

Sur la sculpture de terre cuite (HN 35, 151-157)

Les passages du livre 35 dont nous souhaitons parler semblent provenir de deux sources principales. L'une est probablement grecque et plus particulièrement intéressée par les questions touchant l'histoire de Corinthe¹, comme en témoignent la plupart des exemples cités, l'autre est assurément romaine et l'auteur lui même nous indique qu'il s'agit de Varron. Il ne nous semble aucunement impossible qu'une troisième source ait fourni les indications concernant Samos, et que cette dernière ait été grecque.

Les témoignages ayant trait au monde grec touchent directement ou indirectement Corinthe: «Le modelage de figures au moyen d'argile fut inventé par Butades potier originaire de Sicyone à Corinthe» (35, 151); ce premier essai «a été conservé dans le temple des Nymphes jusqu'à la destruction de Corinthe par Mummius» (35, 152). La mention de la paternité de Rhoecus et de Theodorus, qui semble venir d'une autre source (l'auteur croit nécessaire en effet de préciser «certains rapportent que c'est à Samos que fut inventée la plastique de terre cuite...» [35, 152]), est elle-même replacée dans une échelle chronologique qu'on pourrait dire corinthienne puisque c'est l'expulsion des Bacchiades de Corinthe qui sert de point de référence «longtemps avant l'expulsion des Bacchiades de Corinthe» nous dit le texte (35, 152). Enfin, l'anecdote qui permet à Pline de s'intéresser à la plastique étrusco-italique est elle-même un exemple corinthien: «quant à Demarate, banni de cette même cité, et qui devint en Etrurie le père de Tarquin, roi du peuple romain, il était accompagné par les modeleurs Eucheir, Diopos et Eugrammos...» (35, 152).

1. Sur les sources de Pline, E. Sellers, *The Elder Pliny's Chapters on the History of Art* (Londres 1896).

L'invention elle-même et les améliorations techniques ultérieures semblent, dans la présentation de Pline, dues exclusivement à des artisans de l'Isthme. C'est en effet le même Butades qui invente l'engobe rouge et le modelage en argile rouge (c'est à dire grossière, du moins à Corinthe) (35, 152), ainsi que la pratique du modèle d'argile destiné à l'exécution de toute statue (35, 153). C'est enfin, beaucoup plus tard, vers le milieu du iv^e siècle, Lysistrate de Sicyone, frère du célèbre Lysippe, qui imagine de se servir d'un moulage exécuté directement sur le sujet (35, 153) comme base pour le travail ultérieur de sculpture et de finition. Pline semble ignorer l'emploi considérable de la terre-cuite dans les cités du Péloponèse, emploi largement attesté par l'archéologie dès une date assez haute (milieu vii^e siècle). Il passe également sous silence, sans doute parce qu'il l'ignore, toute la coroplastie de Grèce d'Asie qui aujourd'hui nous semble considérable, ne serait-ce qu'à Larissa sur l'Hermos et à Prazali, et celle de Grèce d'Occident, dont les fouilles nous montrent l'extrême importance, y compris dans les sanctuaires panhelléniques ce dont témoigne à Olympie le trésor de Géla.

Damphilos et Gorgasos, qui manifestement sont deux Grecs travaillant au début du v^e siècle dans une Rome largement étrusquée, ne sont pas signalés comme venant de Corinthe ou de l'isthme, comme les autres coroplastes évoqués jusqu'ici, on ignore même leur origine exacte. Leur signature est grecque: «Il y a une inscription en vers grecs sur le bâtiment —le temple de Cérès— qui indique que la décoration du côté droit est l'oeuvre de Damophilos tandis que celle du côté gauche est due à Gorgasos» (35, 154). Leur origine précise étant inconnue, il nous semble probable que leur mention est due à un autre auteur, qui ne serait ni corinthien ni même grec, peut être à Varron lui-même, en effet Pline lui emprunte aussitôt après une indication sur la disposition du temple de Cérès.

La digression qui suit est cette fois, assurément, varronnienne; sur le ton de l'anecdote elle évoque des oeuvres de terre cuite connues de cet auteur, qui les loue, les apprécie ou même les possède. Il s'agit d'oeuvres considérablement postérieures à celles dont Pline parlait peu aupara-

vant, et l'incohérence chronologique est bien dans l'esprit du polygraphe un peu brouillon dont il dépend. Un retour en arrière, dont le peu de cohérence est sans doute encore dû à Varron, nous reconduit en Italie en pleine période des rois et nous y rencontrons cette fois le véien Vulca et son atelier, ses productions célèbres et encore visibles ou du moins encore connues: «Varron... raconte que Tarquin l'ancien fit venir de Véies à Rome Vulca et lui commanda la statue de Jupiter qui devait être consacrée sur le Capitole; que cette statue était de terre cuite et pour cette raison régulièrement enduite de minium; les quadriges qui ornaient le faite du toit étaient eux aussi d'argile, comme nous l'avons souvent dit; il rapporte aussi que le même sculpteur modela la statue d'Hercule que l'on nomme aujourd'hui du nom même du matériau dont elle est faite» (35, 157).

Ecartons les données d'époque tardo-classique, qui ne sont pas dans notre propos (Lysippe et son frère Lysistrate; Praxitèle, qui faisait toujours un modèle d'argile; etc.) et les anecdotes encore plus tardives (Celles qui concernent Possis, Arcésilas), et résumons les informations que Pline nous apporte sur l'origine de la statuaire de terre-cuite et ses premiers développements. Nous constatons qu'il nous informe sur l'invention de la plastique sicyono-corinthienne (disons isthmique) et sur son développement dans le domaine étrusco-italique. Les indications sur la plastique isthmique sont techniques, celles qui concernent le monde étrusco-italique sont relatives à l'histoire des ateliers. Un bref classement permet d'en juger.

Isthme (Butades)	}	— la <i>technique</i> du relief à partir de la silhouette
		— les deux <i>techniques</i> de l'antéfixe
		— la <i>technique</i> de la terre rouge et de l'engobe
Etrurie (Ateliers)	}	— l' <i>atelier</i> corinthien des artisans de Demarate à Tarquinia
		— l' <i>atelier</i> étrusque de Vulca et son travail à Rome.
		— l' <i>atelier</i> grec de Damophilos et Gorgasos à Rome

Dans les deux cas, les connaissances transmises par Pline semblent purement érudités et d'origine livresque. Toutefois, nous voudrions tenter de voir dans quelle mesure ces données recouvrent une réalité, et comment les données du premier faisceau se trouvent vérifiées dans celles du second. En d'autres termes, nous souhaitons explorer ce lien historico-légendaire que la figure de Démarate établit dans la description de Pline entre la plastique isthmique et les terres-cuites étrusques encore existantes à l'époque de ses sources. Nous nous interrogerons enfin sur ce double témoignage concernant des artistes grecs en Etrurie, les premiers, d'origine corinthienne, contemporains de Demérate², les seconds, d'origine en apparence inconnue, mais travaillant à Rome dans les premières années du v^e siècle³.

Remontons le fil chronologique établi par le naturaliste et nous passerons ainsi de l'oeuvre gréco-étrusque de Damophilos et de Gorgasos, à celle étrusque de Vulca, à l'origine démaratéenne de cet art en Etrurie et à la naissance corinthienne de toutes ces techniques. Les Etrusques ne feraient donc, selon le naturaliste, qu'exceller dans un art venu de Corinthe, qu'appliquer des formules dont le modèle est isthmique.

La documentation archéologique actuelle permet-elle de justifier la filiation implicitement suggérée par Pline? Nous constaterons que les trois inventions techniques attribuées à Butades de Sicyone sont très vite connues et utilisées en Etrurie.

1. *La ronde bosse à partir de la silhouette.*

Le récit de Pline évoque une technique très simple: il convient de dessiner d'abord une silhouette, puis d'appliquer sur cette silhouette une couche de terre, enfin d'en modeler certaines parties en relief. La date de cette invention technique n'est pas précisée par notre auteur, mais,

2 Travaux encore fondamentaux de Van Buuren, *Greek Fictile Revestments of the Archaic Period* (Londres 1926); Le Roy, *Fouilles de Delphes les terres cuites architecturales* (Paris 1967). La mise au point la plus récente est celle de C. K. Williams, 'Demaratus and Early Corinthian Roofs', in *Mélanges Kontoleon* (Athènes 1978) pp. 345-50.

3 La date traditionnellement admise de la dédication du temple de Cérès est 493.

dans la mesure où il évoque un peu plus bas l'antériorité possible de Rhoecos, «longtemps avant l'expulsion des Bacchiades», l'innovation de Butades se situerait seulement «avant» cette expulsion, que la tradition place en 657.

Or, si les exemples corinthiens de ce type de sculpture de terre cuite sont, jusqu'à aujourd'hui, inexistant⁴, nous avons en revanche d'intéressants vestiges de ces décors primitifs que les archéologues de langue anglaise nomment «cut ou akroteria». Il est aisé de trouver tant à Aquarossa, dans les fouilles suédoises⁵, qu'à Murlo, dans les fouilles américaines⁶, de nombreux exemples de cette technique que des travaux récents datent maintenant avec une grande précision du milieu du VII^e siècle pour les exemplaires d'Aquarossa, et de 625 aproximativement pour ceux de Poggio Civitate (Murlo). Il s'agit de plaques d'épaisseur régulière, qui sont obtenues en étalant la terre sur une table, puis en la découpant au moyen d'une lame tenue verticalement.

Ces acrotères reçoivent une finition souvent extrêmement discrète, sous forme de modelage, et les antéfixes d'Aquarossa en témoignent de manière certaine⁷. Par la suite, ces acrotères ou antéfixes seront modelées sur une partie plus importante de leur surface, comme à Murlo pour la fameuse acrotère au cavalier⁸. Pourtant ce principe demeurera, et jusqu'en plein VI^e siècle, des exemples de ce type de décoration de terre-cuite vont se rencontrer dans toute l'Etrurie. Si nous observons avec attention le «cavalier» de Murlo dont nous venons de parler, il apparaît comme un excellent exemple de la technique que Plinie attribue à Butades: silhouette remplie d'argile, modelage des détails, et sans doute cuisson avec le reste de la poterie,

4 C. K. Williams, art. cit., et A. Andren, *Architectural Terracottas* (Lund 1939) I, XCI.

5 C. E. Ostenberg, *Casa Etrusche di Acquarossa* (Rome 1975) pp. 203, 207; E. Rystedt, *Acquarossa, IV, Early Etruscan Akroteria* (Rome 1983) passim.

6 E. Rystedt, *Acquarossa, IV*, p. 35 s. Bibliographie pratiquement exhaustive dans la catalogue de l'exposition de 1985 à Sienne *Casa e Palazzi d'Etruria*, 7-20, p. 70 s. On retiendra particulièrement les études faites par K. M. Philipps et son équipe.

7 C'est en particulier le cas de l'antéfixe découpée AR6, où se développent en plein relief deux têtes d'animaux, et de l'antéfixe AR21 dont la décoration est exécutée par une sorte de modelage au moyen d'une tige ronde. E. Rystedt, pl. 1, 2 et 3.

8 Id., *ibid.*, PC 1, pl. 9.10.

car, Pline nous précise que Butades était potier. Or, les trouvailles archéologiques en Etrurie le prouvent, certaines antéfixes primitives sont manifestement exécutées selon une technique de potier, au moyen d'un tour⁹ par des artisans qui sont sans aucun doute en même temps des fabricants de vases comme l'était le «Butades» dont Pline nous a retracé la figure.

Vers 650 à Acquarossa, vers 625 à Murlo, la technique dont l'origine serait corinthienne, est déjà **largement attestée**, mais dans le site le plus méridional, qui n'est guère éloigné de cette cité de Tarquinia où vient de se réfugier Démarate, le style lui-même est tout imprégné des habitudes graphiques et plastiques de Corinthe, encore marquées par les modèles orientaux qui ont eu une telle fortune dans les cités de l'isthme¹⁰. Nous verrons plus loin que les artisans, émigrés avec leur maître, sont probablement responsables de cette adoption par l'Etrurie des formes graphiques de Corinthe.

2. Les deux techniques de l'antéfixe.

C'est encore Butades qui est supposé avoir inventé l'usage du masque humain en antéfixe, d'abord sous la forme d'un décor en faible saillie, puis sous celle d'un modelé plus volumineux. Les termes grecs sont traduits de manière diverse, le plus récent traducteur (Loeb) parlant de bas et de haut relief. Nous voudrions sur ce point apporter une précision technologique. *Tupoô* signifie «marquer d'une empreinte, d'un sceau, imprimer au sens étymologique du terme. *Prostupoô* signifie donc: engendrer un relief en enfonçant une matrice sur l'argile fraîche, comme on applique un sceau sur la cire. Le travail se fait à plat, sur une plaque de terre écrasée sur un support plan, c'est à dire, en partant d'un matériau préparé comme celui des acrotères découpées. Le résultat est alors un faible relief qui ne modifie guère l'épaisseur initiale de la plaque. Les exemples de ce type de décor sont assez nombreux en Laconie

⁹ *Case e Palazzip*, 46, 1-22, et O. Wikander, 'Etruscan Roof Tiling from Acquarossa', in *Op. Rom.* 8 (1974) pp. 21-22, fig. 9.

¹⁰ Cf. notre CR lu livre d'E. Rystedt, *Latomus* 44 (1985) p. 463.

et dans le domaine corinthien ¹¹; mais surtout la technique est adoptée très tôt en Etrurie même: nous en avons un exemple connu fi Murlo vers 625 ¹². Elle se prolongera pour une grande part dans les sanctuaires de médiocre importance juqu'en plein v^e siècle et nous en connaissons même des survivances tardives dans de minuscules édifices ruraux ¹³. Il serait possible de traduire ce terme de *prostupoô* par: «appliquer en pressant» «marquer en appuyant» acception tardive attesté par Athénée et Galien. Les antéfixes nommées par Butades et Pline *prostupos* pourraient être dites estampées.

Les antéfixes de type *ektupos* sont, quant à elles, moulées. *Ek* signifié en effet un mouvement de l'intérieur vers l'extérieur et désigne clairement la technique d'exécution. Il peut sembler surprenant que les antéfixes du type *ektupos* soient à peine postérieures. On serait tenté au contraire d'imaginer que ce ne sont que les productions de l'archaïsme avancé qui utilisent cette méthode. Il n'en est rien: à Murlo, dans les mêmes strates qui ont livré des antéfixes du premier modèle, nous trouvons les premières figures «extrudées» ¹⁴ encore très plates mais relevant d'une technique d'exécution qui permettra d'obtenir ultérieurement un relief important. Il n'est donc nullement contradictoire d'attribuer au même artisan les deux techniques qui, nous le voyons à Murlo, utilisent le même vocabulaire de formes.

3. L'usage des engobes et de la terre rouge.

La terre des potiers de Corinthe est blanche et très fine, sans doute coûteuse et de toute manières très difficile à utiliser pour des pièces de grande taille. Pline nous rapporte les innovations concernant l'usage de la terre rouge

11 Van Buren, op. cit.; Williams, art. cit.; A. Andren, *Archeological Terracottas...*, I, LXXXVIII s.

12 E. Rystedt, op. cit., PC, 128.

13 Ainsi à Capoue, W. Johannowsky, *Materiali di età arcaica della Campania* (Naples 1983) p. 74 s.

14 N. A. Winter, 'Architectural Terracottas with Human Heads', in *Arch. Class.* 29 (1977) Tav 3, fig. 2. L'argile était pressée avec les doigts à l'intérieur du moule, si bien que l'intérieur est complètement irrégulier et forme une cavité qui est soudée ultérieurement au moyen d'un bourrelet de terre à la tuile demi-ronde avec laquelle elle fait corps après cuisson.

dans l'ordre suivant: Butades utilise d'abord l'engobe (ajouter une couche de rubrica), ensuite il fait usage de la terre rouge elle-même (modeler avec de la terre rouge). C'est une procédure qui nous semble un peu curieuse et on aurait aisément imaginé un ordre inverse: pour les grandes pièces architecturales, le potier utilise une terre rouge grossière (*rubra creta*) au lieu de la terre blanche et fine des vases, puis, afin de donner à la surface des pièces moulées un aspect plus poli et une meilleure aptitude à recevoir les couleurs, il invente l'engobe que l'on observe d'ailleurs sur les terres cuites à partir du milieu du VI^e siècle (*rubricam addere*). C'est dans cet ordre que se succèdent en Etrurie et dans la Rome archaïque les innovations dans l'art de la coroplastie.

Mais à Corinthe, les premières figures de terre cuite doivent avoir été de petite taille, donc en argile fine, et plus tard seulement de grande dimension, et alors s'impose la technique de la terre grossière. La différence est que la nouveauté n'est pas l'usage de la terre rouge, parfaitement naturelle en Occident (c'est l'impasto) mais bien au contraire l'usage de l'engobe jaune clair qui, plus fine, permet de reboucher les irrégularités du travail. Les exemples, des premières antéfixes encore brutes aux terres cuites de la fin de l'archaïsme, sont très nombreux. N'évoquons sur un même site, à Véies, que le passage des terres cuites brutes de moulage¹⁵, à celles de la génération suivante sensiblement plus évoluées¹⁶ et utilisant toutes les ressources des enduits. Il semble donc assez surprenant que celui là même qui, avant le milieu du VII^e siècle «invente» les antéfixes découpées puis estampées et enfin moulées soit aussi celui qui met au point l'usage de l'engobe de terre rouge fine qui à Corinthe et dans le Péloponèse, joue le même rôle que l'engobe claire en Etrurie et en Sicile. On ne prête qu'aux riches: les sources de Pline ont probablement trop prêté à Butades.

Quoi qu'il en soit, toutes les informations de Pline sont

15 Antéfixe de Piazza d'Armi à Veies, Villa Giulia. *Santuari d'Etruria* (1985) p. 58, 2, 4, 1. La tête était peinte, mais sans le recours à l'engobe. Débuts du IV^e siècle.

16 Antéfixe de Portonaccio, Terre cuite rosâtre, engobe, Winter, *Röm. Mitt.* 85 (1978) p. 40, Tavi 8, 1.

manifestement puisées à bonne source, et seules subsistent des incertitudes chronologiques, bien compréhensibles quelques sept siècles après les événements, à une époque où les temples ornés de décors de terre-cuite devaient être bien rares. Quant aux caractères originaux de la coroplastie, que Pline estime spécifiquement corinthiens, il semble qu'il aient été adoptés en Etrurie très peu de temps après leur apparition dans les cités de l'isthme.

LES ATELIERS D'ETRURIE

1. *Le rôle de Démarate.*

On s'est fortement étonné des noms des artisans de la suite de Demarate, on a voulu y voir des appellations fonctionnelles forgées de toutes pièces pour rendre compte de la qualité des artisans venus de Corinthe. Démarate est, nous le savons, crédité de toutes sortes d'apports: selon Tacite¹⁷ il serait responsable de l'arrivée de l'alphabet en Etrurie, ce qui est manifestement faux; Denys d'Halicarnasse¹⁸ quant à lui, évoque des relations bien antérieures à son exil, et dues à des activités commerciales parfaitement plausibles. Les noms de ces artisans ont-ils été forgés par les historiographes? Ne seraient-ce pas plutôt des surnoms d'esclaves domestiques, de dépendants que le maître fait travailler d'abord pour lui, ensuite pour d'autres commanditaires, ce qui lui permet d'affirmer sa prépondérance?

L'artisanat, au sortir de l'âge sombre est d'abord domestique comme l'était sans aucun doute l'artisanat tardomycénien. Euchair est «la belle main»: Eugrammos «celui qui dessine ou écrit bien» quant à Diopos on le rattache souvent à l'activité de ceux qui se servent du «dioptre» pour viser et mesurer, arpenteurs ou constructeurs. Peut-être faut-il plus simplement y reconnaître le «chef» le «commandant» si tel est bien l'acception de Diopos dans les Perses d'Eschyle. Rappelons enfin ce Tiopos qui semble avoir signé une terre-cuite architecturale sicilote. Dema-

¹⁷ *Annales* 11, 14.

¹⁸ *Ant. Rom.* 3, 46.

rate apparaîtrait ainsi comme une sorte d'entrepreneur venu de Corinthe avec son équipe, utilisant les dernières techniques nées dans l'isthme, et s'assurant un revenu en se chargeant de travaux de construction, depuis les plans et les mesures jusqu'à la finition. Le caractère éminemment corinthisant des productions plastiques contemporains de l'Etrurie méridionale qu'elles soient d'Aquarossa ou de la Regia romaine, marqué encore par une esthétique orientalisante (qui d'ailleurs est très sensible dans les cités de l'isthme au milieu du VII^e siècle¹⁹) se transmet ainsi immédiatement au monde étrusco-italique. A nos yeux, il s'agit d'une véritable exportation d'un atelier grec, comparable à ces émigrations d'ateliers que nous commençons à connaître pour la céramique «étrusco-corinthienne», et peut-être lié à ces ateliers de potiers spécialisés dans les petits vases, souvent assez médiocres, que nous connaissons maintenant assez bien²⁰ à Tarquinia même.

2. La production de l'atelier dit de Vulca

Elle a été largement et remarquablement étudiée²¹ en particulier par M. Pallottino. On a, à juste titre, mis en évidence le caractère irréductiblement étrusque de cette sculpture, on a insisté sur la force de la plastique, sur son efficacité. Mais ce qui est patent et qui a été moins souvent mis en évidence, c'est la ressemblance entre les grandes figures dressées sur le Columen et les visages des antéfixes. Plin en un membre de phrase très bref rappelle à propos de Butades que «c'est de cette technique (celle des *Ektypa*) que sont nées les statues des *fastigia* (35, 152). Traduisons techniquement: c'est au moyen des moules destinés à exécuter les «masques» que l'on fabriqua les figures acrotères dressées sur le columen des temples. Il est aisé de comparer la déesse courotrophe de Veies avec telle ou

19 On verra sur ce point Will et Payne, et en dernier lieu l'article déjà cité de Williams.

20 J. G. Szilagyi, 'Le fabbriche di ceramica etrusco-corinzia a Tarquinia,' *SE* 40 (1972) p. 19 s.

21 M. Pallottino, *La scuola di Vulca* (Rome, Danesi, 1945); Id., 'Il grande nudo maschile', *ASAAMO* (1946-48=1950) p. 6; Id., 'Il grande acrotério femminile di Veio', *Ar. Class.* II (1950) p. 122 s.; Rumpf, *RE*, II, XVIII, (1961) cc. 1123 ss., sv Vulca.

telle antéfixe féminine du temple de Portanaccio, il est facile de reconstituer autour de l'«Hermes» une série d'antéfixes qui présentent la même morphologie: les moules qui servaient aux modestes décors des tuiles servaient aussi à élaborer les prototypes des têtes des personnages du *fastigium*. L'usage s'en prolongera sans doute pendant les premières décennies de l'âge classique, il semble en effet que l'antéfixe d'Arezzo, avec sa plénitude de modelé, ait pu donner naissance à une figure d'*antepagamentum*. Ce sont les mêmes artisans dans les mêmes ateliers, avec les mêmes moules qui travaillent à la décoration et à la grande statuaire. Vulca, si tel est bien le nom du modelleur de Véies²², n'a pas seulement modelé la statue cultuelle, mais aussi les acrotères en forme de quadriges et sans aucun doute on lui devait également les antéfixes des longs côtés du temple de Jupiter.

A Caere, l'artisan qui exécute les figures des cavaliers dont un grand nombre sont aujourd'hui à Copenhague, utilise les mêmes moules pour couler des visages de banqueteurs sur les urnes cinéraires contemporaines.

Ces enseignements sont extrêmement précieux: ils nous renseignent sur l'organisation même du travail et les contacts entre les divers types d'artisanat artistique.

3. *Damophilos et Gorgasos*

Ceux-ci travaillent au temple de Cérès, et sont, au dire de Pline, à la fois sculpteurs et peintres. Cette ambivalence surprend un peu Pline, comme nous surprend celle des artistes de la Renaissance. Mais songeons que ce devait être aussi parfaitement courant au temps de Démarate... Ces artistes sont grecs, nous avons vu qu'ils n'étaient pas corinthiens, or ils travaillent sur un temple typiquement étrusque et qui était encore parfaitement conservé du temps de Varron et à l'époque de Vitruve: «le faitage —des temples *aerostyles*— était décoré de statues de terre-cuite ou de bronze doré, selon la tradition étrusque, comme c'est le

²² On a voulu voir dans ce nom une invention philologique du siècle dernier. On connaît, dans des manuscrits moins surs que ceux utilisés par les éditeurs actuels, la leçon: *volcanium*, et la leçon *taurianum*. Cette dernière a été retenue par la vieille édition Lemaire.

cas pour le temple de Cérès près du grand cirque» (*De Arch.* 3, 111, 5). Ce sont donc ces deux Grecs qui modèlent les statues, moulent les antéfixes et sans doute les plaques décoratives, et finalement peignent les décorations intérieures.

Des peintures, malheureusement mal connues, provenant du sanctuaire de Portonaccio à Véies peuvent nous permettre d'imaginer le travail de cet atelier grec²³: on y peut voir, hardiement mis en scène par un dessinateur qui connaît les leçons des peintres des figures rouges de la seconde génération, un combat ou plutôt une danse en armes où, d'une manière un peu excessive on a voulu reconnaître des «Amazones». Un autre fragment en très mauvais état présente un personnage de face qui manifestement procède des figures d'Exéchias, d'Oltos et de Phintias²⁴.

Il est évidemment hasardeux d'assigner à un atelier grec l'exécution des peintures de Portonaccio, mais on ne peut manquer d'évoquer le style sévère à ses débuts et les parentés avec la tombe tarquinienne des Biges et avec la tombe clusienne *della Ciaia* nous semblent évidentes. Thématiquement, il faut manifestement rapprocher le décor de Portonaccio de la base clusienne récemment découverte par Anna Rastrelli à Chianciano et encore inédite qui représente sur une de ses faces un combat d'hoplites. La disposition de ces peintures suspendues à des supports de bois est de nature à expliquer la transformation ultérieure du décor du temple de Cérès et son installation dans des encadrements protecteurs.

Le pendant stylistique et chronologique de la production de nos deux artistes grecs est donc probablement l'ensemble des 16 plaques peintes de Veies dont les vestiges presque inconnus sont parvenus jusqu'à nous.

De même, on peut raisonnablement penser que le décor de terre-cuite pour le temple de Cérès qui était dû aux mêmes artistes était proche parent des premières terres-

²³ E. Stefani, *Arch. Class.* 4 (1952) pp. 138, 143. M. Pallottino, *ibid.*, pp. 143-46.

²⁴ Un semblable visage de face se retrouve à la même date sur un relief de Chiusi. J.-R. Jannot, *Les reliefs archaïques de Chiusi* (Rome 1984) B, II, 6.

cuites archaïsantes et proto-classiques, trouvées à Véies, qui proviennent des mêmes moules que les antéfixes du temple des *Sassi-caduti* de Faléries²⁵. La circulation des artisans en ce début du v^e siècle (qui semble plus probable que celle des matrices) permet d'imaginer nous deux artisans Grecs passant d'un chantier à un autre, et travaillant ainsi pour ce temple romain.

Il ne fait pas de doute à nos yeux que ces productions, reliefs de terre-cuite, acrotères, peintures des temples ou des plus riches tombes, sont le fait d'ateliers partiellement hellénisés, parcourant le domaine étrusco-romain et puisant leurs idées et leurs schémas dans le répertoire de l'archaïsme attique tardif. Damophilos et Gorgasos sont grecs tous deux; le premier, au nom dorien, évoque un exilé de Cyrène dont Pindare parle longuement dans la quatrième pythique, le second porte le nom d'un héros thessalien. Aucun toutefois n'avoue sa cité d'origine. Cependant ils ne sont pas, comme l'étaient les artisans de Démarate, des dépendants. Nous les imaginerions volontiers jouissant à Rome, mais aussi dans les cité étrusques où, leur chantier achevé, ils ne manqueront pas de travailler (n'est-il pas précisé qu'ils travaillent sur un temple «toscan»?), d'un statut proche de celui du métèque athénien. Succédant à Rome à l'atelier véien de Vulca, ils représentent une catégorie d'artisans itinérants dont il serait peut-être possible de retrouver la trace, de la tombe tarquinienne des biges aux peintures sévères de Chiusi, du sanctuaire de Portonaccio à Véies au temple de Cères à Rome. Ils vivifient l'art des Etrusques, tant par l'exemple qu'en employant des aides locaux, et insufflent des formes neuves à l'art local de la terre-cuite et de la peinture.

En dépit de son souci permanent de «faire latin», malgré sa volonté d'insister sur les caractères spécifiques du monde romain, Pline fait la part belle aux influences et aux présences grecques dans ce passé lointain de la Rome étrusque et des débuts de la République. Seule une impérieuse nécessité pouvait lui imposer de présenter ainsi le développement d'un art ou avaient à ce point excellé les

25 A. Andren, *Architectural terracottas* (Lund 1940) 110, Pl. 30:128.

toscans: ce qu'il développe ici devait déjà être connu d'un grand nombre de lecteurs.

Ainsi, loin d'être strictement dépendante de sources littéraires ou érudites coupées des réalités, la description plinienne du développement de la coroplastie rend compte d'une manière remarquablement précise de l'histoire des arts italiques. Si l'on s'attache à débrouiller l'écheveau des récits, on ne peut manquer d'être étonné par cette précision qu'aucune observation directe ne permettait plus de vérifier au moment de la rédaction de l'*histoire naturelle*. La valeur des sources utilisées et un choix critique éclairé expliquent cette singulière qualité.

J.-R. JANNOT
Université de Nantes