l'Arc d'Orange il s'agit d'un barbare, B. Andreae a suggéré que le modèle original provenait d'une peinture pergaménienne de Celtomachie disparue, et pensé également à l'existence d'un cycle pictural, à Athènes, peut-être créé par Phyromachos d'Athènes, analogue en quelque sorte au petit Ex-voto dit d'Attale II, dont il serait en partie l'auteur également et sur la date duquel nous parlerons plus loin [84]. Auparavant, J. Charbonneaux avait, pour sa part [85], émis l'hypothèse que le prototype de ce guerrier était issu d'un groupe statuaire, lui aussi pergaménien, et suggéré l'existence d'un modèle intermédiaire – relief plutôt que peinture – entre ce groupe et les figures isolées de Magnésie et des autres monuments que nous avons cités.

C'est à ce point de la discussion que s'introduit l'urne du Louvre: on constate, en effet, que Pélops s'y présente dans la même attitude, mais moins fortement inclinée vers la gauche, que le «guerrier entrant dans le fond», et il est vêtu à l'orientale (cependant, dans plusieurs variantes de notre thème, il est figuré

---

[84] Sur le petit Ex-Voto d'Athènes, abondante bibliographie; en dernier lieu: B. PALMA, in *StAdriani* 1984, p. 772 et suiv.; R. R. R. SMITH, *Hellenistic Sculpture*, New York 1991, p. 99 et suiv.; F. QUEYREL, in *RA*, 2, 1989, p. 253 et suiv. et in *RA* 1992, p. 380. Sur sa datation, cf. ci-dessous, p. 187 et suiv.

[85] *Art. cit.* n. 77 p. 148 et suiv.

dans la même attitude mais dans la nudité héroïque des Grecs[86] ; mieux encore, il n'est pas isolé mais affronte son adversaire abattu, de trois-quarts face, et à notre connaissance, seule notre urne restituerait le groupe statuaire évoqué par J. Charbonneaux: on observera, en effet, que si les deux héros sont détachés l'un de l'autre, ils ne se déploient pas largement sur le fond mais obliquement par rapport à lui; se crée ainsi une sorte de compromis entre l'étalement propre au relief et le resserrement des personnages que peut réaliser aisément la peinture mais qui caractérise également le vrai groupe statuaire en ronde bosse, qu'invente la sculpture grecque hellénistique et qui doit être observé sous tous ses angles pour en apprécier les effets mais surtout, ce qui importe pour nous, dont les deux membres ne peuvent être dissociés; ce n'était pas encore le cas des plus anciens groupes statuaires, dont les deux figures n'étant pas étroitement liées l'une à l'autre pouvaient être séparées et donc reproduites isolément, leur lien étant surtout psychologique ou suggéré par leurs attitudes[87]: ici celles des deux adversaires suggèrent un jeu de regards qui se croisent; en outre, le pied droit de Pélops se pose devant le genou de l'adversaire qu'il est sur le point d'attaquer; dans le groupe original que l'on est tenté de retrouver sur notre urne, les adversaires étaient peut-être plus rapprochés (on pourrait faire glisser Pélops devant le roi) mais ne constituaient sans doute pas encore un tout fermé, ayant pris entièrement possession de l'espace.

C'est pourquoi J. Charbonneaux a émis l'hypothèse que le type du «guerrier de dos entrant dans le fond» aurait appartenu au petit Ex-voto d'Attale II à Athènes[88], dont les divers groupes se développaient devant un mur à la façon d'un relief, et, plus précisément, à l'un des groupes d'Amazonomachie qui aurait pu inspirer les guerriers grecs entrant dans le fond de Magnésie du Méandre. Par ailleurs, si Oenomaos appartient au type du guerrier tombé sur un genou, il n'est pas figuré selon le schéma habituel du relief – largement de face, bras ouvert; au contraire son bras droit est rabattu sur un buste en torsion violente comme dans la ronde bosse (dans la Gigantomachie du Grand Autel les torsions s'étalent si l'on peut dire)[89]. On en voit des exemples dans les répliques romaines de blessés du petit Ex-voto, Perses d'Aix-en-Provence, du Vatican, Gaulois

---

[86] Nu de dos: *Br. Körte* II, XLVI, 12b = Berlin E 47 (Chiusi), *Die Welt*, 1988 D 5-10 p. 317 et fig. p. 356: attitude inversée: noter que Pélops entre dans le fond mais n'a plus d'adversaire; *Br. Körte* XLVI, 12 (Chiusi): même attitude qu'au Louvre; *Br. Körte* II, XLV, 10 (Florence); XLVI, 12 (Chiusi); XLVI, 14 = E 35 Berlin, *Die Welt*, D 5.23 p. 322-324, fig. p. 323.

[87] MORENO, in *Art déc. R.*, p. 192 sur les groupes lysippéens. Les observations de J. Charbonneaux sur les groupes statuaires du début de l'époque hellénistique ont été recueillies lors de ses cours de l'Ecole du Louvre (1962-1965) et devaient être approfondies dans un ouvrage sur la sculpture grecque hellénistique que la disparition accidentelle du grand savant n'a pas permis de publier.

[88] Cf. ci-dessus n. 77.

[89] E. SCHMIDT, *Le Grand Autel de Pergame*, Leipzig 1962, fig. 35 et suiv.

du Louvre et de Naples[90]. Le type oriental de Pélops renforcerait notre hypothèse – peut-être, aventureuse –: les deux héros de l'urne du Louvre seraient dérivés de l'un des nombreux groupes statuaires du petit Ex-voto – Perse et Grec peut-être. – dont il ne subsiste que dix exemplaires.

Quoi qu'il en soit, qu'il s'agisse de cet ensemble fameux ou de tout autre monument exécuté à Pergame de l'avis général[91], nous ignorons tout des modèles intermédiaires qui ont vraisemblablement existé comme le pensait J. Charbonneaux: interprétations, déformations, variantes, qui se sont interposées entre ce type de guerrier devenu un poncif iconographique et les sculptures grecques, étrusques et romaines qui sont parvenues jusqu'à nous.

En revanche, il semble plus essentiel de réfléchir sur la manière et sous quelles formes ces intermédiaires sont parvenus jusqu'à l'atelier de Volterra qui a créé MA 2356 et dans quelle mesure ce dernier les a compris ou modifiés.

L'examen stylistique de l'oeuvre permet, dans une certaine mesure, de cerner les problèmes et d'énoncer des solutions, vraisemblables bien que toutes relatives. La «mort d'Oenomaos» fait partie, répétons-le, du petit nombre d'urnes étrusques qui possèdent le double privilège d'une exécution assez soignée et d'une unité de ton qui définissent sinon un style du moins une manière, bien que l'on y décèle en général des influences variées, le plus souvent difficiles à identifier avec précision; pour l'art hellénistique en effet, les critères stylistiques sont approximatifs, les courants mal définis, la chronologie est mal établie jusqu'à présent, les écoles sont mal identifiées.

L'art de l'école de Pergame est cependant l'un des mieux caractérisés grâce aux monuments – originaux et répliques romaines-qui nous ont été conservés. Le modèle qui est à l'origine de la figure de Pélops a orienté la représentation sculptée sur notre urne vers cette école mais surtout la véhémente et pittoresque rhétorique de son art y éclate, mais plus assourdie naturellement que dans la Gigantomachie du Grand Autel: personnages qui se précipitent, corps de Pélops tendu par l'effort, mollets gonflés, chevaux emportés ou s'affaissant, envol emphatique des draperies dont les plis se creusent, se gonflent ou se brisent en remplissant les vides comme au Grand Autel. De même que sur ce monument, la densité de la représentation ne nuit pas à l'aisance des gestes et des attitudes, la scène figurée n'est pas écrasée par l'encadrement architectural, sur lequel nous reviendrons, comme il arrive fréquemment sur les urnes de Volterra.

Il y a plus; les têtes d'Oenomaos et du Taraxippos font immédiatement penser à celles des Géants du Grand Autel dont certains lèvent la tête de trois-quarts vers le ciel de la même manière que le roi de Pise.

---

[90] Perse d'Aix-en-Provence, R. R. SMITH, *Hellenistic Sculpture*, fig. 126, Perse du Vatican, *ibid.*, fig. 128, Gaulois du Louvre, *ibid.*, fig. 127, Gaulois de Naples, *ibid.*, fig. 129; cf. aussi QUEYREL, in *RA* 1989, fig. 1-6, 4.

[91] Cf. CH. PICARD, in *Arc d'Orange*, p. 118.

Il serait naturellement abusif de tenter d'établir une comparaison minutieuse entre de grandes créations artistiques, en outre de grandes dimensions, et une oeuvre modeste, artisanale, même de qualité; les ressemblances générales, cependant, sont frappantes: même forme de la tête, même regard levé, même type de chevelure et de barbe touffues, moins agitées au Louvre, même modelé «bosselé» des joues et du front mais plus sommaire sur notre relief [92]. Encore plus nettes sont les ressemblances avec la tête colossale d'un dieu barbu (Asclépios?) de Syracuse dont l'original est attribué à Phyromachos III et dont la réplique est moins véhémente, plus assagie que les têtes originales des Géants du Grand Autel [93]; au Louvre comme sur cet Asclépios se retrouvent les deux grosses mèches en coque sur le front, la grosse moustache, la lèvre inférieure épaisse, les sourcils réguliers. Le pathos asiatique a disparu mais il est, à l'évidence, à l'origine du ou des modèles de notre relief.

Les cas de dérivation directe de la grande sculpture grecque sont rares sur les urnes étrusques, on l'a dit, et les rapprochements que nous avons pu établir entre le relief du Louvre et les sculptures pergaméniennes sont particulièrement éloquents [94], même si l'on doit supposer naturellement l'existence de modèles intermédiaires entre l'un et les autres, modèles qui seraient issus plus ou moins directement de ces sculptures et auraient été imités avec une fidélité certaine, mais qui ne doit pas exclure néanmoins une influence de peintures de Pergame sur ces modèles disparus [95].

Tous ces traits ne suffisent pas à caractériser le talent d'un véritable artiste [96]

---

[92] En particulier têtes du géant Klytios de la frise Est: E. SCHMIDT, *ouv. cit.*, pl. 44; tête de géant, adversaire de la première MOIRE, *ibid.*, pl. 47.

[93] B. ANDREAE, *Phyromachos*, pl. 20.

[94] Cf. l'opinion de P. J. HOLLIDAY, *The Celtomachy in Etruscan Funerary Reliefs*, in *Abstracts ... College Art Association of America*, 1982, p. 26 cité par SEYMOUR HOWARD, in *AJA* 87, 1983, n. 4, p. 484: il est plausible que des groupes dans les ex-voto attalides de Gaulois et leur précurseurs dans l'iconographie d'Alexandre peuvent avoir été préservés sur les urnes étrusques. Sur les rapports étroits entre l'art de Pergame et les urnes de Volterra, notamment: COARELLI, in *Caratteri*, p. 39; TORELLI, in *Hellenismus*, p. 103 et les travaux de F. H. Pairault-Massa. Sur les monuments consacrés aux Celtes: ANDREAE, *I Celti*, p. 61-69.

[95] Sur l'influence des peintures de Pergame représentant des Celtomachies, A. REINACH, in *MonPiot* 21, 1913, p. 187; R. BIANCHI BANDINELLI, *Storicità dell'arte classica*, 2ª éd., 1943, p. 106 et suiv., COARELLI, in *Caratteri*, p. 38 et suiv. (sur l'existence probable de peintures de Galatomachies sans doute exécutées à Rome dans les deux premières décennies du II° siècle, avec des antécédents pergaméniens); ANDREAE, in *RendPontAcc* 41, 1968/9, p. 145 et suiv. et du même dans *I Celti*, p. 69: Phyromachos, à la fois sculpteur et peintre et qui a travaillé au petit Ex-Voto était peut-être le créateur de la peinture dont le thème gaulois a été recopié sur les sarcophages romains. En effet, Pline, XXXIV, 84, donne le nom de plusieurs artistes qui ont représenté en peinture et en sculpture des batailles des Attalides contre les Gaulois; cf. aussi M. VERZAR, in *I Galli e l'Italia*, p. 197 et F. H. PAIRAULT-MASSA, *ibid.*, p. 198-199.

[96] La «haute qualité» de ces urnes nous semble une opinion trop enthousiaste de la part de certains savants, même si on les juge par rapport à la médiocrité moyenne de toute la production.

mais démontrent le savoir-faire d'un praticien, certainement familier des ateliers spécialisés dans la production des urnes cinéraires et qui avait compris et assimilé les leçons et les nouveautés artistiques des écoles gréco-asiatiques, celles de Pergame surtout.

C'est pourquoi F. H. Pairault-Massa qui, la première, a isolé et défini la personnalité de notre sculpteur à partir de l'urne 93484 de Florence déjà citée, sous le nom de Maître de Myrtilos [97], a proposé d'y reconnaître un Grec et de le considérer comme le fondateur des ateliers d'urnes en albâtre de Volterra, de la même manière que T. Dohrn a placé le sculpteur de l'urne en albâtre 13887 du Vatican (*pl.* XXXIII *b*) – auquel A. Maggiani a récemment donné le nom de Maître d'Oenomaos – à l'origine des ateliers des urnes de Pérouse [98].

Que doit-on penser de ces propositions? Certes, les urnes attribuées au Maître de Myrtilos et celle du Vatican sont d'une qualité exceptionnelle par rapport à l'ensemble des urnes hellénistiques mais le hasard des découvertes peut en être responsable. On constate par ailleurs que deux des plus remarquables qui nous sont parvenues sont ornées du même thème, la mort d'Oenomaos, et que toutes deux offrent les reflets les plus directs et les meilleurs de l'art de Pergame et de sa grande sculpture, comme l'a bien démontré T. Dohrn pour l'urne du Vatican [99]. Cependant, l'influence des monuments pergaméniens s'est exercée de manière différente sur l'une et sur l'autre.

Le Maître de Myrtilos conçoit encore sa composition selon l'esprit du relief grec classique, dans un cadre clos comme celui de la métope; il présente avec clarté et simplicité le drame qui se joue devant nous et dont les deux démons qui encadrent les protagonistes soulignent et accentuent la violence. Au contraire, au Vatican, le combat qui va opposer les deux adversaires ne semble plus le sujet principal de la mêlée, quelque peu confuse, qui occupe toute la surface; les deux héros, qui sortent de trois-quarts du fond, côte-à-côte mais selon deux obliques divergentes, resserrés entre les autres participants, et qui ne sont liés que par l'affrontement de leurs regards, la torsion de leur buste et leurs gestes étriqués, ont perdu de leur force de conviction. La composition touffue hésite entre deux formules, celle qui étale largement les figures pour mettre en valeur la beauté

---

[97] La notion de Maître est sans doute exagérée pour les auteurs d'une production artisanale, elle est commode pour désigner ceux qui s'élèvent nettement au-dessus des autres et ce terme est admis par les savants qui étudient les urnes. Nous renvoyons aux démonstrations de F. H. Pairault-Massa, à ses études de l'atelier de ce sculpteur, dont la bibliographie est donnée dans *Die Welt*, n. 43 p. 197.

[98] Etude détaillée dans *RM* 68, 1961 p. 1 et suiv. Voir aussi, M. SANNIBALE, *Monumenti, Musei e Gallerie Pontifici, Le urne cinerarie di età ellenistica*, Rome 1994, n. 2, p. 30-35; A. MAGGIANI, *Un artista itinerante: il maestro di Enomao*, in *Atti Congresso Florence*, 1985, II, pp. 995-1000: pour l'auteur, il s'agit d'un Grec immigré, sans doute après l'expédition de Rome an Asie en 197 qui travailla à Volterra puis sans doute à Chiusi et à Pèrouse.

[99] Cf. la démonstration de DOHRN, *art. cit.*, p. 4 et suiv.

*

et l'efficacité des attitudes et celle qui accumule et entasse les figures sortant de trois-quarts du fond mais n'y entrant jamais, à des hauteurs différentes: elle introduit l'action dans une profondeur picturale tout en la projetant vers le spectateur. Enfin, tandis que sur MA 2356 l'impétuosité du combat s'exprime dans l'ampleur des gestes et des attitudes, la nervosité des plis profonds, parfois désordonnés, des draperies qui voltigent autour des acteurs du drame, le Maître d'Oenomaos s'attache davantage à l'agencement minutieux, savant mais parfois conventionnel des plissés, moins agités, analyse les détails (de la cuirasse du roi, du bonnet phrygien de Pélops par exemple) et insiste sur les volumes très arrondis et très sensibles sous les draperies de ses figures, aux visages joufflus (sauf ceux de Pélops et du roi, dont la tête est à rapprocher également de celles des Géants du Grand Autel) (*pl.* XXXIV *a-b-c-d*).

On le voit, les sensibilités des deux sculpteurs, leurs moyens d'expression et leurs mérites sont différents mais tous deux ont interprété et combiné chacun à leur manière les traits de la sculpture décorative et de la statuaire de l'école de Pergame (ce qui n'exclut pas des influences picturales, on l'a dit, mais qu'il est impossible de détecter avec précision).

D'autres influences, celle de Rhodes en particulier, ont dû s'exercer sur ces deux oeuvres, comme l'ont souligné T. Dohrn et F. H. Pairault-Massa mais les caractères spécifiques de l'école rhodienne ne sont pas encore clairement définis et semblent communs à toute la sculpture hellénistique et l'on sait, d'autre part, que des artistes rhodiens ont travaillé au Grand Autel[100].

Ainsi l'analyse de ces deux reliefs, remarquables à bien des égards, semble confirmer l'origine grecque de leurs créateurs. Et comme l'empreinte de la grande sculpture de Pergame est particulièrement sensible sur ces oeuvres – ce qui est exceptionnel – répétons-le – il ne paraît pas impossible que ces deux Maîtres aient appartenu aux équipes de maîtres-artisans de talent et de simples praticiens qui ont travaillé dans les ateliers de sculpture de cette Ecole pour les rois de Pergame ou pour d'autres commanditaires, et qui, n'ayant plus guère de commandes après l'achèvement des grands travaux du royaume, ont quitté le pays pour venir s'installer avec beaucoup d'autres, à Rome et en Italie[101], apportant leur

---

[100] Cf. MARCADÉ, *Délos*, n. 1, p. 469 (bibl.); G. MERKER, *The Hellenistic Sculpture of Rhodos*, in *StMedArch* XL, 1973; G. GUALANDI, *Sculture di Rodi*, in *AnnScAt* 54, n.s., 1976, p. 7 et suiv.

[101] Sur les transferts d'artistes et d'artisans grecs d'Asie Mineure en Italie (en Etrurie notamment), leur rôle dans l'hellénisation de Rome et de l'Italie (qui se confond peu à peu avec la romanisation du pays), abondante bibliographie. On citera COARELLI, in *DialArch*, 1971, p. 241-265, in *Caratteri*, p. 35 et suiv., in *Hellenismus*, p. 24-28; J. L. FERRARY, in *Philhellénisme et Impérialisme. Aspects idéologiques de la conquête romaine du monde hellénistique*, Paris 1988, p. 518 et suiv., MARCADÉ, *Délos*, p. 253 et suiv.; M. CRISTOFANI, *Arte Ufficiale e Arte Privata nell'Etruria del primo ellenismo*, in *AKten Berlin*, p. 67 et suiv., LA ROCCA, in *Studi Adriani* 49, p. 639 (sources littéraires et archéologiques sur la présence d'artistes grecs en Italie) et n. 5 p. 640 (bibl.); F. H. PAIRAULT-MASSA, in *Die Welt*, p. 191, 197 et suiv.

expérience, leur savoir-faire, leurs techniques et leurs «cahiers de croquis». Certains se sont établis dans des officines à Rome même (où des maitres-artisans étrusques auraient pu venir prendre leçons et modèles)[102], d'autres ont sans doute appartenu à des équipes itinérantes en Italie et, notamment en Etrurie, là où une clientèle publique et privée, de plus en plus fortement hellénisée, avait les moyens financiers et le désir de se mettre au goût du jour[103].

Qu'on nous pardonne de reprendre, même brièvement, des réflexions que d'autres, plus compétents, ont faites avant nous mais peut-être aideront-elles à cerner un peu la personnalité, fut-elle assez modeste, de nos deux sculpteurs qu'on ne connaît que par leurs oeuvres. S'ils sont venus du royaume des Attalides, ils pouvaient posséder dans leurs modèles et leurs souvenirs le thème de la mort d'Oenomaos, dont on n'a aucune trace dans l'art grec et étrusque antérieurs, on l'a vu, et dont les premières images auraient pu être créées à Pergame, soit en sculpture soit en peinture; ce sujet aurait même pu faire partie d'un cycle pictural traitant de la légende des Pélopides, dont le Maître de Myrtilos a représenté un autre épisode (qui serait responsable de l'invention de la roue de Pélops?); on pense en effet que les fameux recueils de modèles dont l'origine, la nature, voire l'existence sont si discutées, devaient contenir des emprunts de nature variée et peut-être les nouveautés artistiques les plus récentes[104]. Chaque sculpteur a pu

---

[102] On a également insisté sur le rôle qu'a dû jouer dans l'évolution du goût du public (et des artisans) la présence dans les sanctuaires et les édifices publics et privés d'oeuvres d'art de toute sorte rapportées à Rome et en Italie par les armées romaines victorieuses en Orient au cours du II[e] siècle: cf. LA ROCCA, *art. cit.*, n. 62, p. 641; BIANCHI BANDINELLI-GIULIANO, *Rome, le Centre du pouvoir*, Paris, 1969, p. 36 et suiv.; MORENO, in *Caratteri*, p. 52-53; G. BECATTI, *Arte e Gusto negli scrittori latini*, Florence, 1951, p. 10 et suiv.

[103] En ce qui concerne l'Etrurie plus particulièrement, l'existence de maîtres-artisans et artisans itinérants, en équipes ou isolément, est acceptée par les uns, controversée par d'autres savants (par exemple C. FRANCIOSI, in *Caratteri*, p. 168 juge qu'il y a là une explication commode et que ce sont surtout les architectes et les spécialistes du bâtiment (y compris les fabricants de terres cuites architecturales) qui se déplaçaient d'un chantier à un autre). On peut penser néanmoins au rôle des édifices religieux construits dans les colonies romaines, ou dans des cités étrusques, à Volterra précisément (vers 177-160) dans la diffusion des mythes, d'une imagerie et des nouveautés artistiques du monde gréco-asiatique: cf. CRISTOFANI, in *Hellenismus*, p. 111 et suiv. Par ailleurs, M. J. STRAZZULLA, *Terrecotte Ven.*, p. 23, a bien souligné que le travail du marbre et celui de la terre cuite comportent des différences de caractère technique difficilement conciliables à l'intérieur d'un même atelier; il semble peu probable que des membres d'une équipe ayant travaillé au décor (en terre cuite) des édifices religieux de Volterra aient également oeuvré dans les ateliers d'albâtre de la cité, mais ils ont pu fournir des modèles: cf. ci-dessous p. 239.

[104] Sans entrer dans la discussion concernant ces recueils hypothétiques, nous admettrons bien volontiers que les oeuvres d'art et d'artisanat les plus diverses ont pu fournir images et motifs aux ateliers de Volterra, le plus souvent indirectement par l'intermédiaire de ces fameux «recueils»? comme les *pinakes* peints ou ciselés dont parle l'Anthologie Palatine, sur lesquels F. H. Pairault-Massa a beaucoup insisté récemment (*Art et Artisanat*, p. 186 et suiv.) à propos des stylopakia de Cyzique. La vaisselle en métal précieux rapportée par les Romains vainqueurs et qui devint très populaire

combiner les figures à son gré, des détails de costume par exemple. Pures hypothèses, nous en convenons volontiers. Mais, en revanche, rien ne permet d'affirmer, selon nous, que l'un ou l'autre ait le premier représenté ce sujet sur des urnes, rien non plus qu'ils soient à l'origine, des ateliers d'albâtre de Volterra et de Pérouse sous prétexte que la qualité de leurs créations élève ces oeuvres au rang d'urnes-modèles pour les ateliers de ces cités qui ont d'abord travaillé le tuf dans le courant du IV° siècle [105]. Ce n'est qu'une hypothèse intéressante mais dont le hasard des découvertes est peut-être responsable. Et sur quels critères indiscutables peut-on aujourd'hui reconnaître ces urnes-là, qui dépendent elles-même d'archétypes encore plus malaisés et plus problématiques à repérer et dont les modèles-relais ou intermédiaires entre elles et eux ne se laissent pas déceler, ou à peine entrevoir dans les meilleurs des cas? [106]

Le Maître de Myrtilos, a sans doute puisé dans un répertoire, qu'il n'a pas créé. Aux schémas et aux types que nous avons tenté d'identifier il a ajouté des traits rares (empruntés ou inventés par lui?): la roue, les peaux de bête des démons (pour accentuer la sauvagerie du sujet ou souvenir du Grand Autel où le bestiaire tenait une grande place?); dans le même temps il a concédé des traits locaux: les manches indépendantes des vêtements, la ceinture bouffante qu'on ne voit que sur les urnes, et placé une Furie dans son costume habituel, peut-être pour complaire à l'atelier où il oeuvrait et à sa clientèle. Certains de ces détails sont des traits-signatures du sculpteur, selon l'heureuse expression de F. H. Pairault-Massa [107], qui figurent sur d'autres urnes qui lui sont attribuées; quelques-uns ont peut-être été créés par lui (les longs revers souples des «embades» notamment) ou empruntés à quelque recueil d'images (l'épée à ailettes, ignorée sur les urnes) pour n'en citer que quelques-uns.

Cependant ces notations personnelles ne signent pas sûrement l'appartenance du Maître de Myrtilos à un milieu grec. Les dimensions du relief sont modestes,

---

à Rome (Tite Live, XXXVII, 59) et dont les dimensions en rendaient la circulation aisée (peut-être jusqu'à Volterra, dans les sanctuaires ou même chez les familles les plus riches?) offraient diverses possibilités d'imitation aux ateliers d'urnes sans doute, comme aux potiers: T. B. L. WEBSTER, *Hellenistic Poetry and Art*, 1964, p. 277. Bibl. dns G. ANDREASSI, in *Studies in honour of Arthur Dale Trendall*, 1979, p. 25. Or F. H. Pairault-Massa a noté avec raison une certaine influence de la ciselure sur les urnes du Maître de Myrtilos, que nous relevons surtout, pour notre part, dans les motifs décoratifs de l'urne 93484 de Florence, cf. ci-dessous p. 185-6 et n. 110.

[105] Sur l'essor des urnes en albâtre, MAGGIANI, in *Artigianato etrusco in Etruria* p. 32: Première moitie du III° siècle.

[106] Sur les concepts d'archétypes et d'urnes-modèles et les étapes successives de leurs transformations: F. H. PAIRAULT-MASSA, *Recherches*, p. 79 et suiv.; in *MEFRA* 1973, p. 107; in *Die Welt*, n. 57, p. 199. BOUKE VAN DER MEER, in *Caratteri*, p. 146 et suiv; BA *Besch.* 52-53, 1977-78, p. 57-98.

[107] Selon F. H. PAIRAULT-MASSA, in *Caratteri, p. 158 et MEFRA* 1973 p. 91 e suiv., les urnes de Florence et du Louvre sont de la main du Maître de Myrtilos, 25 autres sont de son atelier ou se sont inspirées de lui (notamment Guarnacci 228).

il est vrai, pour détailler les musculatures, donner quelque expression aux visages mais une certaine sécheresse de traitement est évidente. Il nous semble également qu'un sculpteur habitué à travailler le marbre comme devait l'être le Maître de Myrtilos s'il était grec, aurait montré plus de maîtrise dans l'exécution de son oeuvre et des autres qui lui sont attribuées, taillées dans l'albâtre, même si les dimensions réduites du relief compliquaient son travail.

C'est pourquoi nous exprimons quelque réserve sur sa patrie d'origine mais s'il était étrusque, nous admettrons volontiers la présence d'un Grec près de lui (de passage?) qui lui aurait fourni modèles et directives que notre sculpteur aura su assimiler.

Le riche encadrement architectural de la scène figurée et le décor des petits côtés renforcent notre opinion: ou bien le Maître était étrusque ou bien, s'il était grec, ce décor et les flancs de l'urne ne sont pas de sa main mais de celle d'un membre étrusque de l'atelier. Même si l'on tient compte des dommages et des restaurations que la cuve a subis, le traitement des motifs est beaucoup moins soigné voire même négligé, que celui de la scène mythologique.

Le décor architectural du petit monument constitue l'un des traits-signatures essentiels de notre sculpteur selon l'étude de F.H. Pairault-Massa: un même principe régit, en effet, la frise de la corniche – alternance de triglyphes et de rosettes et celle du soubassement où alternent noeuds de ruban et rosettes, des petites moulures bordant le motif principal au Louvre et sur les urnes 93484 de Florence et 228 du musée Guarnacci[107], [cette dernière exécutée sans doute par un autre sculpteur de l'atelier du Maître[108]].

Ces éléments décoratifs extrêmement répandus dans l'art hellénistique, d'Orient et d'Occident, ne sont pas étrusques mais on a remarqué à juste titre qu'ils figurent dans le décor – en terre cuite – de nombreux édifices d'Italie, dans le centre notamment et à Volterra même[109]. Or, tandis que sur les urnes de Florence et de Volterra alternent des rosettes à corolle composées d'un double rang de pétales concaves et de rosettes à triple rang de pétales convexes, et que les noeuds de ruban concaves pourvus d'une petite rosette centrale, se creusent en courbes souples, dont les extrémités se replient en rouleaux vers l'intérieur, imitant un ruban en tissu, au Louvre, ces motifs ont perdu leur aspect naturaliste et vivant et se sont simplifiés en schémas géométrisés et désséchés: les noeuds

---

[108] Pour l'analyse détaillée de ce décor sur les urnes du Maître de Myrtilos, cf. *MEFRA* 1973, p. 93 et suiv.; pour la mouluration de la corniche et de la base de MA 2356, voir *MEFRA* 1975, p. 218-219.

[109] Sur la diffusion de ces motifs: G. Maetzke, in *RendPontAcc* 1985, p. 48-49, bibl. n. 32 p. 49. Sur la frise dorique à rosettes, qui connut une vaste diffusion dans le monde hellénistique et fut spécialement populaire en Italie: F. H. Pairault-Massa, in *MEFRA* 1973, bibl. n. 2 p. 100; P. M. Fraser-T. Ronne, *Beotian and West Greek Tombstones* in *AIAS* LI, VI, 1957 p. 49 et pl. 11, 12, 13 notamment. Frise de grosses rosettes à pétales alternativement concaves et convexes: N. Filgis-W. Radt, *Altertümer von Pergamon*, XV, 1, *Das Heroon* 1986, *Marmorsaal*, pl. 32, 1; 33.

sont aplatis, raides, un petit cercle ponctué remplaçant la petite rosette centrale, les rosettes ont quatre pétales à bouton central. Ce qui sur les urnes du Maître de Myrtilos faisait penser à une délicate ciselure d'orfèvrerie, soulignée à juste titre par F. H. Pairault-Massa, n'existe plus sur MA 2356 [110].

Les colonnettes de l'urne florentine, qui conservent une certaine vraisemblance constructive – bases et chapiteaux obéissant encore à la logique de l'architecture grecque – sont remplacées, au Louvre, par des piliers qui ne sont plus qu'un souvenir abâtardi de l'ordre dorique ou éolique, on ne saurait dire: la forme du chapiteau aux volutes verticales qui s'enroulent vers l'extérieur et se prolongent sur les petits côtés en une sorte de rouleau lié en son centre, au-dessus de motifs géométriques grossiers, ne peut qu'être née dans l'imagination bien pauvre du sculpteur [111].

Les plus belles urnes de Volterra sont parfois décorées d'un grand vase sur leurs flancs: une élégante amphore élancée, à grandes anses en col de cygne fixées sur l'épaule et sur le couvercle [112]. Sur MA 2356, le vase occupe toute la hauteur de chaque petit côté, sorte de cratère caliciforme aux proportions relativement équilibrées mais plus lourdes: panse étroite au-dessus d'un pied élevé, à large base, fût mince surmonté d'une collerete à languettes, et qui s'évase brutalement jusqu'à l'épaule rebondie sur laquelle s'attachent deux poignées de profil serpentiforme; des languettes allongées, ciselées sur la panse, s'élargissent jusqu'au col élevé ceint d'une moulure plate, horizontale et s'évasant largement jusqu'à la lèvre, qui se rabat en collerette très saillante ornée d'ovules. Le vase est clos par un couvercle conique surmonté d'un bouton d'où descendent des languettes jusqu'à son bord cerné d'un rang d'oves et de perles [113]. De chaque côté du couvercle, rosette à quatre pétales analogue à celles des frises. Du sol s'élève de part et d'autre du pied (derrière le socle qui soutient le vase: notation de profondeur?) une grande feuille d'acanthe qui se gonfle légèrement en épousant la courbe des flancs du cratère jusqu'à ses anses. Ce décor, qui couvre presque toute la surface, est riche mais de facture sèche (noter la découpure des bords des feuilles d'acanthe). Ce traitement «ciselé» des languettes (ou godrons aplatis?), dont la disposition sur le couvercle, la panse et le pied du vase évoque des bouquets de feuilla-

[110] Cf. la fine analyse du décor de l'urne de Florence de F. H. Pairault-Massa, in *MEFRA* 1973, p. 96 et suiv., 126-127, qui a relevé que l'architecture grecque du temps n'en fournit pas d'exemples comparables mais qu'on le trouve sur des plaques architecturales en terre cuite, à Volterra notamment.

[111] En dépit de leurs restaurations importantes et maladroites, on peut prendre une idée d'ensemble de la forme et du décor de ces éléments architecturaux. On notera que les volutes du chapiteau ne se rejoignent pas sur la moulure qui les sépare du fût cannelé comme dans le cas du chapiteau éolique (cf. A. Ciasca, *Il Capitello detto eolico in Etruria*, Florence 1962, p. 31 et suiv.: chapiteaux hellénistiques).

[112] Notamment l'urne 93484 de Florence: *MEFRA* 1973, p. 93 et suiv., fig. 2, p. 94.

[113] Une description plus détaillée de ces vases sera donnée dans le Catalogue des urnes du Louvre.

ges mais de manière très stylisée, fait penser à un modèle de toreutique; l'imitation des vases métalliques dans la terre cuite est connue à Volterra à cette époque. Récemment, L. Venuti[114] a publié un cratère en calice, en albâtre, qui a servi d'urne cinéraire et dont on connaît quatre exemplaires. La structure et le décor de ce vase de l'ex-collection Cinci sont plus simples que ceux des vases sur notre urne mais le profil de leurs anses est semblable à celui, plus élégant d'ailleurs, des vases figurés sur MA 2356. Et L. Venuti a noté, elle aussi, l'influence des vases métalliques et date le cratère Cinci de la seconde moitié du II[e] siècle av. J.C.

Ce décor architectural fort répandu à l'époque hellénistique ne fournit pas d'indications chronologiques pour la cuve de MA 2356. Que cette «grande composition pathétique dans le goût de Pergame»[115] trouve place au cours de ce siècle ne fait pas de doute. C'est aussi l'époque où les ateliers des urnes en albâtre sont en pleine activité à Volterra et, plus précisément, si l'on suit M. Cristofani, celle de la construction et de la dédicace d'un nouveau temple à Volterra (177 av. J.C.) dont les motifs décoratifs ont pu inspirer ceux de notre urne[116].

Les dates de construction du Grand Autel de Pergame et d'exécution du petit Ex-voto de l'Acropole d'Athènes constituent des repères précieux pour dater notre petit monument. Mais ces dates ne sont plus aussi assurées qu'on le croyait jusqu'à présent. De nouvelles propositions, fondées sur des études plus fouillées (céramique, textes, architecture) sont apparues, qui ne font pas l'unanimité comme l'a récemment expliqué F. Queyrel dans la chronique qu'il a consacrée à l'ouvrage de B. Andreae, *Phyromachos-Probleme*, qui reprend également la question de la datation du Grand Autel pergaménien[117].

La construction du monument, située en général aux environs de 180 avant notre ère, aurait eu lieu, pour M. Kunze, de 168 à 156, pour d'autres, aux environs de 160 (Th. M. Schmidt, P. J. Callaghan, qui s'appuient sur la céramique du site). Quant au petit Ex-voto, sa datation est délicate: il est attribué tantôt au règne d'Eumène II (197-159), tantôt à celui d'Attale II (159-138); on propose actuellement la fin du règne d'Attale I, vers 200, ou au début du siècle suivant,

---

[114] *Una classe di cinerari in pietra da Volterra*, in *Prospettiva* 64, 1991, p. 38-42, fig. 1-2 p. 38, 5-6 p. 39, 8-9 p. 40, 10a-b p. 40. Aucun vase semblable au nôtre ne figure sur des urnes de Volterra, sur les petits côtés d'urnes ou dans des scènes comme l'Enlèvement d'Hélène et de ses trésors, *Br. Körte* I, XXI, 11- 12; XXII, 13-14 ou de sujets incertains, *ibid.*, II, XCVIII, 1-2: les proportions et les formes sont assez voisines mais il n'y a ni anses ni couvercle.

[115] F. H. PAIRAULT-MASSA, in *MEFRA* 1975, p. 219.

[116] *L'Acropoli di Volterra: nascita e sviluppo di una città* (cat. exp. 1981), 1981, p. 10-11, 25 (M. Cristofani); M. CRISTOFANI, in *NS* 27, *Suppl.*, 1973, p. 18 et suiv. Sur l'importance du rôle artistique de sanctuaires en Etrurie comme en Grèce: cf. *Santuari* p. 25.

[117] *RA* 1992, p. 367-380 et spécialement p. 371 et suiv.; ANDREAE, in *RM* 100, 1993, p. 83 et suiv. (avec bibl. sur le sujet).

ou dans les années 159 et suivantes, sous Attale II (Andreae, Schmidt, Queyrel) selon l'époque où l'on suppose, comme le pense B. Andreae, que Phyromachos (le troisième sculpteur de ce nom) aurait participé à son exécution. Il aurait également oeuvré au Grand Autel et les limites de son activité se placeraient entre 230 ou 210 environ et 168, selon B. Andreae, et même au-delà. L'original de la tête d'Asclépios de Syracuse par ce même sculpteur aurait été créé vers 200 ou plus tard vers 172, date suggérée par la dernière étude de B. Andreae. Par ailleurs, F. Coarelli à fait remarquer à bon droit, que les urnes étrusques, dont l'art est lié aux écoles d'Asie Mineure, sont datées 50 ou 60 ans après le Grand Autel parce que c'est le seul monument de grandes dimensions qui nous ait été conservé [118]. Mais, en fait, ce dernier n'ouvre pas une phase stylistique et n'est pas toute cette phase. En outre, y ont travaillé des asiatiques, des Rhodiens, des Athéniens. Enfin, doit-on penser que, à cette époque, un style mettait de longues années pour se répandre de Pergame à Volterra? et nous ajouterons surtout si l'on admet l'hypothèse de l'appartenance du Maître de Myrtilos à l'une des équipes qui ont participé aux grands travaux pergaméniens. Mais même si ce n'est pas le cas, l'analyse de notre relief semble indiquer qu'il n'a pas dû exister un grand nombre de modèles, ou d'étapes si l'on veut, entre l'archétype quel qu'il soit et lui (ce qui vaut aussi pour l'urne du Vatican).

Les scrupuleuses hésitations de F. H. Pairault-Massa, qui l'ont amenée pour diverses raisons à déplacer les dates d'activité du Maître de Myrtilos, se comprennent aisément, d'autant plus que les dissonances dans l'établissement de la chronologie de la production des urnes de Volterra sont encore sensibles, en dépit des travaux récents [119]. Ces suggestions chronologiques et les fluctuations de l'activité du Maître de Myrtilos, en particulier, mériteraient une longue discussion qui ne peut être entreprise ici.

En définitive, si l'on accepte l'abaissement de la date d'achèvement du Grand Autel – vers 160-158 – et si l'on retient pour le petit Ex-voto les années 159 et suivantes, l'arrivée des artistes venus d'Asie Mineure en Italie se situerait autour de 150, un peu avant, un peu après comme le pensait déjà T. Dohrn Ce qui l'amenait à placer l'urne du Vatican «aussitôt après 150» [120].

Par ailleurs, si les traits-signatures relevés sur les urnes du Louvre et de Florence rendent plausible d'attribuer leurs reliefs à une même main, celle du Maître de Myrtilos tel que l'a défini F. H. Pairault-Massa, il faudrait situer MA 2356 pendant la période 175-150 qu'elle a proposée pour l'exécution de l'urne florentine [121]. Cette oeuvre fut-elle sculptée avant, après ou à la même date que

---

[118] F. Coarelli, in *Caratteri*, p. 20, avait émis cette remarque à l'époque (1976) où la datation du Grand Autel, vers 180, était considérée comme certaine.

[119] Cf. ci-dessus, n. 105, 136.

[120] T. Dohrn, *art. cit.*, p. 7.

[121] *Civiltà*, p. 350.

la nôtre?: nous n'avons pas d'arguments décisifs pour choisir: la composition de MA 2356 nous paraît plus réussie mais le décor architectural et les reliefs des petits côtés sont d'une moindre qualité que ceux de l'urne de Florence (mais nous en avons dit peut-être la raison). Nous sommes donc tentée de proposer – avec prudence – de dater MA 2356 après 150, peut-être dans la décennie qui suit le milieu du II° siècle.

Les traces de couleurs et de dorure relevées par les fouilleurs, parfois décrites dans les anciennes publications mais rarement conservées aujourd'hui, prouvent que les urnes de Volterra, celles en albâtre en particulier, étaient peintes et dorées [122]. S'agissait-il d'un bariolage décoratif sans rapport avec la réalité, dans le genre de celui qu'on voit encore maintenant sur un certain nombre d'urnes en terre cuite de Chiusi (mais qui semble souvent destiné à masquer l'usure des moules dans lesquels étaient pressés cuves et couvercles?) On n'en sait rien, on peut seulement supposer que les urnes les plus réussies offraient une polychromie discrète et destinée à mettre en valeur reliefs des cuves et effigies funéraires.

Quoi qu'il en soit, la disparition quasi totale des couleurs est, si l'on peut dire, un facteur négatif pour l'appréciation de l'art des urnes dont nous ne pouvons plus estimer les qualités et les défauts avec l'oeil et la sensibilité de leurs créateurs et de leurs destinataires. C'est le cas de toutes les sculptures antiques, qui étaient peintes, mais on se devait de le rappeler.

Le soin qui a présidé à l'exécution de la figure de couvercle si longtemps associée à la cuve MA 2356 [123] (*pl.* XXXVI *a-b*) convenait à la qualité de la défunte qui appartenait à l'aristocratique famille des Caecina de Volterra, comme l'indique l'inscription gravée sur le bord de sa dalle [124].

La dame, élégamment parée de nombreaux bijoux, est à demi étendue selon la formule habituelle du banqueteur antique, le buste un peu rejeté en arrière à droite, la tête portée par un cou large, lisse, assez haut, qui fait penser à une colonne, légèrement relevée et tournée vers la gauche, le genou droit fortement redressé, la jambe gauche allongée jusqu'au genou au bord du couvercle et repliée ensuite sous l'autre jambe (le bout d'un seul pied, chaussé, est visible). Elle étend le bras droit pour tenir sur le genou droit un miroir à boite [125] ouvert, composé

---

[122] Sur la polychromie des urnes de Volterra: F. H. PAIRAULT-MASSA, *Recherches*, p. 101.

[123] Ce qui explique peut-être qu'on l'ait posée (dès l'époque de sa découverte?) sur la cuve, elle-même d'une exceptionnelle qualité.

[124] Cf. ci-dessus p. 3 et n. 12.

[125] Le terme, que nous conservons par commodité, désigne habituellement le miroir grec en bronze, circulaire, à charnière, composé d'un disque réfléchissant et d'un couvercle généralement orné d'un relief figuré (cf. M. NIELSEN, in *Romanization*, n. 8, p. 314); l'expression adoptée par F. H. Pairault-Massa, in *Civiltà*, p. 349, «miroir dans un écrin» est peut-être plus appropriée; ce terme précieux conviendrait en effet, si l'on retient l'hypothèse de M. NIELSEN *art. cit.*, p. 314-315) que ce type représenterait des boites en ivoire contenant des disques en bronze mais aucun exemplaire n'a été retrouvé en Etrurie.

de deux disques polis, légèrement convexes, cernés de deux baguettes circulaires et enchassés dans deux tablettes moulurées réunies par une grosse charnière (le miroir semble double). Sa main gauche, posée sur le bord de deux coussins souples, ornés de glands à leurs extrémités et décorés de galons (ou de coutures?), serre une grenade entre le pouce et l'index (majeur et annulaire pliés).

La défunte est vêtue d'une tunique largement décolletée en V, à manches courtes (la droite seule visible), retenue sous ses seins menus par une ceinture et dont les nombreux plis plats, étroits, serrés et réguliers, descendent sur le ventre; ce dernier est dégagé largement par le gros bourrelet de plis semi circulaires d'un manteau qui passe sous le bras droit, remonte en couvrant le dos et l'arrière de la tête jusqu'au sommet du crâne, retombe en enveloppant l'épaule et le haut du bras gauche, s'enroule autour de l'avant-bras en dégageant largement le poignet et se termine en un petit pan derrière la main qui tient la grenade, sur les coussins, jusque sur la dalle.

La parure est très élaborée: un diadème (*pl.* XXXVIII *b*), assez mince, percé de quatre gros trous à peu près circulaires [126], bordé d'un rang de perles, est posé assez en arrière sur les cheveux qu'il découvre largement; on ne saisit pas bien la nature et le rôle de deux larges rubans (?) plats, dont l'un semble muni d'une boucle (?) rectangulaire, placés devant le bord du manteau-voile: serre-tête pour retenir ce dernier? Le cou est cerné par un large collier (*pl.* XXXIX *a*) composé de deux filets peu saillants bordé d'un rang de petites perles et d'un rang de pendentifs à trois éléments – tête large, arrondie, globe ovale plus saillant et petite boule terminale; un bracelet torsadé encercle le haut du poignet gauche, un autre, analogue, orne le poignet droit (caché par le miroir). L'érosion de la surface sur le haut du bras droit ne permet pas de déterminer si les cercles en relief séparés par une gorge sont un bracelet indépendant ou un élément de fixation de l'ornement torsadé que l'on va décrire plus loin. Aux oreilles, incomplètement percées, étaient peut-être accrochées des boucles d'oreilles métalliques.

Sur le buste, (*pl.* XL *a*) deux minces tresses (chaînes métalliques ou galons en tissu?) descendent des épaules en suivant le décolleté de la tunique jusqu'à la ceinture, d'où elles divergent pour s'arrondir sur les hanches. Le ceinture, large et plate, bordée d'un rang de perles et décorée d'une alternance de petits traits incisés verticaux et horizontaux est maintenue par une grosse boucle ronde, ornée d'une rosette à quatre pétales à l'intérieur d'un large cercle. Un large bandeau plat et finement plissé, bordé de perles et muni de deux pompons sur le ventre (au-dessus de chaque tresse divergeant sur le ventre) est posé en diagonale, comme un baudrier, de l'épaule droite jusqu'à la hanche gauche en passant par-dessus

[126] Trop grands pour la fixation d'un diadème métallique, on penserait plutôt à un élément en albâtre ou en stuc (peint, doré?) ou en pierres de couleur que les pilleurs de tombes auraient arraché, les prenant pour des pierres précieuses (NIELSEN, *art. cit.* p. 306) mais dont on n'a jamais retrouvé de traces sur les figures de couvercle.

la ceinture et en dessous de la boucle ronde. Ce baudrier se termine sur l'épaule droite par un motif (*pl.* XXXIX *b*, XL *b*) en forme de chapiteau «éolique», à volutes verticales, fixé, ou continué, par un groupe de trois anneaux ovales qui s'allongent sur le haut du bras (en formant un 8, auquel s'accroche un anneau ovale), qui servait peut-être d'agrafe ou de fermoir avec la partie de ce baudrier qui était censé passer dans le dos (mais le revers de la défunte est lisse). Cet anneau ovale semble se prolonger jusqu'au bracelet décrit plus haut.

Il est impossible de déterminer si cette parure complexe réunissait des bijoux en matière précieuse, des ornements en passementerie (on en cuir?) ni de définir le rôle de chaque élément dans cet ensemble [127]. La minutie de cette description répond à celle du sculpteur, soucieux de ne négliger aucun détail des attributs et de la parure de la défunte et de n'omettre nul pli dans la disposition des draperies. Ce réalisme analytique qui s'attache à l'apparence extérieure de l'effigie funéraire est l'un des traits remarquables des ateliers de Volterra qui insistent, semble-t-il, sur l'expression de la dignité sociale (voire héroïque) de la défunte. Des bracelets, des diadèmes et des colliers en or, plus ou moins analogues à ceux de notre défunte qui-remarquons-le ne porte pas de bagues, ont été retrouvés en divers lieux du monde hellénistique et ne sont pas spécifiquement étrusques; non plus que la mode des chaînes de poitrine, en or, qui s'est répandue à Chypre et en Grèce mais qui devait être en usage en Etrurie également, puisque des effigies de défuntes en sont parées sur les urnes et sarcophages étrusques, comme l'a justement noté K. Brown, bien qu'on n'en connaisse aucun exemplaire réel en Etrurie [128]. Preuve en seraient également le «chapiteau» du baudrier et le motif en spirales qui pourraient être une adaptation maladroite et grossièrement reproduite par le sculpteur d'un décor grec raffiné qu'un orfèvre de la Grèce du Nord réalisa pour un diadème du musée Benaki autour de 300 av. J.C.: un noeud d'Héraclès entre deux chapiteaux à petites volutes constituent le motif central du bijou constitué par deux longs rubans plats avec pendeloques [129].

Le traitement des formes et des volumes, ainsi qu'un certain nombre de nuances dans la composition de l'immuable modèle du banqueteur antique [130] évitent à

---

[127] Les ornements en cuir ou en passementerie ont disparu. Sur ces bijoux, par exemple, dans la tombe royale de Vergina, *The Search for Alexander*, Cat. Exp. Washington, Chicago, Boston, San Francisco 1980-81, collier n. 61 p. 133 fig. 15, (seconde moitié du IV[e] s.).

[128] K. Brown, *The gold Breast Chain from the Early Byzantine Period in the Römisch.*-Germanische Zentral Museum, Mayence 1984, p. 22-23.

[129] *The Search, cit.* n. précédente, n. 79 A p. 143 et fig. 14. Le noeud d'Héraclès est un motif décoratif bien connu dans l'orfèvrerie grecque. Cf. C. Metzger, *Noeud d'Héraclès et torsades*, in *La Revue du Louvre et des Musées de France*, 1991, p. 18-20. Cet ornement n'est pas unique. Lors de notre derniére visite au musée Guarnacci, nous avons observè qu'il apparaît sur certaines effigies féminines que nous n'avons pu examiner de près; une analyse de ces parures reste à faire.

[130] Se pose le problème de l'apparition de ce type d'effigie funéraire par modifications profondes du type du banqueteur à demi couché, à Volterra: dates, auteurs, influences idéologiques.

Larthi Ceicnei les excès qui caractérisent si fréquemment la monotone cohorte des figures impersonnelles et figées, redressées à l'extrême dans un plan vertical tout au bord du couvercle et dont le corps atrophié est réduit à un bloc compact aux volumes simplifiés à l'extrême, aux proportions arbitraires sous les draperies géométrisées, aplaties, souvent linéaires, sur lesquelles se projettent des attributs exagérément agrandis, sans doute pour souligner leur importance. Lorsqu'il s'agit de défuntes, les plissés et la parure, plus ou moins riche mais toujours composée des mêmes ornements, leur confèrent une élégance morne et stéréotypée.

Chez notre défunte, l'inclinaison du buste et le redressement de la tête, la légère pliure du bras droit un peu détaché de la hanche donnent une aisance relative à l'attitude d'un corps moins raide, plus allongé et dont le contour ne suit pas strictement le bord rectiligne de la dalle mais s'en écarte ou s'en rapproche; une relative rondeur du ventre et des genoux est sensible sous les plis des draperies dont la disposition régulière et contrastée, en quelque sorte rituelle, n'anihile ni le poids ni les volumes. Certes, les proportions corporelles, toutes relatives, (mais non absurdes cependant), l'anatomie sommairement traitée, le bras droit en gros tuyau, les longues et fines baguettes nettement détachées des doigts raides sont des éléments conventionnels et communs aux figures de couvercle des urnes volterranes (ainsi que les seins pointus des défuntes) de même que le schéma en trièdre de la partie inférieure des jambes mais, ici, leur raccourci est moins brutal et moins irrationnel. Enfin Larthi Ceicnei exhibe avec moins d'ostentation que ses compagnes un miroir, de dimensions vraisemblables, qu'elle tient sur son genou de manière logique. Je ne sais si l'on peut vraiment affirmer qu'un souffle de vie parcourt et anime cette figure féminine mais les nuances qu'on y décèle lui confèrent une certaine vraisembablance, plutôt rare à Volterra [131].

A toutes les époques comme l'a justement remarqué O. Vessberg [132] les femmes ont cherché à idéaliser leur image selon le schéma qui représentait pour elles la beauté et à effacer au mieux les ravages du temps. Est-ce pour répondre à leur attente que les ateliers de Volterra ont représenté les défuntes selon le type

---

Aucune étude encore à ce sujet. Mais il est certain que ces figures sont totalement étrangères à l'esprit de l'art grec. Peu d'exemplaires, tels Guarnacci 291 in *Artigianato*, fig. p. 80 et n. 77 p. 91-92, notamment, pourraient éventuellement être attribués à des mains grecques, comme on le suggère pour certaines scènes de leurs cuves. Notons seulement que la stylisation de la moitié inférieure du corps était déjà un trait remarquable des Epoux sur les deux sarcophages archaïques de Cerveteri (mais il y avait des exemples grecs archaïques, il est vrai) cf. M. F. BRIGUET, *Le Sarcophage des Epouvx du Musée du Louvre*, 1989, *passim*.

[131] Cf. les fascicules du CUE déjà parus. Parini les diverses études consacrées spécialement aux figures de couvercle de Volterra: C. GAMBETTI, *Coperchi di Urne con figurazioni femminili di Volterra*, Milan 1974 (nombreuses illusrations); M. NIELSEN, *The lid sculptures of Volaterran Cinerary Urss*, in *Romanization* p. 263 et suiv.; A. MAGGIONI, *Contributo alla cronologia delle urne volterrane: i coperchi*, in*MemLincei* VIII, XIX, 1, 1376, p. 3 et suiv.

[132] Cité par O. ALBIZZATI, in *Athenaum*, 1946, p. 93.

le plus parfait de la beauté féminine qu'avait créé l'art grec classique et qui en restera le modèle idéal jusqu'à la fin de l'Antiquité? On constate, en effet, que, sauf sur un petit nombre d'entre elles où les stigmates de la vieillesse ont été délibérément indiqués, les effigies des défuntes, impersonnelles et sans âge, sont des échos fort assourdis d'un type devenu banal. Mais Larthi Ceicnei (*pl* XXXVII, XXXVIII *a*) échappe à l'anonymat dans la mesure où son sculpteur a su personnaliser cet idéal modèle: il élargit le volume et les formes de la tête tout en conservant l'équilibre des traits; cet élargissement est d'ailleurs accentué par le redressement de la tête, mise en valeur par le fût du cou rond et plein que dégage nettement l'arrondi des plis du manteau qui l'encadrent: la ligne du menton paraît plus droite, la partie supérieure de la tête coiffée «à l'Aphrodite» plus large, avec les grosses ondulations souples et régulières des cheveux, bien séparées les unes des autres, qui s'étirent jusqu'au diadème porté assez haut et jusqu'aux oreilles, assez écartées du visage, soulignant les tempes très dégagées; les contours fermes régularisent quelque peu la forme presque carrée du visage et ses joues larges et pleines, le nez est presque droit, le tracé de la bouche horizontal; le modelé nuancé des paupières cerne des yeux assez petits mais grands ouverts, dont la différence entre les angles interne et externe a été analysée avec justesse dans une orbite assez profonde, sous une arcade sourcilière assez allongée.

Ainsi, netteté, rigueur et précision caractérisent le traitement de la tête comme celui du corps et des draperies.

Ce visage mérite-t-il d'être qualifié de portrait? En vérité, l'emploi de ce terme, commode pour désigner certaines représentations (d'ailleurs peu nombreuses) de défunts et de défuntes sur les urnes de Volterra, prête à confusion, même lorsqu'il est utilisé dans son sens le plus général; pseudoportrait ne nous paraît pas plus convaincant.

Il est évident, au premier regard, que le visage de Larthi Ceicnei, morte en sa fleur à ce que nous révèle l'inscription gravée sur sa dalle, n'est pas l'image véridique de sa personnalité physique, encore moins psychologique et morale. On note, il est vrai, qu'une certaine harmonie imprègne ce visage, ce qui prouve que le sculpteur n'a pas été insensible à la beauté formelle si chère aux Grecs. Cependant si Larthi Ceicnei retrouvait sa place au milieu des nombreuses figures de défuntes alignées dans les salles du musée de Volterra, toutes différentes dans leur ennuyeuse monotonie ou monotones dans leur diversité, comme on voudra, on constaterait que, seules, de légères modifications individuelles l'élèveraient au-dessus de la banalité et de la médiocrité générale de la répétition paresseuse d'un type de représentation idéalisée.

La comparaison de plusieurs profils (*pl.* XLI) – féminins et masculins – de Volterra est éloquente à cet égard: il est tout à fait évident, du moins très vraisemblable, qu'un même type dérivé des formules banalisées du second classicisme, et un seul, a servi de modèle à tous. Or l'on sait que ce sont les profils qui caractérisent le mieux les individus. La qualité de son exécution par un maître-

artisan mieux doué, qui a su arracher l'effigie à la fixité hiératique de ces images funéraires, compense et atténue dans une certain mesure l'absence d'expression du visage de Larthi Ceicnei. La vie qui anime sa physionomie froide et indifférente est évanescente; en aucune façon, la jeune femme n'engage le dialogue avec le spectateur, selon l'heureuse formule de Jean Marcadé [133]. Si portrait il y a, il est resté à l'état d'intention et n'est qu'un leurre, même si la notion de portrait a varié et varie selon les lieux, les époques, les artistes et les commentateurs. Malgré son habileté et son sens de l'observation, la froideur et les défauts que nous avons relevés dans son oeuvre placent notre sculpteur, à notre avis, parmi ses congénères étrusques de Volterra [134].

A quelle date situer l'exécution de ce couvercle? Dans l'état actuel des études [135] nous nous sentons incapable de l'insérer dans l'une ou l'autre des diverses classifications typologiques et chronologiques des figures de couvercle qui ont été récemment proposées, qui se chevauchent, se contredisent parfois et se fondent sur des critères qui nous semblent souvent ni évidents ni assez clairement justifiés pour emporter la conviction [136]. Efforts courageux et tentatives ingénieuses n'ont pas encore dénoué véritablement, nous semble-t-il, l'imbroglio-où tant de lacunes et d'ombres subsistent – des périodes et des ateliers de production et qui paraît d'autant plus inextricable que la grande majorité des figures de couvercle sont d'une médiocrité aussi affligeante que leur mauvais état de conservation. Sans doute conviendrait-il de déterminer d'abord comment les ateliers de Volterra ont réussi à concilier la répétition monotone de ces effigies et leur diversité individuelle, souvent très relative d'ailleurs, contradiction qui nous paraît le caractère le plus étonnant de leur production.

---

[133] Sur les conceptions diverses du portrait, bibliographie extrêment abondante: on citera seulement, MARCADÉ, in *Délos*, p. 262 et suiv.; R. BIANCHI BANDINELLI, *EAA*, VI, in 1965, estratto del volume, p. 11 et suiv.

[134] Il est difficile d'évaluer dans quelle mesure les couleurs (yeux peints notamment), parure peinte et dorée) pouvaient contribuer à l'animation de notre effigie; cependant la peinture des yeux qui a parfois subsisté n'étant pas nuancée suivant les diverses parties de l'oeil, devait accentuer la fixité du regard et donc du personnage.

[135] On ne peut ici résumer les classifications et les chronologies proposées pour les couvercles de Volterra, ni les discussions auxquelles elles ont donné lieu dans les études publiées par A. Maggiani, L. B. van der Meer, M. Cristofani, F. Coarelli, F. H. Pairault-Massa, M. Nielsen, sans oublier les travaux consacrés au portrait grec et romain républicain.

Pour Volterra, en dernier lieu: NIELSEN, in *A.Hyp.* 4, 1992 p. 132 et suiv.; pour le portrait grec, F. QUEYREL, in *RA* 1990, 1, p. 97 et suiv., R. R. R. SMITH, *Hellenistic Royal Portraits*, Oxford 1988.

[136] Sur l'insuffisance ou l'absence des critères de datation, nombreuses discussions, cf. ci-dessus n. 135: données de fouilles, mobilier funéraire, attributs des effigies, identifications d'ateliers, éléments de parure et modes, évolution des types comme l'a justement fait observer COARELLI, in *Caratteri*, p. 143, il est nécessaire d'étudier tous les types d'évidence possibles pour établir une chronologie satisfaisante et on n'obtiendra jamais la précision souhaitée.

Le miroir à boite rectangulaire que présente Larthi Ceicnei n'est pas un des attributs les plus fréquents des dames de Volterra et son apparition sur leurs urnes n'est pas vraiment datée. La chronologie des bijoux retrouvés dans le monde hellénistique est assez imprécise et sujette à discussion [137], la mode, la tradition, la conservation des parures de famille ont pu maintenir longtemps l'usage de certains modèles; pour nos défuntes en pierre la richesse de leur parure signifiait sans doute, à tort ou à raison, un statut social élevé [138] qu'elles ne possédaient peut-être pas toujours dans la réalité. L'attitude du buste et de la tête, redressés ou inclinés, dépendait peut-être de la place de l'urne sur l'une des banquettes de la tombe plutôt que d'un type adopté par tel ou tel atelier [139]. La coutume d'indiquer l'âge dans les inscriptions ne commence qu'à partir du Ier siècle av. J.C. sur les urnes de Volterra, selon M. Nielsen [140]. Il nous paraît difficile de proposer cette date pour notre défunte, sa qualité d'exécution la plaçant assurément au cours de la période, sans doute la plus florissante des urnes en albâtre les plus réussies, c'est-à-dire dans le courant du II° siècle.

S'agit-il d'une tête de série comme on l'a pensé [141]? Le traitement général du visage pourrait le suggérer mais la physionomie est impersonnelle, comme nous l'avons dit plus haut. Par comparaison avec le traitement soigné de la figure de couvercle, malheureusement acéphale, qui appartenait vraisemblablement à la cuve 93484 de Florence et que F. H. Pairault-Massa attribue à la période 175-150 [142]; la même période paraît devoir être retenue pour la nôtre, mais sans une totale conviction.

MARIE FRANÇOISE BRIGUET

---

137 E. FIUMI, *SE* 1957, p. 402 date Larthi Ceicnei du III[e] siècle parce que son diadème et son collier à pendentifs seraient des types propres aux IV° et III° siècles; mais on retrouve des colliers analogues, mais moins complexes, en Macédoine, en Grande Grèce, en Etrurie même: par exemple au cou de têtes féminines, en bronze, qui servaient de petits vases à parfums (milieu III, milieu II s., selon S. HAYNES-H. MENZEL, *Etruskische Bronze Kopfgefässe*, in *Jahrbuch d. Römisch-Germanischen Zeutralmusenus Mainz* 6, 1959, p. 110 et suiv., pl. 40 et suiv).

138 F. H. PAIRAULT-MASSA, in *Prospettiva*, 4, 1976, p. 41.

139 *Ibid.*, n. 137 p. 41.

140 *Analecta Danici*, 1988-89, p. 74.

141 C'était l'opinion de F. H. Pairault-Massa lorsqu'elle croyait encore que couvercle et cuve de MA 2356 s'accordaient. Elle propose pour le couvercle la date de 150 av. J.C. environ in *Civiltà*, p. 349.

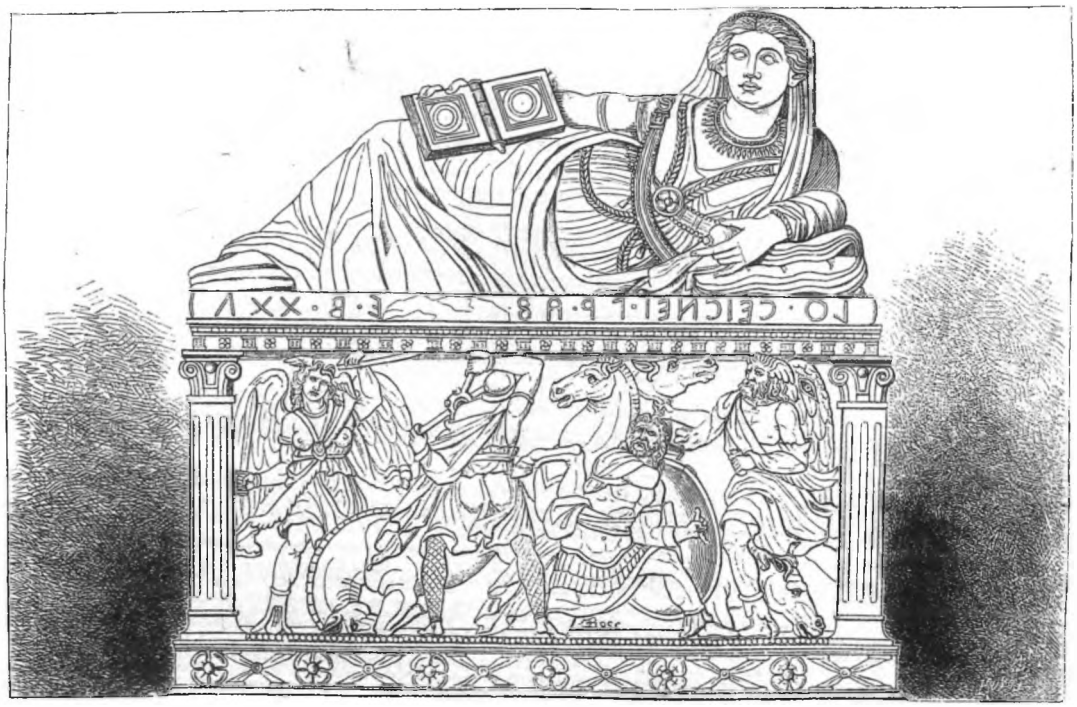
142 *Civiltà*, p. 350 et fig. p. 351.

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

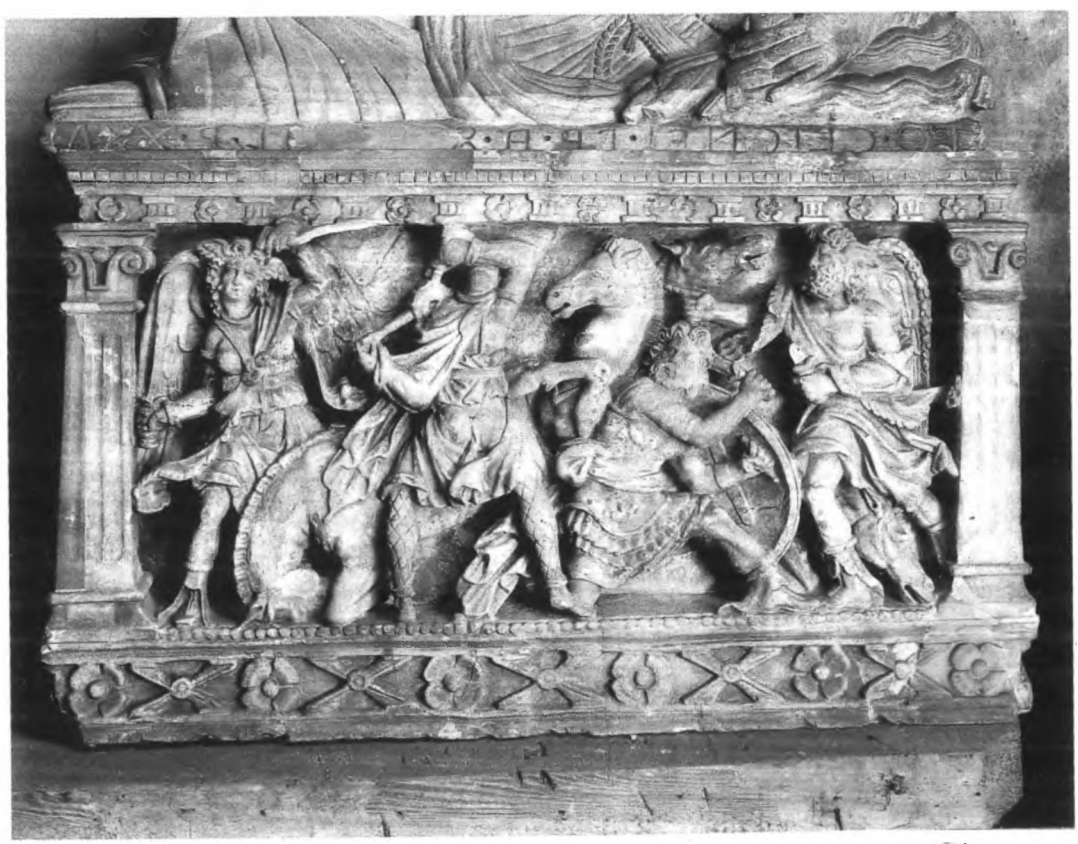
A.Hyp = *Acta Hyperborea.*
An. Danici = *Analecta Danici.*
Akten Berlin = *Akten des XIII Internationalen Kongresses für Klassische Archäologie*, Berlin, 1988.
ANDREAE, *Motive* = B. ANDREAE, *Motivegeschichtliche Untersuchungen zu den Römischen Schlachtsarkophage*, 1963.
ANDREAE, *Phyromachos* = B. ANDREAE, *Phyromachos-Probleme*, herausgegeben von Bernard Andreae. Mit einem Anhang zur Datierung des Grosses Altares von Pergamon, 1990.
Artigianato artistico = *Artigianato artistico in Etruria* (Mostra Volterra 1985).
Art Déc. R. = *L'Art décoratif à Rome à la fin de la République et au début du Principat*, 1981.
Atti Florence II = *Atti del Secondo Congresso Internazionale Etrusco*, Florence 1985 [1989].
Atti Orbetello = *Atti del XVI Convegno di Studi Etruschi e Italici: La Coroplastica Templare Etrusca fra il IV e il II secolo a.C.*, Orbetello 1988.
Atti Taranto = *Atti del Diciannovesimo Convegno di Studi sulla Magna Grecia: L'Epos greco in Occidente*, 1979.
Caratteri = *Caratteri dell'ellenismo nelle urne etrusche*. Atti dell'incontro di studio. Università di Siena, 1976 [1977].
Civiltà = *Civiltà degli Etruschi* (Mostra Firenze, 1985).
Die Welt = *Die Welt der Etrusker. Internationales Kolloquium*, Berlin 1988 [1990].
GRIMAL, *Dictionnaire* = P. GRIMAL, *Dictionnaire de la Mythologie grecque et romaine*, 1951.
Hellenismus = *Hellenismus in Mittelitalien*. Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften in Göttingen Phil. Hist. Klasse, Dritte Folge n. 97/II, 1976.
I Celti = *I Celti* (Mostra Venezia, 1991).
I Galli e l'Italia = *I Galli e l'Italia* (Mostra Roma, 1978).
LIMC = *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* (*Limc*) Zurich-Munich.
LAVIOSA, *Scultura* = C. LAVIOSA, *Scultura tardo-etrusca di Volterra*, 1964.
MANSUELLI, *Ricerche* = G. A. MANSUELLI, *Ricerche sulla pittura ellenistica*, 1950.
MARCADE *Délos* = S. MARCADE, *Au Musée de Délos*, 1969.
MORET, *Ilioupersis* = J. M. MORET, *L'Ilioupersis dans la céramique italiote*, 1975.
MORET *Oedipe* = J. M. MORET, *Oedipe, la Sphinx et les Thébains. Essai de mythologic iconographique*, 1984.
PAIRAULT-MASSA, *Recherches* = F. H. PAIRAULT-MASSA, *Recherches sur quelques séries d'urnes de Volterra à représentations mythologiques*, 1972.
PAIRAULT-MASSA, *Art et Artisanat* = F. H. PAIRAULT-MASSA, *Recherches sur l'Art et l'Artisanat étrusco-italiques à l'époque hellénistique*, 1985.
Romanization = *Studies in the Romanization of Etruria*, Acta Instituti Romani Finlandiae, V, 1975.
DE RUYT *Charun* = F. DE RUYT, *Charun, démon étrusque de la mort*, 1934.
Santuari = *Santuari d'Etruria* (Mostra Arezzo, 1985).
SECHAN *Tragédie* = L. SECHAN, *Etudes sur la Tragédie grecque dans ses rapports avec la Céramique*, 1926.
StMedArch = *Studies in Mediterranean Archaeology.*

Ne sont citées ici que les références dont les abréviations ne figurent pas dans la liste des abrèviations imprimeés en tête du volume des *Studi Etruschi.*

a



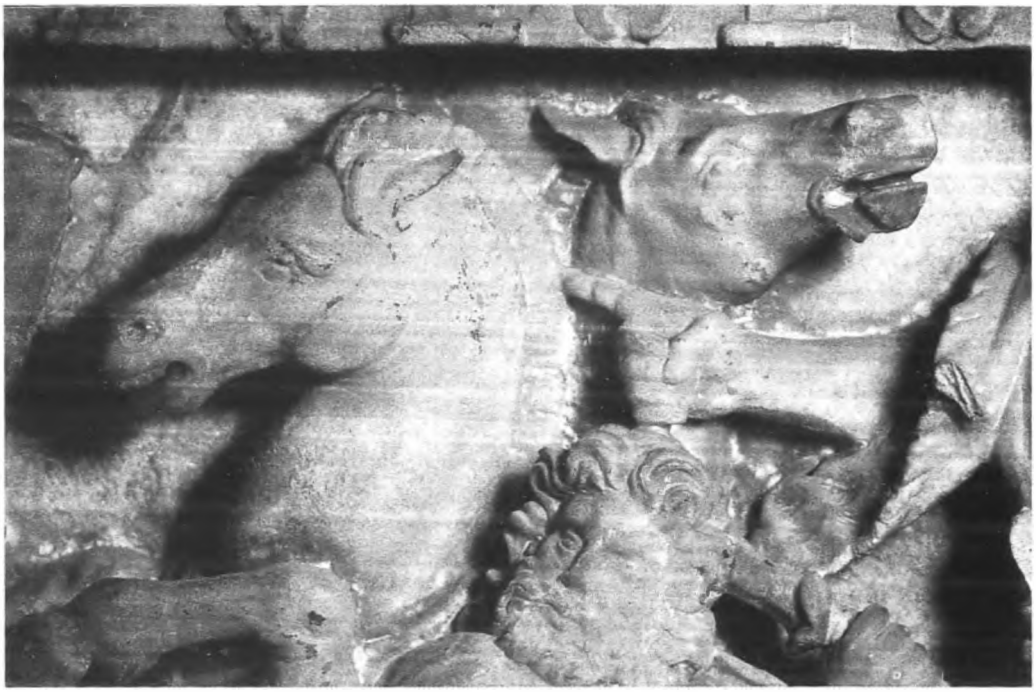
b



a) MA 2356. D'après Martha, *L'Art Etrusque* fig. 155 p. 199; *b*) MA 2356, façade de la cuve (Phot. Musée du Louvre).

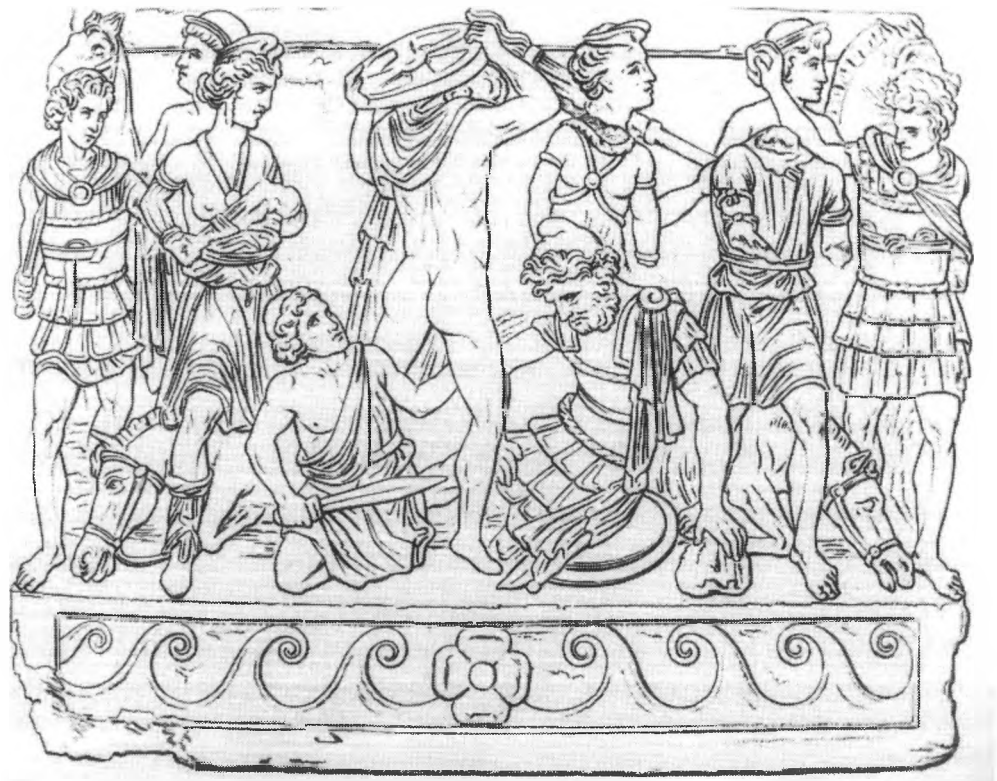
MA 2356, façade de la cuve (Phot. Musée du Louvre).

a

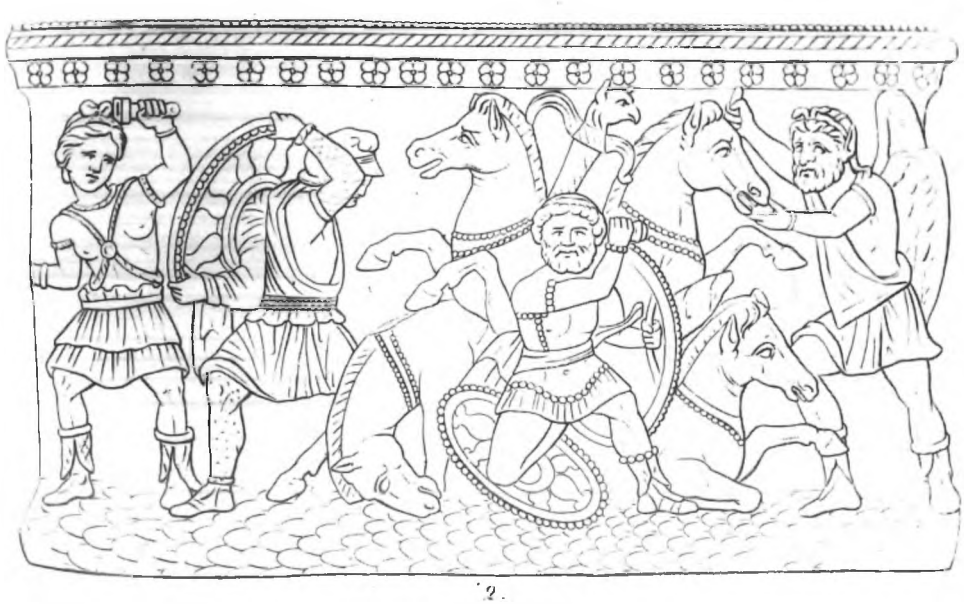


b

a) MA 2356, cuve; détail du relief (Phot. S. Tassinari); *b*) MA 2356, cuve; détail du relief (Phot. S. Tassinari).



a



b

a) Mort d'Oenomaos: urne de Florence 5703, d'après Br. Körte, II, XLI, 2; *b*) Mort d'Oenomaos: urne Berlin E 35, d'après Br. Körte, II, XLVIII, 14.

a

b

a) Mort d'Oenomaos: urne Berlin E 47, d'après A. Rumpf, *Staat.Mus.z.Berlin, Katalog d. etruskischen Skulpturen*, pl. 33; *b)* Mort d'Oenomaos: urne Inv. 13887, Museo Gregoriano Etrusco, Archivio (Fot. Gall. Mus. Vaticano n. XXXII-52-13).

a

b

c

d

a) MA 2356: dètail du relief de la cuve: Oenomaos (Phot. S. Tassinari); *b*) MA 2356: dètail du relief de la cuve: Taraxippos (Phot. S. Tassinari); *c*) Grand Autel de Pergame; tête de Géant adversaire de la première Moire (Frise Nord de la Gigantomachie) d'après H. Kähler, *Der Grosse Fries von Pergamon*, pl. 53; *d*) Grand Autel de Pergame; tête de Géant (Frise Est), d'après Kähler, pl. 55

a

b

a) MA 2356 petit côté droit de la cuve (Phot. Musée du Louvre); *b*) MA 2356 petit côté gauche de la cuve (Phot. Musée du Louvre).

a

b

a) MA 2356 le couvercle (Phot. Musée du Louvre); *b*) MA 2356 le couvercle (Phot. Musée du Louvre).

a) MA 2356 Tête de Larthi Ceicnei (Phot. Musée du Louvre).

b

a

a) MA 2356 Tête de Larthi Ceicnei (profil) (Phot. Musée du Louvre); *b*) Tête de Larthi Ceicnei: détail (Phot. S. Tassinari).

a

b

a) Tête de Larthi Ceicnei: détail (Phot. S. Tassinari); *b*) Détail de la parure (Phot. S. Tassinari).

b

a

a) Détail de la parure (Phot. S. Tassinari); b) Détail de la parure (Phot. S. Tassinari).

Figures de couvercle, de gauche à droite: musée du Louvre: MA 2356 (Femme), MA 2353 (Homme), MA 2354 (Homme); Mus.: Greg. Etrusco: 1391 (Femme), 13890 (Homme) MA 2356.