ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

# ANNALI

SEZIONE DI

# ARCHEOLOGIA E STORIA ANTICA

DIPARTIMENTO DI STUDI DEL MONDO CLASSICO
E DEL MEDITERRANEO ANTICO

X

SEZIONE TEMATICA:

## LA PAROLA, L'IMMAGINE, LA TOMBA

Atti del Colloquio Internazionale di Capri

Napoli 1988

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE
Biblioteca
Dipartimento di
Studi del Mondo
Classico e del
Mediterraneo
Antico

Comitato di Redazione

Giancarlo Bailo Modesti, Ida Baldassarre, Irene Bragantini, Luciano Camilli, Anna Maria D'Onofrio, Bruno d'Agostino, Luigi Gallo, Patrizia Gastaldi, Emanuele Greco, Giulia Sacco

Segretaria di redazione: Patrizia Gastaldi

Direttore responsabile: Bruno d'Agostino

Le abbreviazioni di riviste, ove presenti, sono quelle usate nell'*American Journal of Archaeology*

L'abbreviazione di questa rivista è *AION ArchStAnt*

# INDICE

*La parola, l'immagine, la tomba*

Atti del Colloquio Internazionale di Capri


M. Taddei, Introduzione p. 13

A. M. Snodgrass, The Archaeology of the Hero » 19

F. Frontisi-Ducroux, Figures de l'invisible: stratégies textuelles et stratégies iconiques » 27

C. Darbo-Peschanski, La vie des morts. Représentations et fonctions de la mort et des morts dans *les histoires* d'Hérodote » 41

S. Georgoudi, La mer, la mort et le discours des épigrammes funéraires » 53

J. Svenbro, L'épitaphe de Mnésithéos: sur la lecture de l'inscription funeraire » 63

G. Hoffmann, La jeune fille et la mort: quelques stèles à épigramme » 73

A. M. D'Onofrio, Aspetti e problemi del monumento funerario attico arcaico » 83

F. Lissarrague, La stèle avant la lettre » 97

I. Baldassarre, Tomba e stele nelle lekythoi a fondo bianco » 107

R. M. Moesch, Le mariage et la mort sur les loutrophores » 117

D. C. Kurtz, Mistress and maid » 141

A. Schnapp, La chasse et la mort: l'image du chasseur sur les stèles et sur les vases » 151

C. Bérard, Le cadavre impossible » 163

J. Boardman, Sex differentiation in grave vases » 171

A. Pontrandolfo - G. Prisco - E. Mugione - F. Lafage, *Semata* e *Naiskoi* nella ceramica italiota » 181

A. Rouveret, Espace sacré/espace pictural: une hypothèse sur quelques peintures archaïques de Tarquinia » 203

B. d'Agostino, Le immagini e la società in Etruria arcaica » 217

L. Cerchiai, Le stele villanoviane » 227

O. Murray, Death and the Symposion » 239

*Miscellanea*

C. Sourvinou-Inwood, Further aspects of polis religion » 259

I. Baldassarre, Alcune riflessioni sull'urbanistica di Antinoe (Egitto) » 275

*Recensioni*

M. Mazzei: A. Cambitoglou - C. Aellen - J. Chamay, *Le Peintre de Darius et son milieu. Vases grecs d'Italie méridionale*, Hellas et Rome IV, Genève 1986 » 285

*Riassunti degli articoli* » 291

*A Claudio Barocas, per molti di noi*
*compagno nell'impegno civile*
*e nel modo di intendere la ricerca*

# LA PAROLA, L'IMMAGINE, LA TOMBA

Atti del Colloquio Internazionale

Capri - Certosa di S. Giacomo

20-23 aprile 1988

Abbreviazioni supplementari:

A. W. Adkins, 1960 = *Merit and responsibility. A Study in Greek Values*, Oxford 1960.
F. R. Adrados, 1966 = *Ilustracion y politica en la Grecia clasica*, Madrid 1966.
G. Bakir, 1981 = *Sophilos. Ein Beitrag zu seinem Stil*, Mainz am Rhein, 1981.
G. Cerri, 1968 = ' La terminologia socio-politica di Teognide: l'opposizione semantica tra *agathos/esthlos e kakos/deilos* ', in *Quaderni urbinati di cultura classica*, 6, 1968, pp. 7-32.
Z. Di Tillio, 1969 = ' Confronti formulari e lessicali tra le iscrizioni esametriche ed elegiache dal VII al V sec. a.C. e l'*epos* arcaico. I. Iscrizioni sepolcrali ', in *Quaderni urbinati di cultura classica*, 7, 1969, pp. 45-73.
W. Donlan, 1985 = ' *Pistos Philos Hetairos* ', in Figueira, Nagy, 1985, pp. 223-244.
A. M. D'Onofrio, 1982 = ' *Korai* e *kouroi* funerari attici ', in *AION, ArchStAnt* IV, 1982, pp. 135-170.
A. M. D'Onofrio, 1985 = ' Un « programma » figurativo tardo-arcaico. Le basi ateniesi con « Ballspielszenen » riconsiderate ', in *AION, ArchStAnt,* VIII, 1986, pp. 175-193.
T. J. Figueira, G. Nagy, 1985 = T. J. Figueira, G. Nagy (edd.), *Theognis of Megara. Poetry and the Polis*, Baltimore 1985.
B. Gentili, 1967 = ' Epigramma ed elegia ', in A. Dihle (ed.), *L'épigramme grecque,* in *Fondation Hardt pour l'étude de l'antiquité classique*, XIV, 1967, pp. 39-81.
E. Griessmair, 1966 = *Das Motiv der Mors Immatura in den griechischen metrischen Grabinschriften*, Innsbruck 1966.
Hansen, *CEG* = P. A. Hansen, *Carmina Epigraphica Graeca saeculorum VIII-V a.Chr. n.*, Berlin 1983.
S. C. Humphreys, 1980 = ' Family Tombs and Tomb Cult in Ancient Athens. Tradition or Traditionalism? ', in *JHS*, 100, pp. 96-126.
L. H. Jeffery, *IGAA* = ' The Inscribed Gravestones of Archaic Attica ', in *BSA* 57, 1962, pp. 115-153.
D. Kurtz, J. Boardman, 1971 = *Greek Burial Customs*, London 1971.
E. I. Mastrokostas, 1972 = ' ΔΥΟ ΑΡΧΑΙΚΑ ΑΓΑΛΜΑΤΑ ΕΚ ΜΥΡΡΙΝΟΥΝΤΟΣ ', in *AAA* 1972, pp. 298-324.
E. I. Mastrokostas, 1974 = ' ΕΙΣ ΑΝΑΖΗΤΗΣΙΝ ΕΛΛΕΙΠΟΝΤΩΝ ΜΕΛΩΝ ΕΠΙΤΥΜΒΙΩΝ ΑΡΧΑΙΚΩΝ ΓΛΥΠΤΩΝ ΠΑΡΑ ΤΗΝ ΑΝΑΒΥΣΣΟΝ. ΤΟ ΚΑΙΜΑΚΩΤΟΝ ΒΑΘΡΟΝ ΤΟΥ ΚΟΥΡΟΥ ΚΡΟΙΣΟΥ ', in *AAA* 1974, pp. 215-228.
G. M. A. Richter, *Kouroi* = *Kouroi. Archaic Greek Youths*, London 1970³.
G. M. A. Richter, *AGA* = *The Archaic Gravestones of Attica*, London 1971².
V. Stais, 1890¹ = ' ΑΝΑΣΚΑΦΑΙ ΤΥΜΒΩΝ ΕΝ ΑΤΤΙΚΗΙ. ΤΥΜΒΟΣ ΕΝ BOURBAI ', in *Deltion* 1890, pp. 105-112.
V. Stais, 1890² = ' Ο ΤΥΜΒΟΣ ΕΝ BOURBAI ', in *AthMitt* 1890, pp. 318-329.
V. Stais, 1890³ = ' ΤΥΜΒΟΣ ΕΝ BELANIDEZAI ', in *Deltion* 1890, pp. 16-28.
A. Snodgrass, 1980 = *Archaic Greece. The Age of Experiment*, London 1980.

# LA STELE AVANT LA LETTRE

François Lissarrague

« *Epitaphe* (n.): inscription sur une tombe, montrant que les vertus acquises grâce à la mort ont un effet rétroactif ».

Ambrose Bierce [1]

Les brèves remarques avancées ici à propos de la représentation des stèles funéraires et du rôle des inscriptions sur les lécythes à fond blanc sont liées à une enquête plus large sur le rapport entre écriture et dessin dans la céramique attique archaïque et classique [2]. La lettre et l'image relèvent en effet l'une et l'autre du domaine graphique et les deux activités, écrire et dessiner, sont en grec désignées du même mot: graphein. Le rapport est étroit entre ces deux types de signes, et il semble que les artisans grecs, loin de les distinguer aussi radicalement que nous l'imposent nos habitudes picturales modernes [3], aient exploité de façons variées, quasi expérimentales, la proximité étroite qui les lie.

Dans cette perspective il paraîssait intéressant d'examiner la façon dont les céramistes ont représenté les monuments porteurs d'inscriptions, et en particulier les stèles funéraires. Mais avant d'aborder ce point il convient d'observer de ma-

Abréviations supplémentaires:

Shapiro, 1987 = « Kalos-inscriptions with patronymic », dans ZPE 68, 1987, pp. 107-118.
Stähler, 1967 = K. Stähler, *Grab und Psyche des Patroklos*, Munster 1967.
Wehgartner, 1985 = I. Wehgartner, *Ein Grabbidl des Achilleusmalers*, 129 BWPr, Berlin 1985.

[1] *Le dictionnaire du Diable*, trad. fr. J. Papy, Paris 1955.

[2] Cf. F. Lissarrague, « Paroles d'images », in *Ecritures II*, A. M. Christin ed., Paris 1985, pp. 71-93; id., « Graphein: scrivere e disegnare », *Grafica* n. 3, giugno 1987, pp. 10-19, ainsi que *Un flot d'images*, Paris 1987, pp. 119-133.

[3] Sur ce problème voir M. Butor, *Les mots dans la peinture*, Genève 1969, et plus récemment C. Frontisi, « Paul Klee: la poésie des signes », in *Les Abstractions* I, Colloque de Saint-Etienne, 1986, pp. 131-142.

nière plus générale comment les peintres placent les inscriptions qu'ils utilisent dans l'image.

*La place des mots*

L'usage le plus courant, dans la céramique attique du VI^e^ et du V^e^ siècle, est d'écrire dans le champ de l'image. Les nombreuses inscriptions que l'on peut observer sont le plus souvent sans rapport direct avec la représentation: signature d'artiste, acclamations de type *kalos* ou même simulacre de lettres sans signification [4]. Parfois le mot inscrit apporte un supplément d'information sur la représentation elle-même: paroles prononcées par l'une des figures, nom d'un personnage, plus rarement nom d'objet qui prend ainsi stature de personnage.

Mais il arrive aussi, surtout en figures rouges, que le peintre au lieu d'écrire dans le champ, utilise la surface d'un objet, ou même d'un corps, pour écrire. Dès lors nait un effet graphique ambigu, qui amène le spectateur à se demander si l'image représente un objet inscrit ou bien un objet sur lequel, en image, est venue se placer une inscription. L'écrit et l'image doivent-ils-être lus comme un tout homogène, ou en deux temps; quelle relation faut-il établir entre l'objet représenté et les lettres qui figurent dessus?

Ici encore, l'éventail des possibilités est large; sans les explorer toutes on peut en évoquer quelques unes. On trouve beaucoup d'acclamations de la série *kalos* aussi bien sur des objets fixes, construits: borne [5], bassin, que sur des objets mobiles, comme des boucliers ou des vases [6]. Ces inscriptions, *kalos* seul ou accompagné d'un nom propre, ne doivent pas nécessairement être prises pour des inscriptions qui figuraient sur les objets représentés. On sait que l'habitude d'écrire ainsi « un tel est beau » a dû être répandue [7], mais la comparaison avec les

[4] On trouvera un recueil des inscriptions kalos suivies d'un nom propre dans les appendices de Beazley, *ABV*, pp. 664-678, *ARV*², pp. 1559-1616.

[5] Sur ce point voir J. M. Moret, « Un ancêtre du phylactère: le pilier inscrit des vases italiotes », *RA* 1979, pp. 3-34 et 235-258. Cette étude fondamentale contient beaucoup plus que ce qu'annonce son titre. Comme tous les travaux de J. M. Moret, cet article a guidé ma réflexion. Pour des inscriptions sur bornes, Moret, p. 6, n. 13; Ferrare T 475 (*ARV*², 274/44). Bassin: Louvre G 14; *ARV*² 85/1 - La Haye 1712; *ARV*² 154/14 - Berlin 2320; *ARV*² 157/84 - Berlin 4560; *ARV*² 246 - Paris BN 839; *ARV*² 367/97 - Ex Hamilton; *ARV*² 500/21 - Rome Villa Giulia 50422; *ARV*² 560/156 - Bologne 261; *ARV*² 1089/28 - Milan HA C316; *CVA*², pl. 2 (2273). Sur cet aspect du bassin voir J. L. Durand et F. Lissarrague, « Un lieu d'image? l'espace du louterion », in *Arts et Légendes d'espaces*, Ch. Jacob et F. Lestringant éd., Paris 1981, pp. 125-148.

[6] Les exemples sont nombreux. Boucliers, e.g.: Londres B134; *ABV* 322/1 - Londres E7; *ARV*² 149/16 - Berlin 3257; *ARV*² 239/17. Vase, e.g.: Louvre G30; *ARV*² 120/1 où le mot se lit aussi sur une bandelette; pour ce détail voir Moret, o.c., p. 253, n. 211.

[7] Cf. Aristophane, *Acharniens*, 142-144 ainsi que les textes publiés par Y. Garlan et O. Masson, « Les inscriptions pédérastiques de Kalami (Thasos) », *BCH* 1982, pp. 3-22.



inscriptions dans le champ, où l'on retrouve les mêmes noms, laisse penser que le peintre écrit sur une zone à fond rouge du vase plus qu'il ne représente un objet inscrit. Ainsi sur un lécythe à figures rouges d'Athènes [8] voit-on les plis du vêtement d'une femme porter chacun une lettre du nom Doris, nom qui sur un autre lécythe du même peintre se lit dans un cartouche réservé dans le champ [9].

Quelques exemples d'une nature un peu différente confirmeront cette remarque. On connaît des images où un objet est comme étiqueté de son nom: ainsi sur le vase François le siège de Priam, l'autel où Pélée accueille les dieux, la fontaine où se rend Troilos sont nommés Θακος, βωμος, κρενη [10]. Parfois le nom d'un personnage est ainsi placé sur un objet dont on peut dire qu'il le caractérise: c'est le cas de la jarre où Eurysthée (fig. 11.1), terrifié par le sanglier que rapporte Héraclès, va se cacher afin d'échapper au monstre [11]: on y lit le nom du roi de Tirynthe. Le peintre a utilisé le cartouche que forme le bord du vase pour y placer bien en évidence le nom du roi. Les inscriptions ainsi placées ont un rapport direct avec l'objet figuré, et l'on pourrait dire qu'elles le qualifient [12], mais elles ne peuvent être prises pour des inscriptions effectivement lisibles sur leur référent, en dehors de l'image qui les représente.

Inversement, certaines images représentent effectivement des objets inscrits, dont on sait que la réalité athénienne n'était pas avare: bornes, stèles officielles, dédicaces. En ces cas les solutions adoptées par les peintres varient à nouveau. Ainsi sur un vase fragmentaire de Londres [13] (fig. 11.2) une femme se tient près d'une base où est posé un trépied votif. Sur les degrés de cette base on peut lire l'inscription ΑΚΑΜΑΝΤΙΣ ΕΝΙΚΑ ΦΥΛΗ qui évoque une consécration par la tribu victorieuse lors d'un concours. Le peintre semble avoir sinon reproduit le texte d'une dédicace, du moins évoqué le contenu d'une inscription de ce style; mais on notera qu'au degré inférieur de cette même base se lit l'inscription ΓΛΑΥΚΟΝ ΚΑΛΟΣ qui reprend le formulaire déjà vu des acclamations pédérastiques. Ainsi la même image porte deux formules dont l'une est en rapport direct avec le trépied représenté, l'autre non. Mais il y a plus; sur une autre image, légèrement postérieure [14], figure de la même façon un trépied sur une base, encadrée par deux victoires. Le thème est donc analogue; sur les marches on voit une série de lettres,

[8] Athènes 1633 CC 1189; *ARV*² 452/4. Cf. les n. 2, 3 et 5 de la liste de Beazley.

[9] Syracuse 22666; *ARV*² 452/1; ce procédé a valu à ce peintre le nom de « Cartellino Painter ».

[10] Florence 4209; *ABV* 76/1; pour ces inscriptions voir M. Cristofani in G. Maetzke, *Vaso François, BdA*, Serie speciale 1, 1981, figg. 232, 209, 222.

[11] Londres E44; *ARV*² 318/44.

[12] C'est aussi le cas de certains autels où se lit le nom du dieu au génitif: Athènes Acr. 1220; Graef-Langlotz I 136, pl. 67 (Athenaias) - Berlin F2280; *ARV*² 19/1 (Dios).

[13] Londres E298; *ARV*² 1581/20. On remarquera la différence de graphie entre les deux inscriptions que porte cette base: elles ne se situent pas au même plan.

[14] Chous à figures rouges, Londres 1910.6-15.2; *JHS* 41, 1921, pl. 5; H. Froning, *Dithyrambos und Vasenmalerei in Athen*, Würzburg 1971, pl. 3,1.

mais elles sont informes et ne donnent aucun sens précis. Ici le peintre a représenté effectivement l'inscription sur la pierre, sans prendre la peine d'en permettre la lecture.

On pourra bien sûr conclure à la maladresse des artisans qui ont ainsi plusieurs fois mis des lettres sur diverses images, sans se soucier de les rendre lisibles. Mais on peut aussi y voir la marque d'une certaine économie de moyens à un moment, dans l'histoire de la figuration, où les signes écrits sont très proches du dessin et peuvent ne fonctionner que comme de simples indices de la lecture, connotant l'écrit sans en délivrer le contenu.

*Images de la stèle*

Qu'en est-il, en pareil contexte, des représentations de stèle funéraires? Elles sont fort nombreuses, en particulier dans la série des lécythes à fond blanc; toutefois peu d'entre elles sont accompagnées d'inscriptions. Les exemples sont rares et variés; il semble que dans ce domaine aussi toutes les possibilités logiques aient été explorées par les peintres, avant de se stabiliser dans le troisième quart du V^e^ siècle.

On ne connaît à ce jour qu'une seule image, malheureusement fragmentaire, qui puisse être mise en rapport avec le démosion séma. Il s'agit d'un loutrophore à fond blanc [15] où sont représentées, semble-t-il, plusieurs stèles inscrites; on lit sur l'une d'entre elles EN BYZAN qui évoque les batailles ἐν Βυζαντίῳ commémorées par certains obituaires attiques. Bien que fragmentaire, cette représentation paraît homogène: l'image tente de donner à lire l'inscription portée par le monument public. Le cas est exceptionnel.

Deux lécythes présentent une solution radicalement opposée [16]. On y voit des femmes auprès d'une stèle sur laquelle sont disposées quelques lignes formées de petits batonnets verticaux (fig. 12.2): écriture fictive qui ne transcrit aucune parole, mais fontionne comme un simple signe graphique. Ces signes — qui ont valu à cet artiste le nom de peintre des inscriptions — n'ont pas de sens linguistique, mais leur rôle figural est essentiel; il rappelle que la stèle marque le lieu où repose une personne précise, identifiable et nommable, que les vivants viennent honorer.

Pourtant aucune image dans la série des lécythes funéraires ne donne le nom du défunt. Et plutôt que de recourrir à une écriture fictive, comme le fait le Peintre des Inscriptions, les artisans du milieu du V^e^ siècle ont préféré s'abstenir, ne rien écrire sur la stèle, laissant à chacun, lorsqu'il dépose au tombeau l'un de ces lécythes à fond blanc qui sont avant tout des offrandes funéraires, le soin de nommer son mort.

[15] Amsterdam 2455; Ch. Clairmont, *Patrios Nomos*, Oxford 1983, p. 62 et pl. 3 c. Cf. également la loutrophore Athènes 450; ABL 229/59; sur le tymbos figure une inscription dont la restitution est discutée (Kaibel, *Epigrammata* n° 1134).

[16] Madrid 19497; *ARV*² 748/1 - Athènes 1959; *ARV*² 748/3.



Parfois, très rarement, le mot kalos seul apparaît dans le champ, à côté de la stèle [17] (fig. 12.1), ou bien, de manière unique, sur un lécythe de Chicago [18] (fig. 11.3), trois stèles se dressent côte à côte, en l'absence de toute figure humaine, et l'on peut lire verticalement entre les stèles, trois noms, dont deux encore complets: Diphilos, Aristipos (sic). Peut-être faut-il en ce cas croire que le peintre a suivi une commande spécifique en nommant ces trois personnages; encore notera-t-on que les noms ne figurent pas sur les stèles [19].

En fait la solution graphique qui nous paraît la plus évidente — inscrire le nom du défunt sur la stèle — est en réalité la plus rare: les stèles figurées sont muettes. Une seule série fait exception: la représentation des tombes de héros épiques. Sur une hydrie de Boston [20] où figure Achille s'apprêtant à traîner le corps d'Hector autour des remparts de Troie, on voit à gauche le tombeau d'où surgit l'eidolon de Patrocle (fig. 13.1). Sur la partie supérieure du tumulus se lit l'inscription ΠΑΤΡΟΚΛΩ (Πατροκλου), au génitif, désignant le tombeau du héros [21]. Le défunt est bien désigné; encore n'est-il pas sûr que l'inscription doive être comprise comme figurant effectivement sur le tymbos; si l'on compare en effet avec une autre hydrie à Londres [22] on constate que le même nom, au nominatif, ΠΑΤΡΟΚΛΟΣ, se lit à côté du tymbos et que l'inscription fait alors partie non de la tombe mais de l'image.

D'autres exemples sont moins ambigus. Une péliké fragmentaire d'Exeter [23] représente la rencontre d'Oreste et d'Electre au tombeau de leur père. La stèle se dresse au centre de l'image, ceinte de bandelettes, s'élevant au dessus d'une base à trois degrés où sont déposées des offrandes; sur la seconde marche on lit le nom ΑΓΑΜΕΜΝΟΝΟΣ, au génitif. Un skyphos de Copenhague [24] (fig. 12.3) attribué au peintre de Pénélope met en scène de la même façon la tombe du roi de Mycènes. Sur une face Oreste et Pylade se tiennent immobiles; au revers deux femmes portent des offrandes; Electre à gauche s'appêt à nouer une bandelette autour de la stèle où l'on lit ΑΓΑΜΕΜ (l'étroitesse de la pierre n'a pas permis au peintre d'écrire en entier le nom du défunt).

Ces tombes nommément désignées en image sont non seulement le lieu où se célèbre la mémoire des héros épiques — Patrocle, Agamemnon — mais aussi

[17] Athènes 17294; *ARV*² 750. Comparesr Athènes 17277; *CVA* 2, pl. 21 (95) 4.

[18] Chicago Université; *ARV*² 1575 (Diphilos III); *AJA* 12, 1908, p. 428.

[19] Seules exceptions, dont je ne connais pas de photographie: Boston 09.69; *ARV*² 1230/31 (Phaidimos kalos) - Paris, commerce; *ARV*² 1582/27 (Leagros kalos).

[20] Boston 63.473; *Paralipomena* 164/31 bis. K. Friis Johansen, *The Iliad in early greek art*, Copenhague 1967, fig. 55. Stähler, 1967, nr. 15, fig. 12.

[21] Pour cette équivalence Ω=OY voir P. Kretschmer, *Die griechischen Vaseninschriften*, Gütersloh 1894, § 88-89; comparer avec l'inscription ΑΣΟΠΟΔΟΡΩ ΗΕΛΕΚΥΘΟΣ sur l'aryballe d'Athènes 15375; *ARV*² 447/274; Haspels *ABL*, p. 127.

[22] Londres 99.7-21.3; *ABV* 330/2; Stähler, 1964, fig. 10.

[23] Exeter, Université; attribué par B. Shefton au Peintre d'Iéna; R.M. Cook, *Greek Painted Pottery*, Londres 1972, fig. 50.

[24] Copenhague; *ARV*² 1301/5.

le point de départ d'une action dramatique: mutilation du corps d'Hector, rencontre d'Oreste et d'Electre. La tombe n'est ni un simple point de repère, ni un décor pittoresque; en nommant le défunt, le peintre met graphiquement en évidence le motif qui fait agir Achille ou Electre dans l'exercice de leur vengeance. La stèle inscrite fonctionne comme un personnage présent dans l'image. L'inscription n'a pas uniquement pour rôle de désigner une sépulture; le nom du défunt ainsi nommé prend au centre de l'image la place du corps absent, présentifié par la stèle.

On comprend mieux dès lors pourquoi ce qui s'applique aux héros épiques ne peut être étendu au commun des mortels. Alors que les stèles de pierre qui se dressent au Céramique sont faites pour que la voix des vivants redise le nom des morts [25], les stèles en image n'évoquent personne; les peintres les ont faites aussi anonymes que possible afin d'en laisser ouvert l'usage.

## *L'écriture du peintre d'Achille*

De tous les peintres qui ont contribué au développement des lécythes à fond blanc et de leur répertoire funéraire, il en est un qui semble avoir prêté une attention particulière à l'utilisation de l'écriture dans l'image: c'est le peintre d'Achille [26].

Beazley lui a attribué 212 vases dont 95 lécythes à fond blanc. La majorité d'entre eux a pour sujet des femmes — « mistress and maid » le plus souvent — pour lesquels je renvoie à l'analyse de D. C. Kurtz ici même. Ces lécythes ont une iconographie essentiellement féminine: scènes musicales, scènes domestiques ou préparatifs de visite à la tombe; en tout près de 60 lécythes. Les scènes à la stèle sont beaucoup plus rares: 18 exemplaires seulement; dans 15 cas on y voit au moins une femme portant des offrandes [27].

Si l'on étudie dans cette série l'emploi de l'écriture et la place des inscriptions, la tendance déjà observée est nettement confirmée: aucune inscriptions ne se rencontre dans les scènes à la stèle [28]. En revanche le peintre d'Achille écrit assez souvent sur les autres lécythes ainsi que sur certains vases à figures rouges. Commençons par ces derniers: on rencontre quelques inscriptions qui donnent le nom d'un personnage dont l'image à elle seule n'aurait pas révélé l'identité; ainsi Achille sur l'amphore du Vatican qui a valu son nom au peintre, ou Euphorbe et Oedipe

[25] Voir J. Svenbro, *Phrasikleia. Anthropologie de la lecture en Grèce ancienne*, Paris 1988.

[26] *ARV*² 986-1001 et en dernier lieu Wehgartner, 1985.

[27] Dans la liste de Beazley les scènes à la stèle sont les suivantes, nr. 160, 164, 165, 168-171, 177, 185, 187, 188, 191-193, 200, 205, 206, 212 (seuls les nr. 171, 191 et 193 ne représentent que des personnages masculins). Cf. aussi les lécythes à figures rouges avec stèles, nr. 96-98. Ajouter le lécythe de Berlin 1983.1 publié par Wehgartner, 1985.

[28] Cf. la remarque de Beazley, *Attic White Lekythoi*, Oxford 1938, p. 12 note 2.



sur celle du Cabinet des Médailles [29]. Dans quelques cas l'inscription donne un nom précédé ou suivi de kalos: Meletos, Kleinias, Lichas, Alkaios, Axiopeithès, Egeleos [30]. Par deux fois en figures rouges ce nom est suivi d'un patronyme: Kleinias fils de Pedieus, Euaion fils d'Aischylos [31]. Il s'agit là d'un formulaire exceptionnel, qui paraît avoir été privilégié par le peintre d'Achille, en particulier sur ses lécythes à fond blanc [32].

Si l'on passe en effet des figures rouges à cette classe de vases, les proportions changent radicalement. Sur les 88 lécythes complets qu'on lui attribue, 38 portent une inscription de type kalos, dont 24 sont suivies d'un patronyme. Jamais ces inscriptions ne sont associées à une stèle; il semble que le peintre d'Achille ait systématiquement évité toute confusion entre l'acclamation adressée au beau jeune homme et la représentation de l'hommage au défunt. Toute hypothèse sur la valeur funéraire de ces acclamations peut donc être écartée [33]; les vases dont la provenance est connue montrent que le même nom apparaît en des lieux très divers, et n'est pas lié à une sépulture spécifique. Ainsi par exemple les lécythes où se lit le nom d'Axiopeithès ont étés trouvés l'un à Suessula, un autre à Gela, un troisième en Grèce, tandis que la nécropole de Spina a livré une amphore à figures rouges où figure le même nom [34]. La dispersion des inscriptions et leur multiplicité indique qu'elles sont l'écho d'une certaine forme de notoriété dans la société attique du moment.

Ce qui frappe le plus dans ces inscriptions, c'est leur caractère calligraphique (figg. a-d). La formule avec patronyme donne de l'ampleur à l'écriture qui est souvent traitée en style stoichedon [35]; disposées sur trois lignes, les lettres sont également réglées verticalement, à l'aplomb les unes des autres; à tel point qu'en cinq occurences la dernière lettre de la troisième ligne est renvoyée à la fin de la seconde, afin de remplir un vide et de former un rectangle parfait [36] (fig. b). La lisibilité du texte passe alors après son effet visuel; l'inscription est plus un

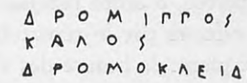



Fig. a - Lécythe Berlin 2443




Fig. b - Lécythe Bruxelles A8

[29] Vatican, *ARV*² 987/1; Cabinet des Médailles 372, *ARV*² 987/4; cf. aussi *ARV*² 992/64, 995/117.

[30] En tout 8 exemples, pour 115 vases: *ARV*² 988/11 à 15, 20; 991/53, 61.

[31] *ARV*² 993/80; 1677/77 bis.

[32] Shapiro, 1987, a récemment réuni et étudié les 37 exemples connus dont 24 sont attribués au peintre d'Achille.

[33] Voir par ex. S. Ferri, *RendLinc*, Ser. VI, XIII, 1938, pp. 1-87.

[34] *ARV*² 998/157; 997/156 et 155; 9.../53.

[35] Cf. R. P. Austin, *The Stoichedon Style in Greek Inscriptions*, Londres 1938.

[36] *ARV*² 996/120, 121; 997/129, 134, 135. La même disposition se retrouve sur l'oenochoé *ARV*² 1677/77 bis, qui représente des athlètes.

spectacle à regarder qu'un texte à lire. En d'autres cas les lignes sont ajustées selon leur axe médian, de manière à obtenir une composition symétrique [37] (figg. c-d). L'écriture prend ici un caractère monumental, proche des usages publics de la démocratie athénienne.

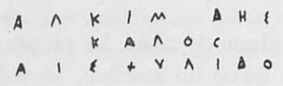



Fig. c - Lécythe Oxford 266

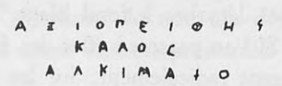



Fig. d - Lécythe Munich, Schoen

Outre le soin apporté par le peintre à l'ordonnancement des lettres on remarquera la place privilégiée qu'il réserve sur le vase à l'inscription. Elle figure toujours à la partie supérieure, entre les deux personnages qui le décorent, à hauteur des visages (figg. 13.2, 14.2). Loin d'être reléguée en marge ou en bas de l'image, en oblique ou à la verticale, elle s'étale horizontalement au centre même de la représentation et se détache très clairement sur le fond blanc du vase. De ce point de vue, il y a homologie entre la position qu'occupe la stèle (fig. 14.1), dans les scènes proprement funéraires, et celle de l'inscription, dans les scènes entre femmes (fig. 14.2). Aussi est-on tenté de faire l'hypothèse qu'il ne s'agit pas d'un hasard et que le peintre d'Achille exploite avec une grande maîtrise ces possibilités graphiques.

Visuellement placée au centre de la composition, la pierre funéraire ne porte aucune inscription, tandis que l'inscription, de style lapidaire, se détache sur le champ de l'image. La stèle sert à marquer le lieu où le groupe familial vient honorer le défunt; l'inscription célèbre la beauté de jeunes gens bien connus de tous à Athènes. Dans les deux cas il s'agit d'évoquer un membre de la société attique, soit un vivant renommé, soit un défunt anonyme. Le premier usage renvoie au domaine public, le second à une sphère plus privée, d'ordre familial. Mais le peintre d'Achille se sert des possibilités plastiques offertes par le répertoire des lécythes à fond blanc pour mettre en parallèle ces deux plans: la beauté des vivants et l'absence des morts. Ni le beau jeune homme, ni le défunt ne sont directement représentés sur le vase, mais commémorés par la stèle ou par l'écriture, mis en évidence sous les yeux du spectateur, grâce au pouvoir évocateur de l'image. En cela le peintre d'Achille est exceptionnel et une telle expérience graphique ne se prolongera pas au delà de lui [38].

[37] Ainsi sur les nr. 148, 150, 153, 155, 156, 195 de la liste de Beazley.

[38] Aux générations suivantes les peintres multiplieront dans la série des lécythes à fond blanc les images spécifiquement funéraires et même infernales. Parallèlement les inscriptions acclamatoires disparaîssent presque complètement du répertoire après 440. Cf. Shapiro, 1987, p. 117, n. 37.



* * *

Les images sur vase ne sont pas la simple reproduction des stèles sculptées du Céramique. Le code figuratif auquel elles obéissent est distinct de celui de la sculpture, et exploite ses propres virtualités. Dans ce travail pictural, le peintre d'Achille tient une place particulière; il donne à l'écriture une valeur plastique qui ne paraît pas insignifiante. Attentif à la place des mots dans l'image, il leur confère une valeur évocatrice exceptionnelle, ce qui semble confirmer, du point de vue de la signification, le jugement esthétique que porte sur lui Beazley [39]: « He is the great master of the white lekythos... His best white lekythoi ... are among the masterpieces of ancient drawing » [40].

[39] *ARV*², p. 986.

[40] Cette recherche a fait l'objet d'un exposé à Tours, lors du Colloque Eidos en juin 1986. Je remercie M. Costantini de son invitation ainsi que P. Fabbri et Ch. Sourvinou-Inwood de leur remarques; merci enfin à N. Loraux de m'avoir éclairé sur l'usage des patronymes.

for his hypothesis of early ancestor-worship, somewhat transformed. The paper ends by hinting at the internal heterogeneity, at least along geographical lines, of the tomb-cults.

F. Frontisi-Ducroux, Figures de l'invisible: stratégies textuelles et stratégies iconiques.

The deadly face of Gorgo, from which all must avert their gazes, seems also to have been a topic to be largely avoided in speech. There are many references to Gorgo in our texts, but no exhaustive descriptions or detailed visualization. Paradoxicaly, however, Gorgo's mask is a favourite figure of Greek art and represented visually almost everywhere in the various contexts of daily life. In seeming to violate the primary taboo on viewing the Gorgo, the artists, nevertheless, especially the vase-painters, found ways to indicate the fundamental invisibility of this face.

C. Darbo-Peschanski, La vie des morts. Représentations et fonctions de la mort et des morts dans *les histoires* d'Hérodote.

In Herodotus' *Inquiries*, death is resolutely shown and understood as an active principle. Hence the elliptic form of the narrative: the text never describes the actors dying. On the contrary, it insists on the funeral rites: indeed if cultural habits discriminate people from each other, the funeral rites help to make the world a steady mosaic where every one has its proper place.

It also stresses the murders as offences against justice. That is to say against the part of destiny and appointment imparted to the members of each society, or as a compensation for the disorder thus created.

So death appears as a power which can ever make and unmake the order of things, impelling thus the life of the world.

S. Georgoudi, La mer, la mort et le discours des épigrammes funéraires.

According to many sepulchral epigrams of the *Greek Anthology*, death at sea is represented as most mournful fate of all. As a particularly dreadful agent of death, the sea has its own, specific, ways of killing the shipwrecked. Plunged into the depths of the awful liquid element, swallowed up by the roaring waves or cast on to the inhospitable shore, the dead person is condemned to the most horrible destiny: mutilated, disfigured or shrunken and deprived of funeral rites, he loses his name, his integrity, his individuality.

J. Svenbro, L'épitaphe de Mnésithéos: sur la lecture de l'inscription funeraire.

The remarks on the relation *sêma/nóēsis* by Gregory Nagy (*Arethusa* 16, 1983) provide the take-off point for this paper: if the *sêma* (" sign; grave ") is incomplete without *nóēsis* (" intellection "), as Nagy argues from a linguistic point of view, the reader should be e s s e n t i a l to the funerary inscription. In general,



the role of the reader is only implicitly defined by funerary inscriptions. However, in the case of Mnesitheos' gravestone (1210 Peek; 128 Pfohl; Eretria, Euboea, first half of Vth century B.C.), the role of the reader is explicitly defined or inscribed in the epigram itself, which makes use of two parallel verbs for the act of reading: *ananémesthai* and *légein*. The reader is supposed to " distribute ", orally, the contents of the inscription to the passers-by (vv. 1-2); he is supposed to " read it aloud " to them from the stele (vv. 5-6). Thus, the reader becomes the distributor of the *kléos*, or " acoustic renown ", of the deceased. For reasons of dialect and epigraphy, an alternative to v. 6 *hátis ereî* (" who [i.e. the stele] will say ") is proposed: *hoû tis ereî* (" where one will read ").

G. Hoffmann, Les jeunes filles et la mort: quelques stèles à épigramme.

The present article reconsiders four gravestones with inscription which belong to the attic classical production and show a maiden. Our purpose is to introduce the problem of articulation between what is seen and what is written (or said) and to bring out a basis for further investigation: if the *korè* is praised by the epigram like a daughter, she is depicted by the stone like a *parthenos*. So it conveys a strength which must help the family to overcome the trial of death.

A. M. D'Onofrio, Aspetti e problemi del monumento funerario attico arcaico.

A main change is observable in attic funerary *semata* at the beginning of the archaic age: the indifferentiated, rough stelai which stood — without any particular orientation — on the top of the mounds, developed into decorated and figured ones and into statues, enriched with the dedication written by.

Such monuments involved a new position along the street and facing it, in order to convey the message about the social identity of the dead. From the fragmentary documentation available about their contexts, it seems that the *mnemata*, exclusive of wealthy members of society, stood and often grouped them in family plots rather than marking individual tombs, and maked them very impressive.

The analysis of the subjects chosen for figured representations, shows — beside the traditional image of the ageless, heroic *kouros* — athletes, warriors and a rich series of ephebical figures revealing a political articulation based on a new organization of status, role and age-classes. Anyway, the aristocratic committence of all these monuments is claimed by the standard virtues of the *agathoi, sophrones, pistoi andres* celebrated by inscriptions, moulded upon the contemporary elegy. So we get the main features of the idealized, ' archetvpal ' male protagonists of the Attic 6th cent. B.C.; women, on the contrary, are rarely glorified by monuments, and generally as *korai* (the potential *kouridie alochos* borrowed from the homeric tradition); only towards the end of the period they are represented as mothers (an anticipation of the classical pattern of the hoplite's mother).

F. Lissarrague, La stèle avant la lettre.

Many inscriptions appear on Attic vases which may be related more or less directly to the images themselves. This essay explores in brief those inscriptions which are written not on the general field of the vase but on objects represented

upon it, e.g. altars and columns. Paradoxically, funeral stelai which in real life are the very objects to be inscribed, are most often represented as blank or with mythological names. The case of the Achilles painter, however is unusual for three reasons: 1) his style of writing in its careful lettering seems to imitate, more than others, actual epigraphical models; 2) at the same time, these inscriptions are not written on the stelai themselves but are placed in such a way so as to serve as substitutes for the missing monument; 3) these names apply only to " kalos " people who, it is argued, are the living and not the dead.

I. Baldassarre, Tomba e stele nelle lekythoi a fondo bianco.

The representations of *stelai* shown on the Attic white-ground funerary lekythoi of the 5th cent. B.C. — usually examined separately from their general context and used to fill the gap in the monumental documentation of the period — are here considered in the light of the metaphorical sense connected with the whole representation, in which they constitute a significant element: visits to the tomb.

The theme represents the main innovation in the funerary iconography of this period and, if considered under the aspect of the iteration of a cult and observance to a *nomos*, is to be reconnected to the sphere of the activities of the *polis*.

R. M. Moesch, Le mariage et la mort sur les loutrophores.

According to the traditional interpretations, the LA is reserved to men and LH to women; according to J. Boardman, loutrophoroi have mainly a funerary meaning.

The aim of this paper is to show that such interpretations do not take into account some realities, at least for the 5th cent. B.C.

Here is proposed the following thesis: during the 5th cent. B.C. the wedding meaning of the LH becomes the predominant one (maybe for its strong connection with women and — but this is to be proved — because the wedding-bath became more important for women than for men). In the same time, the funerary meaning of the LA gets stronger, while its relationship with the male sphere results less evident.

D. C. Kurtz, Mistress and maid.

During the first half of the 5th century vase-painters begin to show women engaging in activities from which men are partly or wholly excluded. These scenes are most often found on the types of vases which women used. ' Mistress and maid ' appear on a variety of red-figure shapes but they are best known from white lekythoi made in Athens in the decades around 450.

It has often been assumed that the social status of one of the female figures is lower and that one or both of them is dead. The visual evidence rarely supports the first assumption and never the second. In the work of the Achilles Painter, who made the finest examples of the scene, both tend to be of equal stature and



elegance. They must often be members of the same class, or even of the same family, who seek companionship in a society which did not offer many occasions for well born ladies to venture outside the house. One of these was the visit to the family graves and some of the women are preparing to visit them with offerings.

A. Schnapp, La chasse ed la mort: l'image du chasseur sur les stèles et sur les vases.

Through an examination of the various iconographies related to the hunt, the A. aims at illustrating how the *polis* uses this theme for funerary purposes.

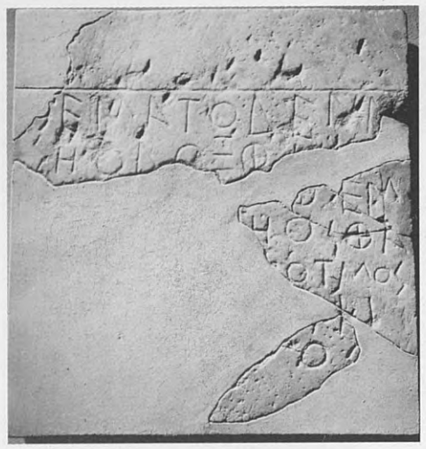
Two different strategies are so identified, according to the destination of the scenes: if they are conceived to be painted on a lekythos or represented on a stele. For the lekythoi, the moment chosen for the representation is usually the pursuit of the hare; nevertheless the real hunt is transferred to a timeless dimension, taking place in front of the tomb. On the attic stelai, every explicit hunting representation is excluded, and the figure is represented immediately afterwards, in a sort of timeless image.

C. Bérard, The impossible corpse.

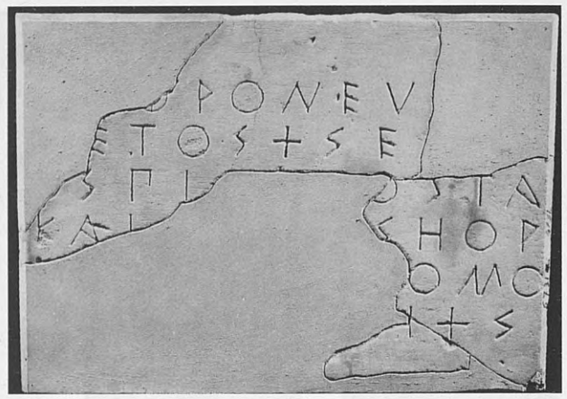
The construction of a sequence (*mise en séquence*) of figurative images observed upon white lekythoi emphasizes the coherence of the greek iconographical programme: its message is designed to be soothing and reassuring. From the *prothesis*, the supernatural is manifested through the presence of the *unpersonalized* and finally liberated *psuchai*. The *sleeping* body is then carried away and laid down into the tomb. The corpse remains invisible whereas the awaken *eidôlon* looses itself and climbs into Charon' bark under Hermes' guidance. The *eidôlon* is still *animated*, coloured and even endowed with the power of speech. A series of comparisons with some neoclassical pictures allows the author to underline the original character of the antique iconographical strategies. Finally a survey of several works inspired by christian belief clarifies the various degrees of materiality that the *eidôla* or the glorious resurrected bodies can attain and keep.

J. Boardman, *Sex differentiation in grave vases.*

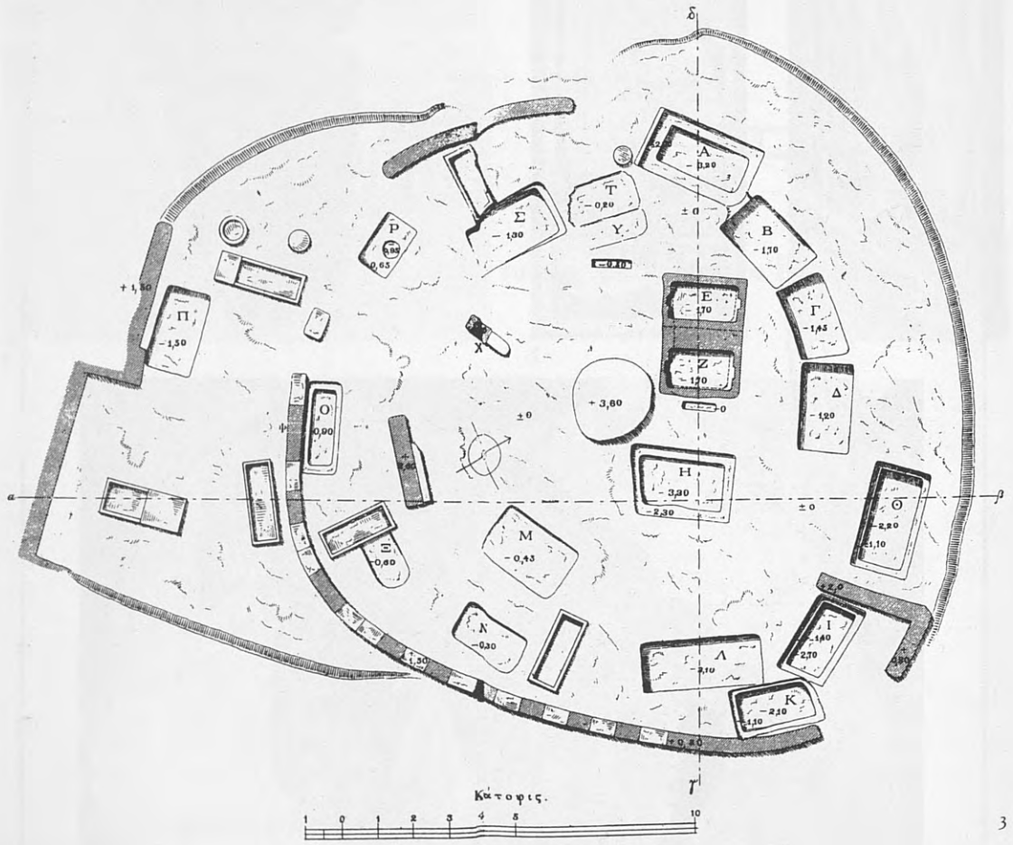
The distinction between neck-handled amphorae and belly-handled amphorae (to be explained as water vases) for male and female burials respectively in the Protogeometric period in Attica, is traced through the seventh century, through black figure and red figure of the sixth and fifth century (the so-called *loutrophoroi*), to the marble *loutrophoros* gravemarkers of the later fifth and fourth century. What starts as a differentiation probably based on the social function of the shapes (wine for men, a concept continued in the use of craters for grave-markers in the Geometric period; water for women) develops further connotations in Attic ritual which relate to marriage (though often perhaps in a funerary context) and to the probable restriction of the use of the shape for graves of the unmarried. The sex differentiation is maintained throughout, whatever the function.



1



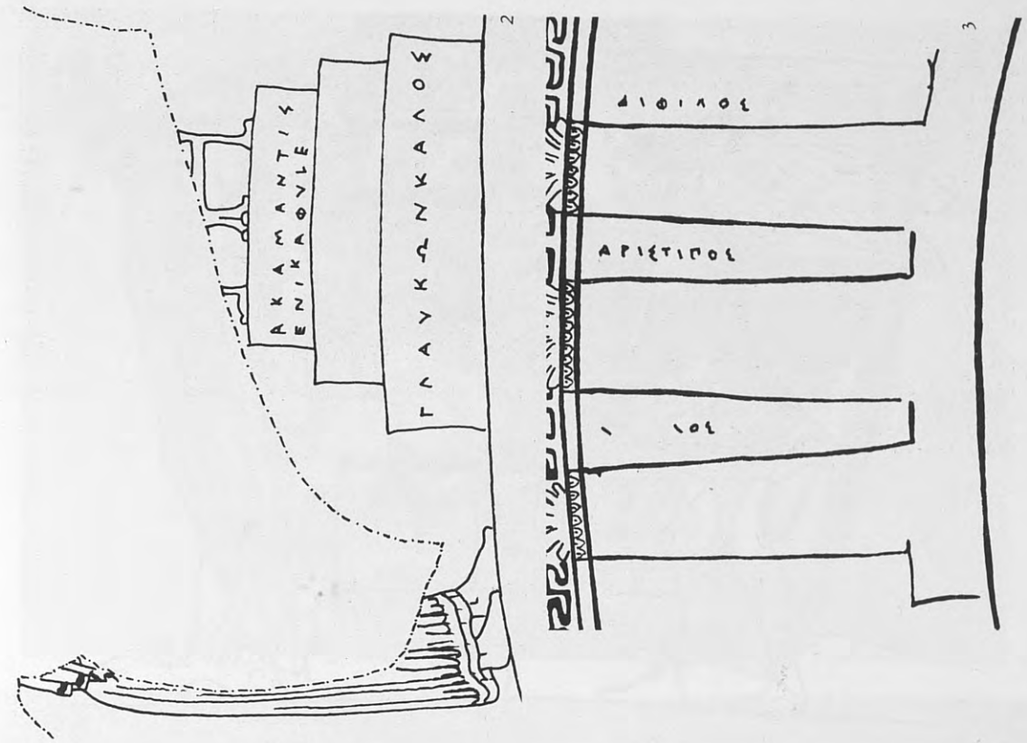
2




3

1-2. Stele iscritte da un tumulo di Velanideza; Atene, Museo Epigrafico 6732, 6731 (*Foto Museo Epigrafico*).
3. Il tumulo da cui provengono le due stele (da Stais, 1890³, tav. 1).



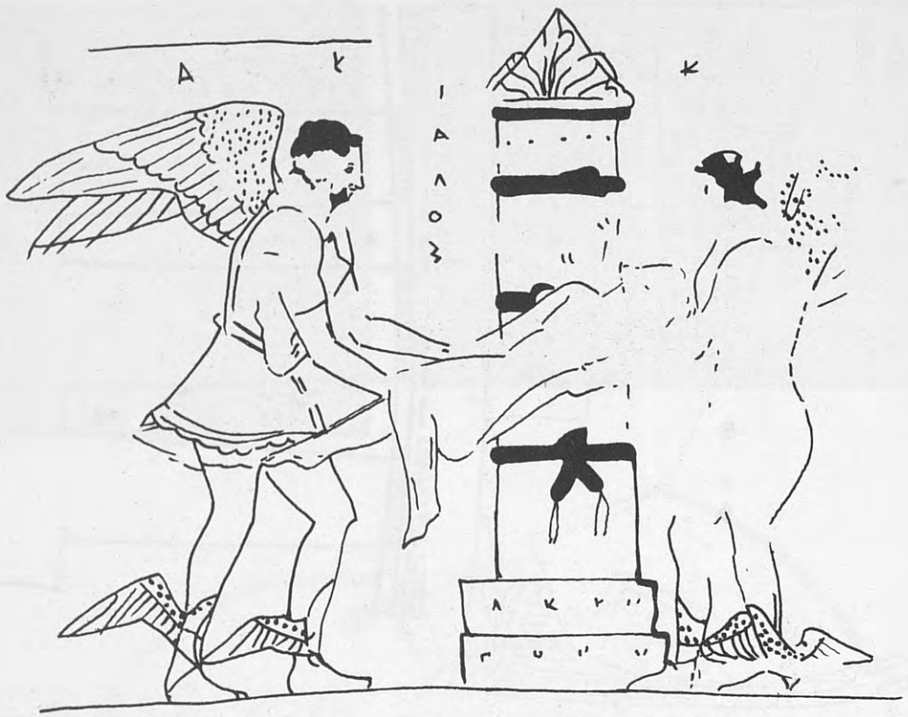



2 3



1

1. Coupe Londres E 44 (détail). 2. Amphore Londres E 298. 3. Lécythe Chicago Université.



1



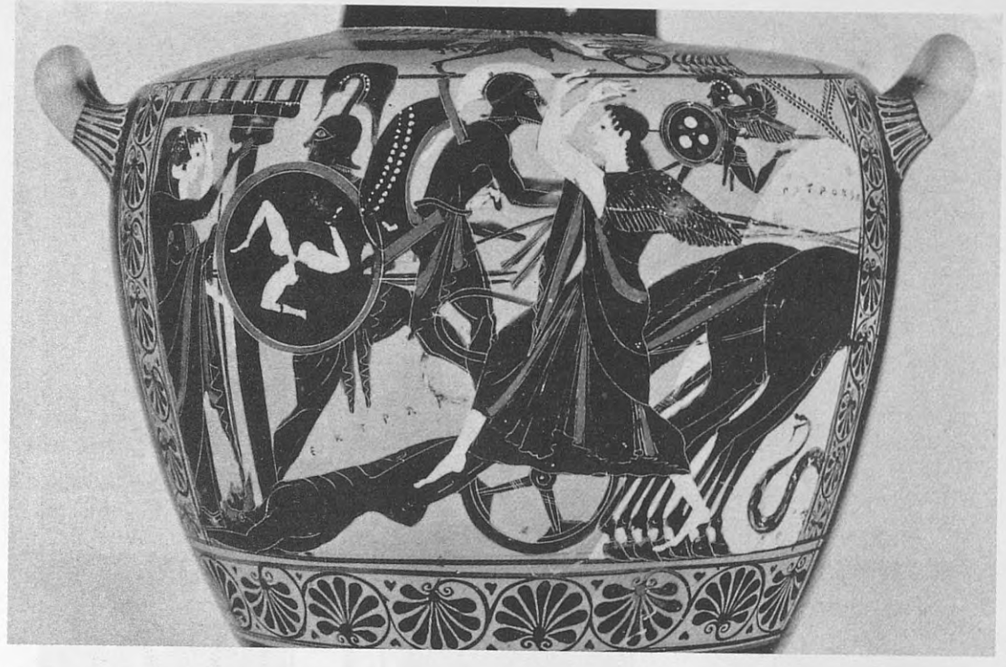
2



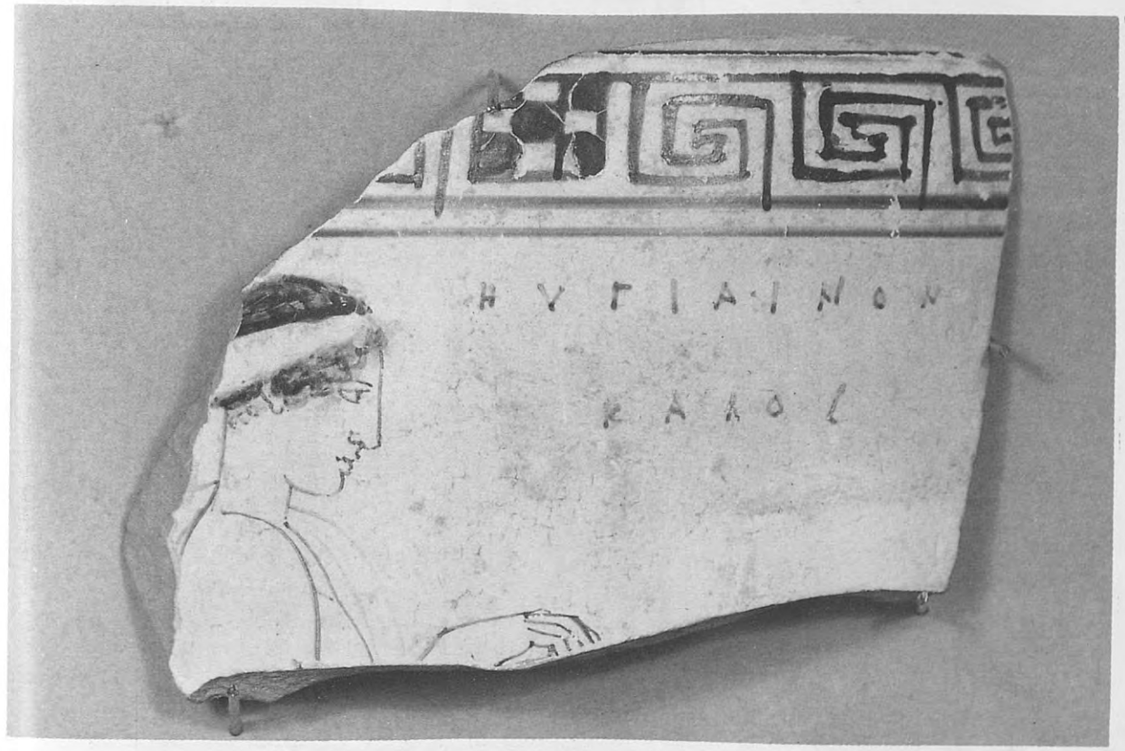
3

1. Lécythe Athènes 17294. 2. Lécythe Athènes 1959. 3. Skyphos Copenhague MN 597.



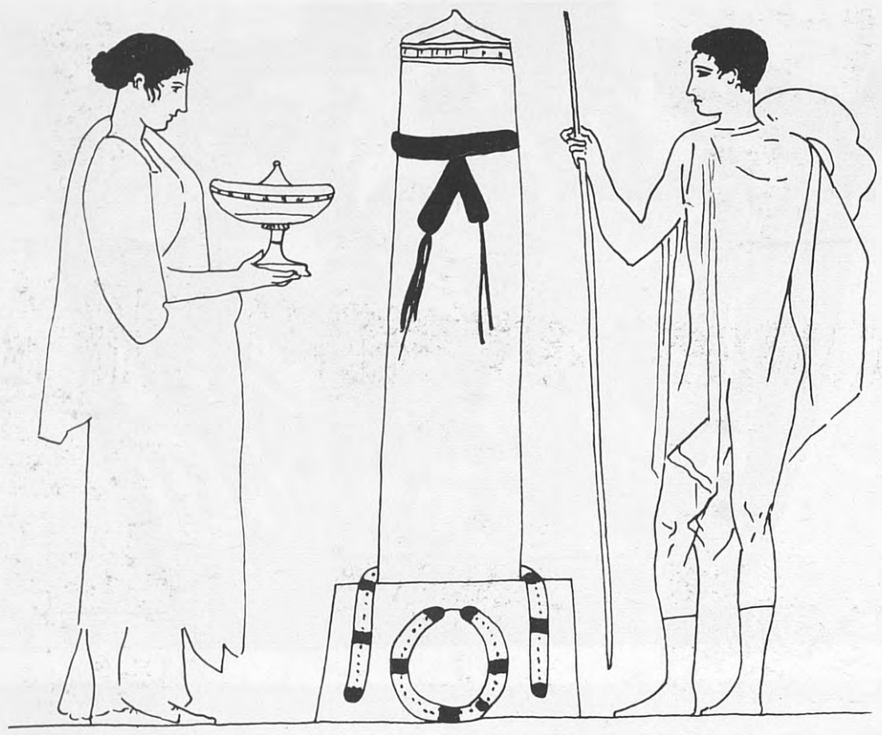


1



2

1. Hydrie Boston 63.473. 2. Lécythe Londres D 49.



1



2

1. Lécythe Athènes 1821. 2. Lécythe Athènes 1963.





1



2



3



4



5

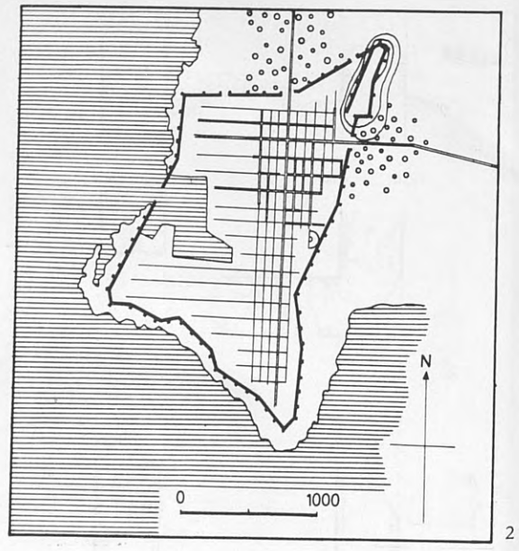


6

1. Londra, British Museum D 65. 2. Atene, Museo Nazionale 1958. 3. Atene, Museo Nazionale 1790. 4. Parigi, Museo del Louvre CA 1640. 5. Boston, Museum of Fine Arts 1970.428. 6. Londra, British Museum 1928-2.13.1 (da Kurtz *AWL*).




1




2




3

1. Pianta di Antiochia. 2. Pianta di Laodicea. 3. Pianta di Apamea.

FINITO DI STAMPARE NEL MESE DI DICEMBRE MCMLXXXIX
NELLO STABILIMENTO «ARTE TIPOGRAFICA» S.A.S.
S. BIAGIO DEI LIBRAI - NAPOLI