

Chacun sa croix. Retour sur une énigme de l'iconographie grecque

Alexandra ATTIA
Université de Fribourg / ERC *Locus Ludi*

Introduction

Un élément cruciforme non identifié apparaît de manière distincte sur un corpus bien circonscrit : une centaine de vases¹ principalement attiques à figures rouges² produits entre 500 et 420 av. J.-C. Cet accessoire de facture très simple est constitué de deux bandes égales entrecroisées à angle droit, dont l'intersection est généralement marquée d'un point central³. Le dispositif semble évoquer la superposition – et l'assemblage volontaire – de deux

1 Cette recherche a été réalisée dans le cadre du projet financé par le Conseil Européen de la Recherche (ERC) *Locus Ludi. The Cultural Fabric of Play and Games in Classical Antiquity* basé à l'Université de Fribourg au sein du programme de recherche et d'innovation de l'Union Européenne Horizon 2020 #741520 (www.locusludi.ch). Mes plus vifs remerciements vont à Véronique Dasen, à Marie-Christine Villanueva, à Victoria Sabetai, à Vasiliki Zachari, ainsi qu'à François Lissarrague auquel cet article doit beaucoup. Je remercie enfin Michel Manson pour ses précieuses remarques sur les moulins à vent. Les dates mentionnées dans cet article seront, sauf mention contraire, entendues av. J.-C.

À toutes fins utiles, cet article donne en annexe le corpus des vases attiques réunis afin de permettre à chacun de s'en faire une idée et, le cas échéant, de proposer de nouvelles hypothèses.

2 Cet élément apparaît toutefois figuré sur un lécythe attique à fond blanc fragmentaire, vers 460 av. J.-C., Giessen Justus Liebig Universität, 55 (BAPD 29809), [corpus n° 35]. Contrairement à ce que déclare P. Roth (2003, p. 25), cet élément cruciforme est également repris, et est peut-être refunctionalisé, sur un petit nombre de vases italiotes, majoritairement dans des scènes génériques de discussion entre jeunes hommes sur une chronologie assez longue, depuis les années 440 jusqu'à la seconde moitié du iv^e s. av. J.-C. De manière non exhaustive, on le retrouve dans la production métagontine puis lucanienne, par exemple chez le Peintre de Pistici (*LCS*, 1/19, pl. 3, 5-6), le Peintre de Brooklyn-Budapest (*LCS*, 4/576) ou encore le Peintre de Naples 1959 (*LCS*, 8/808, pl. 68.3), mais aussi dans la production apulienne, par exemple dans l'œuvre du Peintre de Sisyphe (*RVAp* I, 1/55), ou chez le Peintre de Tarporley (*RVAp* I, 1/55, 3/33, p. 50, pl. 15.3-4). La diffusion du motif dans la production d'Italie méridionale mériterait une étude à part entière.

3 D'autres fioritures, décoratives ou fonctionnelles, sont aussi possibles, depuis l'ajout de lignes horizontales [corpus n° 13] ou verticales bordant les branches [corpus n° 11], à la présence, plus

plaquettes indépendantes, peut-être de bois, sans que rien de sa matérialité néanmoins ne soit confirmé par les images, ou par des sources connexes, textuelles ou archéologiques. Associé à différentes typologies de scènes (scènes d'école, à la palestra, discussion entre jeunes hommes, scènes domestiques, pratiques musicales), cet élément énigmatique, souvent placé en arrière-plan, est, à de rares occasions, manipulé par des individus sans distinction de genre. Questionnant sa matérialité et la valeur de ses représentations dans le champ sémantique de l'image, plusieurs chercheurs ont émis depuis le ^{xix}^e siècle des hypothèses interprétatives afin d'éclairer son rôle et ses usages. Toutefois, aucune pour l'heure n'a fait consensus.

À partir des représentations recensées et en articulant différents paramètres (contextes iconographiques, place dans l'image, protagonistes, supports, peintres, et chronologie), cet article propose de revenir sur cette énigme de l'iconographie grecque en interrogeant de manière préférentielle les possibilités de son implication ludique.

1. Un corpus hétérogène

Le corpus joint en annexe – organisé par peintre et selon une chronologie relative – offre une vue d'ensemble quant à la mise en image de cet élément cruciforme. Plusieurs tendances transparaissent, relatives aux contextes iconographiques, aux liens entre supports et images et aux producteurs et destinataires de ces productions⁴. Elles permettent également de souligner le cas échéant l'implication de peintres appartenant à des cercles productifs stylistiquement proches et l'emploi de schémas récurrents. Le croisement de l'ensemble de ces données permet par extension de faire émerger de grandes tendances chronologiques.

Cet élément se trouve représenté en grande majorité sur des typologies de coupes⁵, et en moindre mesure, et par ordre de proportion, sur des hydries⁶, des cratères⁷, des pyxis⁸, des *skyphoi*⁹, des lécythes¹⁰, sur deux amphores à col¹¹, un canthare¹², un *chous*¹³, une tasse¹⁴. La variété relative des formes associées et leurs proportions, à l'instar des coupes, dans l'œuvre

rare, de dispositifs centraux (carré [corpus n° 13], parfois jalonnés de points sur les branches [corpus n° 67], etc.), voir la brève typologie formelle donnée par Roth, 2003, p. 25-26.

4 La majorité des provenances répertoriées mène aux rivages de l'Italie.

5 50 exemplaires référencés soit plus de 60 % du corpus [corpus n°s 1, 5-13, 15-20, 22-26, 28-30, 32, 39-53, 55-58, 63-68, 78-79].

6 6 exemplaires [corpus n°s 37, 54, 58, 74-76] dont le programme iconographique lié à la pratique de la musique est par ailleurs assez cohérent.

7 5 exemplaires référencés, dont 3 cratères en cloche [corpus n°s 70, 80, 81], un cratère en calice [corpus n° 72] et un cratère à volutes [corpus n° 14].

8 4 exemplaires référencés [corpus n°s 3, 4, 62, 77], dont 2 présentent l'accessoire manipulé par des femmes, voir *infra* p. 270-271.

9 4 exemplaires référencés [corpus n°s 2, 33, 34, 38].

10 3 exemplaires référencés [corpus n°s 21, 60] dont un fragmentaire à fond blanc [corpus n° 36].

11 2 exemplaires référencés [corpus n°s 35, 71].

12 [corpus n° 31].

13 [corpus n° 61].

14 [corpus n° 59].

de certains peintres – notamment dans l'entourage du Peintre de Penthésilée¹⁵ – s'expliquent à l'aune de plusieurs tendances connexes : le développement de sujets iconographiques mettant en scène la jeunesse, la production massive de coupes et la spécialisation de certains artisans dans cet artisanat à l'époque classique.

1.1. Un élément dans le champ de l'image

Dans la plupart des cas, cet accessoire prend place dans le champ de l'image selon un procédé fréquemment employé par les peintres attiques, aussi bien dans des scènes se déroulant dans un espace intérieur, qu'en extérieur¹⁶. Il arrive qu'il soit suspendu au sens propre par l'une des branches et que les peintres prennent soin d'indiquer la présence d'un lien¹⁷.

On le trouve associé ainsi à des scènes liées à l'éducation et à la masculinité sur un grand nombre de vases. Le plus célèbre d'entre eux – sans doute au regard de la *maestria* déployée à rendre les détails – est incarné par la coupe signée de *Douris* et conservée à Berlin (fig. 1a-b) [corpus n° 18]. Sur les deux faces de celle-ci s'articulent différentes activités réparties en groupes de figures, jeunes gens et pédagogues, dans le cadre d'une scène dite « d'école » : musique (lyre, *aulos*), écriture, lecture et poésie¹⁸. Différents éléments – écritoire, stylet, panier, lyre, étui d'*aulos*, coupe, incluant l'accessoire cruciforme qui nous occupe – sont suspendus dans le champ au-dessus des figures. Ils se retrouvent déclinés à de nombreuses reprises, associant parfois les sandales, le packaging d'athlète (éponge, aryballe, strigile), des haltères, le *phormiskos* contenant des balles ou des astragales. De manière plus épisodique sur des coupes plus tardives, on les trouve associés à un ensemble constitué d'un bouclier et d'une épée¹⁹ évoquant le statut du combattant dans des scènes génériques faisant dialoguer des jeunes et des hommes d'âge mûr, parfois munis de bourses matérialisant ainsi l'échange en jeu²⁰. Ces interactions entre éraustes et éromènes, souvent statiques, s'accompagnent parfois de présents érotiques²¹. Noémie Hosoi avait noté à ce sujet dans sa thèse²², un glissement iconographique progressif opéré entre l'éducation juvénile et les scènes de séduction homoérotique. L'espace de la palestra, évoqué par métonymie avec l'ajout d'accessoires associés, est parfois représenté. Ainsi, sur une coupe attribuée au Peintre

15 Au Peintre de Penthésilée (actif vers 460-440 av. J.-C.) sont attribués 3 vases [corpus n° 2 (fig. 3a-b), 27-28]. Élève semble-t-il du Peintre de Pistoxenos [corpus n° 38] il s'inscrit dans un rapport d'influences mutuelles avec d'autres peintres très représentés dans notre corpus, comme le Peintre du *Splanchnoptès* [corpus n°s 1, 44-47], le Peintre de Curtius [corpus n°s 22-26] ou le Peintre d'Aberdeen [corpus n°s 48-49].

16 L'inclusion d'un palmier sur une coupe proche du Peintre de Briséis ne laisse planer aucun doute [corpus n° 16].

17 Par exemple [corpus n° 12].

18 Cette coupe a été abondamment commentée. Pour une analyse en détail de l'iconographie et une bibliographie récente, voir Sider, 2010 ; Bloomer, 2015, p. 39.

19 Par exemple chez le Peintre de Curtius [corpus n° 23] ou le Peintre d'Aberdeen [corpus n°s 48-49].

20 Pour un aperçu de ces interactions, incluant la croix dans le champ, voir [corpus n°s 6, 32, 45, 49].

21 Fleurs, accessoires (instruments de musique, etc.) et petits gibiers. Voir par exemple la coupe de Munich [corpus n° 5].

22 Niddam-Hosoi, 2009, p. 119.

de la Gigantomachie de Paris [corpus n° 17] s'affrontent à l'extérieur deux lutteurs sous l'œil d'un entraîneur, tandis que dans le tondo, un jeune homme à demi drapé dans un himation plonge la main dans un loutérior à proximité d'une colonne dorique et au-dessus duquel figure en bonne place un élément cruciforme. La musique constitue également, à en croire sa forte représentativité au sein de notre corpus, un contexte iconographique de première importance. Cette catégorie, impliquant sans distinction des figures féminines et masculines, en groupe plus ou moins restreint selon la taille du vase support, se décline en plusieurs variantes, dans des scènes de pratiques musicales liées à l'apprentissage²³, aux interactions masculines de type homoérotique²⁴, ou à des pas de danses²⁵. À cela, il convient d'ajouter un lot de vases au programme iconographique cohérent – exclusivement des hydries²⁶ –, mettant en image des femmes musiciennes. Dans ces configurations, la croix est souvent le seul élément suspendu dans le champ²⁷. Sur trois hydries, respectivement attribuées au Peintre de Polygnotos et à son cercle²⁸ [corpus n°s 73-75], une figure centrale assise sur un *klismos* joue de la lyre, entourée de deux ou trois comparses, parfois en présence d'Éros²⁹. On y retrouve souvent le coffret, la lyre et l'*aulos*, parfois évoqué par la présence de l'étui. Enfin, il arrive que cet élément cruciforme soit figuré dans des scènes très synthétiques n'impliquant qu'une figure masculine isolée drapée dans un himation³⁰.

1.2. Un accessoire pris en main

Un nombre très restreint d'objets au regard du corpus général référencé³¹ met en scène cet élément de manière distincte. Loin de la place qui lui est fréquemment dévolue, le cantonnant à être placé dans le champ de l'image sans interaction directe avec le reste des figures, il est, dans ces cas précis, pris en main.

Sur quatre vases [corpus n°s 1-4, fig. 2-5] attiques à figures rouges, dont deux dans l'entourage du Peintre de Penthésilée, l'élément cruciforme est manié par des figures sans distinction de genre d'une manière relativement similaire : l'accessoire est empoigné en partie basse par l'une de ses branches. Dans trois des cas³² (fig. 2, 3 et 4) la paume de la figure

23 Par exemple [corpus n°s 20, 37-38, 58].

24 Par exemple [corpus n°s 37, 51].

25 Par exemple [corpus n°s 80-81].

26 Par exemple [corpus n°s 59, 73-75, 79].

27 Une bandelette est néanmoins directement combinée sur l'hydrie de Gotha [corpus n° 73] et sur celle Louvre [corpus n° 79].

28 Ce thème associé à des hydries a été traité à 18 reprises par le Peintre de Polygnotos et son cercle, sans pour autant que ne soit toujours associé l'élément cruciforme disposé dans le champ (par exemple BAPD 213568, 213520, 213519, 213517).

29 [corpus n° 74].

30 Par exemple [corpus n°s 30, 57, 61].

31 Bien qu'il faille considérer avec prudence l'aléatoire et la non-exhaustivité des données nous étant parvenues, en raison même des réalités de la discipline, la singularité de ces exemplaires compte-tenu du ratio est indéniable. Boardman, 2001, p. 163 estime que les exemplaires de vases figurés conservés ne représentent pas plus de 3 % du corpus global.

32 Coupe attique à figures rouges, attribuée au Peintre du *Splanchnoptès*, vers 475-450 av. J.-C., Cambridge, Harvard University, Arthur M. Sackler Museum, 2266 (BAPD 211783), voir ARV²,

placée sous la branche semble appuyer un geste de présentation à l'adresse d'un ou plusieurs interlocuteurs. Sur une pyxis attique à figures rouges, attribuée au Peintre de l'Agora P14384 conservée à Munich [corpus n° 4, fig. 5a-c] l'élément cruciforme, saisi à pleine main dans le sillage de la figure, accompagne cette fois le mouvement dynamique de cette dernière en marche autour de la vasque circulaire. Le genre des personnages porteurs, interagissant avec cet accessoire, semble conditionné par de multiples facteurs : d'une part par le contexte iconographique lui-même, qui dans ces cas conduit à la non-mixité, d'autre part, et de manière interdépendante, par la forme du vase support et sa destination³³. Les protagonistes masculins sont mis en scène sur deux vases à boire, une coupe et un skyphos [corpus n° 12, fig. 2a-b et 3a-b] liés à l'univers du *symposion* et par extension à la sociabilité masculine. Les protagonistes féminins en revanche apparaissent sur deux pyxides [corpus n° 3-4, fig. 4a-c et 5a-c], soit des vases associés à la sphère féminine, traditionnellement interprétés comme des cadeaux de mariage³⁴.

Sur la coupe de Cambridge attribuée au Peintre du *Splanchnoptès* (fig. 2a-b), les deux faces presque identiques mettent en scène trois jeunes hommes « en conversation » à demi drapés dans un himation laissant leur épaule droite dénudée. Deux d'entre eux appuyés sur des bâtons³⁵ encadrent un personnage central muni d'un contenant tripode³⁶ et auquel la figure de gauche tend de manière ostensible l'élément cruciforme. Les échanges suggérés par les postures et la convergence des regards sont renforcés par la gestuelle d'adresse et la proximité des personnages qui transpire jusque dans le tondo. Les éléments placés dans le

893.31 [corpus n° 1] ; skyphos attique à figures rouges, attribué au Groupe du Peintre de Penthésilée, vers 460-440 av. J.-C., de Bologne, nécropole Arnoaldi, tombe 120, Bologna, Museo Archeologico civico, MCABo 18015 (BAPD 213211), voir Macellari, 2002, pl. 180, [corpus n° 2] ; pyxis attique à figures rouges, rapprochée du « Long Chin Group » (Beazley), vers 450-420 av. J.-C., Prague, Musée National, H10-2132 (BAPD 216646), voir ARV², 1222, [corpus n° 3]. La facture très sommaire de ce dernier vase ne permet pas d'affirmer avec certitude que l'élément manipulé est de même facture ; la grande proximité thématique avec l'exemplaire de Munich [corpus n° 4, fig. 5a-c] pousse néanmoins à le considérer comme probable. Il n'est pas exclu toutefois qu'il puisse s'agir d'une plemochœé sommairement tracée : voir par exemple, la pyxis attique, proche du Peintre de Drouot, Brunswick Bowdoin College, 30, 3 (BAPD 2166664).

33 L'adéquation entre programmes iconographiques et usages du vase support a été soulignée à maintes reprises.

34 Une hydrie conservée au Louvre et attribuée au Peintre de Nikias [corpus n° 79] dépeint une scène de hiérogamie intégrant un élément cruciforme et une bandelette dans le champ.

35 À propos de cet attribut et de sa lecture en lien avec la construction identitaire du mâle/adulte/citoyen dans l'image, voir Brulé, 2007, chap. VI, p. 123-131. L'auteur questionne la limite d'âge dans l'usage du bâton, tout en soulignant en outre l'usage fonctionnel du bâton oblique dans le cadre de la *scholè*.

36 Cet élément, parfois interprété comme un brasero, qui pouvait aussi servir à ranger papyrus et parchemins, se retrouve figuré de la sorte à de nombreuses reprises par le Peintre du *Splanchnoptès* dans la main d'une figure drapée, voir par exemple la coupe attique à figures rouges d'Amsterdam, Allard Pierson Museum, 3460 (BAPD 211792) ou celle de Rome, Musei Capitolini, 376 (BAPD 211782).

champ – écritoire, sandales, bandelette, élément de suspension³⁷ – rappellent peu ou prou des éléments associés sur les coupes attiques contemporaines mettant en scène des jeunes gens dans des activités diverses de la sociabilité masculine (scènes d'école, à la palestra, discussion entre jeunes hommes, scènes musicales).

C'est également d'interactions masculines dont il s'agit sur le skyphos de Bologne [corpus n° 2, fig. 3a-b] attribué au Groupe du Peintre de Penthésilée³⁸, et plus précisément de séduction homoérotique. Le discours de l'image construit autour du dialogue entre classes d'âge – jeune homme et homme d'âge mûr – semble également s'articuler autour de l'opposition binaire du don et du rejet construit en chiasme. Sur l'une des faces, un éromène résiste d'un bras tendu devant lui aux avances d'un éraste matérialisées par l'offrande d'un lièvre, présent érotique bien connu³⁹, tandis que l'autre face présente de manière surprenante, un schéma inversé. Le jeune homme à la lyre semble destiner l'élément cruciforme à un homme d'âge mûr⁴⁰, dont la gestuelle – paume visible et doigts écartés – semble traduire la stupéfaction, voir l'effroi⁴¹. Faut-il voir dans ce sursaut l'expression d'une sollicitation jugée inadmissible au regard du statut de l'émetteur ou bien est-ce là une réaction épidermique directement liée à l'objet présenté et à l'interaction qui en découle ? La configuration traduit en tout cas de la part du peintre, si ce n'est une pointe d'humour dans l'inversion des rôles, un discours savamment construit autour des scènes de cour pédérastique, de l'offre et de l'échange.

Sur les deux pyxides susmentionnées mettant en image l'élément cruciforme manipulé, c'est bien au contraire de l'univers féminin dont il est question et par extension de l'espace du gynécée. Le programme iconographique et son déroulé narratif sont sur ces deux vases assez similaires. Les personnages féminins, disposés en file, prennent place au sein d'un intérieur, comme l'indique sans équivoque la présence d'une ou plusieurs colonnes et celle d'un mobilier traditionnellement associé au gynécée (*klismos*, coffret, *kalathos*). Sur la pyxide de Prague rapprochée par J. D. Beazley du « Long Chin Group » [corpus n° 3, fig. 4a-c], les

37 Une coupe attique attribuée au même peintre et conservée à Florence, Musée archéologique, 91288 (BAPD 211754) met en situation cet ustensile auquel est suspendu un casque.

38 L'étude de documents d'archives relatifs aux fouilles entreprises dans la nécropole Arnoaldi de Bologne entre 1871 et 1886 a permis à R. Macellari de reconstituer en partie la topographie de la nécropole et les sets funéraires de 152 tombes. Le skyphos proviendrait de la tombe 120, fouillée pour la première fois entre le 17 et le 25 juin 1884. Cette riche tombe à fosse, pillée dans l'Antiquité, a été interprétée comme celle d'une femme en raison du matériel associé et serait datable du second quart du v^e s. av. J.-C., probablement vers 460 av. J.-C., grâce à la céramique attique associée.

39 Sur l'usage du gibier, en particulier de la famille des léporidés comme dons érotiques et le glissement sémantique entre chasse et séduction, voir Schnapp, 1997, en particulier p. 247-256 et le chap. VIII.

40 Malgré les lacunes manifestes sur cette face au niveau du menton et de la taille de la figure de gauche, il semble bien qu'il faille y voir un éraste barbu, tenant un bâton à l'horizontale. Pour la gestuelle combinant main tendue sous l'élément cruciforme (par ailleurs figuré à trois reprises sur ce vase) dans un contexte de séduction homoérotique, voir le skyphos attique à figures rouges attribué au Peintre du Verger conservé à New Haven [corpus n° 32].

41 Une gestuelle similaire se retrouve sur des figures en fuite, comme c'est le cas de la femme sur le skyphos attique à figures rouges attribué au Peintre du *Splanchnoptès*, d'Orvieto, Copenhague, NY Carlsberg Glyptothek, 2718 (BAPD 211895).

colonnes, en rythmant la scène, isolent trois groupes distincts. Deux femmes, rassemblées autour d'un *kalathos* central posé au sol, se font face s'adressant respectivement un coffret et un élément cruciforme de petite taille, tandis qu'une femme seule, tenant une bandelette et un coffret regarde dans leur direction. Deux autres femmes enfin, disposées de part et d'autre d'un élément quadrangulaire posé au sol (un coffre ?), manient-elles aussi une croix similaire, un coffret et un *kalathos* à l'horizontale. La redondance visuelle de ces éléments – *kalathos*, coffret et croix – et leur insertion dans l'espace du gynécée semblent insister thématiquement sur les vertus du travail domestique et notamment sur le travail de la laine⁴², soulignant ainsi leur statut d'épouses ou de futures épouses⁴³. S'il semble suivre le même dessein, le programme iconographique de la pyxis de Munich [corpus n° 4, fig. 5a-c] insiste davantage sur l'éducation musicale, comme l'indique la présence conjointe de la joueuse d'*aulos* et les deux porteuses de lyres au sein de cette assemblée de jeunes filles.

Ces manipulations, outre les informations ayant trait à la gestuelle associée, confèrent par extension à cet attribut énigmatique un rôle actif, du moins, une utilité immédiate et signifiance, symbolique ou réelle, en lien avec l'action représentée. Considérant l'identité et le statut du protagoniste, le contexte iconographique associé et le destinataire potentiel du vase, cette gestuelle présente autant qu'elle donne à voir. Néanmoins, ce qui devait être évident au v^e s., laisse le chercheur moderne dans l'expectative quant au sens à donner à ce signe iconique.

2. Retour sur un casse-tête interprétatif

La pluralité des contextes auquel cet élément cruciforme est associé et la simplicité équivoque du dispositif lui-même ont donné lieu à une multitude d'interprétations, sans qu'aucune d'entre elles ne remporte jusqu'alors l'adhésion générale.

Si cet objet a retenu l'attention de la communauté scientifique depuis le milieu du xix^e siècle⁴⁴ en raison du mystère entourant son interprétation, force est de constater qu'il n'a été que peu traité pour lui-même, ni analysé au regard de l'ensemble du corpus référencé⁴⁵. Les différentes hypothèses ont été égrainées dans une littérature éparse, thématique ou liée à la publication d'objets de collection⁴⁶. Toutes les interprétations proposées, et sur lesquelles nous allons revenir, questionnent la fonction de l'accessoire, au bénéfice de l'une ou l'autre

42 Une autre pyxide attribuée au Peintre de la Centauromachie du Louvre, conservée au Musée du Louvre [corpus n° 76], présente également un programme iconographique associant dans le cadre du gynécée l'élément cruciforme au travail du tissage (quenouille, métier à tisser et pièce de draperie) et à la dimension ludique avec le personnage féminin assis interprété comme jouant aux osselets (Beck, 1975, pl. 67, n° 344).

43 Sur le lien entre le travail de la laine et le statut des femmes comme *parthenoi*, voir Ferrari, 2002.

44 La plus ancienne mention d'une interprétation est, à notre connaissance, celle donnée par Grasberger, 1875.

45 Voir Roth, 2003 qui avait référencé en annexe 23 vases et Williams, à paraître.

46 Pour une synthèse de ces hypothèses depuis les toutes premières interprétations, voir Girard, 1889, p. 107 ; Wegner, 1949, p. 226 ; Schauenburg, 1967, p. 123-124 ; Isler-Kerényi, 1984, p. 154, n. 8 ; Beck, 1975, p. 17 ; Roth, 2003 ; Niddam-Hosoi, 2009, p. 113-121.

grande famille iconographique (scènes d'école, scènes de séduction, scènes musicales ou domestiques).

2.1. De l'objet utilitaire...

En 1921, Henry B. Walters propose, à l'occasion de la publication de la coupe éponyme du Peintre de la Cage [corpus n° 8, fig. 6] récemment acquise par le British Museum, de lire l'élément cruciforme comme un moulin à claquet utilisé pour effaroucher les oiseaux⁴⁷. Cette hypothèse est construite à partir du tondo de la coupe, sur lequel un jeune *pais* assis sur un *diphros* tient délicatement sur ses genoux une cage abritant un oiseau. Dans le champ supérieur de l'image se trouvent associés de manière strictement originale une croix et un bâton pointu⁴⁸, considérés comme composants d'un seul et même objet. Cette idée a depuis été réfutée par l'observation attentive de l'ajustement, le bâton ne passant pas au centre de la croix⁴⁹.

Force est de constater toutefois que cette combinaison n'est pas reprise à l'extérieur du vase sur lequel pourtant le même accessoire cruciforme se trouve répété à deux reprises, cette fois selon le schéma traditionnel, dans le cadre d'une scène d'apprentissage. La présence récurrente de cet élément dans ces contextes liés à l'éducation⁵⁰ (fig. 1a-b) a conduit plusieurs chercheurs, parmi lesquels F. D. Harvey⁵¹, Frederick A. G. Beck⁵² et même Arthur Dale Trendall⁵³ – à y voir un instrument de mesure, une équerre ou une règle, utile pour la géométrie ou pour l'écriture. C'est néanmoins dans les scènes liées à la pratique musicale que la croix est proportionnellement la plus fréquemment représentée⁵⁴ (fig. 5a-c et 8) faisant dire à certains qu'il pourrait s'agir d'un accessoire pour ajuster la tension des cordes⁵⁵. Or, aucune représentation de la manipulation de la croix ou de la mise en tension manuelle des

47 Walters, 1921, p. 126.

48 Cette association, sans autre parallèle iconographique, a été mise en regard par l'auteur avec un passage de Verg., *Georg.*, I, 156, mentionnant les bruits qui épouvantent les oiseaux. Thématiquement, il semble intéressant de noter, que l'élément cruciforme se trouve associé – au même titre que plusieurs autres accessoires, sans relation directe avec l'action (paquetage d'athlète) – à une scène de vente d'oiseaux sur une coupe attique acquise sur le marché de l'art [corpus n° 13]. Néanmoins, aucun texte ne mentionne pareil dispositif. Sur la chasse et les pièges à oiseaux, voir Böhr, 1999.

49 Roth, 2003, p. 29.

50 Voir par exemple, [corpus n° 8, 18].

51 Harvey, 1966, p. 631, n. 11 (« *a crossed-ruler* »), à la suite de Grasberger, 1875, p. 232-233 et de Girard, 1889, p. 135-136. L'angle droit et les branches auraient aidé à disposer les lettres verticalement sur les tablettes.

52 Beck, 1975, p. 17 (« *a set-square or a ruler* »), à partir de la coupe de Douris de Berlin [corpus n° 18, fig. 1ab]. L'hypothèse d'une règle mobile (« *due regoli incrociati e mobili* ») avait également été suggérée par Helbig, 1873, p. 57, utile pour apprendre la géométrie et à tracer les angles.

53 Trendall, 1953, p. 73, n° U9, pl. XXI (« *Squadra a T* ») à propos d'un cratère en cloche attribué au Peintre de Sisyphe conservé au Vatican, Museo Etrusco Gregoriano, 17957, in *RVAp* I, 1/62.

54 Voir par exemple [corpus n° 4, 10, 38, 60, 68, 73-75].

55 Wegner, 1949, p. 38 ; Lullies, 1955, n. 65 (« *a tuning fork* ») à partir de la pyxis de Munich attribuée au Peintre de l'Agora P14384 [corpus n° 4, fig. 5a-c].

instruments à cordes ne semble aller en ce sens⁵⁶. D'autres hypothèses⁵⁷ proposèrent d'y voir, à partir des scènes de gynécée associant élément cruciforme, femmes et *kalathos*, un instrument utile au tissage et à la préparation du fil, semblable à un dévidoir rotatif inséré sur un axe⁵⁸ (fig. 9), ou bien encore la partie supérieure d'une torche en croix⁵⁹, fréquemment représentée en Italie méridionale. Il semble bien pourtant que la torche en croix, que l'on retrouve figurée, sur des terres cuites comme sur la céramique d'Italie méridionale, souvent associée aux représentations éleusiniennes, soit un motif endémique⁶⁰.

2.2. ... à l'accessoire ludique

Aux hypothèses précédemment évoquées s'ajoute celle proposant de faire de cet élément cruciforme un accessoire de jeu. Si les indices sont ténus, cette proposition a l'avantage de croiser plusieurs paramètres que nous allons exposer ici.

C'est semble-t-il, Friedrich Hauser qui le premier en 1932 suggéra qu'il puisse s'agir d'un moulin à vent⁶¹ en commentant le programme iconographique de la coupe signée de Douris déjà mentionnée (fig. 1a-b). L'auteur réfuta vivement la possibilité que l'élément cruciforme soit une règle – hypothèse qu'il mentionne par ailleurs comme étant la seule interprétation connue – au motif qu'elle n'aurait pas sa place au sein du gynécée. Regroupant un petit corpus de vases mettant en image cet accessoire⁶², parmi lesquels la coupe éponyme du Peintre de la Cage (fig. 6), F. Hauser propose cette interprétation ludique à partir de l'association visuelle

56 Sur la mise en tension manuelle de la lyre, voir par exemple, contemporaine de notre corpus, la coupe attique attribuée au Peintre de la Dokimasie, vers 500-470 av. J.-C., issue du marché de l'art (BAPD 275229) mettant en scène deux jeunes hommes et un pédagogue.

57 Il était malheureusement impossible de rendre compte ici de toutes les hypothèses de manière exhaustive, d'autant que certaines nous semblent désormais être difficilement soutenables, à l'image des propositions mentionnant différents angles de vue appliqués à des haltères ou au pied d'une tige de *kottabos* [corpus n° 13, mention dans le catalogue de vente].

58 Roth, 2003, p. 29-30 revient sur cette hypothèse qu'elle conteste. Des photographies documentant l'activité textile en Grèce à l'époque moderne attestent de l'utilisation d'un élément en bois de facture similaire par une communauté d'hommes à l'instar de celle prise à Peristerona par le poète Georges Seferis lors de son second voyage à Chypre en 1954, voir Seferis, 1986, p. 138-141. Je remercie Vasiliki Zachari de m'avoir communiqué cette information. Cette enquête mériterait d'être approfondie à la lumière des témoignages ethnographiques.

59 Cette idée se retrouve à plusieurs reprises mentionnée dans des publications, comme dans Smith, 1936, p. 41-42 (« *detached head of a torch* ») à partir de la coupe attribuée au Peintre de la Clinique [corpus n° 41], reprenant ainsi à son compte la théorie de G. H. Goody Smith qui rapproche ce dispositif de deux vases sur lesquels sont représentés des bûchers où les fagots de bois servant à allumer le foyer ont la forme d'un élément cruciforme : pélikè attique attribuée au Peintre de Kiev (Beazley), fin du v^e s. av. J.-C., de Kertch, Saint-Pétersbourg, Musée de l'Ermitage, S.144 (BAPD 217586); cratère attique, proche de l'œuvre du Peintre de Chrysis, vers 420-390 av. J.-C., de Capoue, Boston, MFA 95.24 (BAPD 215345).

60 À ce sujet, voir Bièvre-Perrin, 2021.

61 Hauser, 1932, p. 89, pl. 136 (« *ein Windrädchen* »).

62 *Ibid.*, p. 89, n. 4.

de la croix et du bâton⁶³. La notation de l'élément central à l'intersection des branches, interprété comme un clou, permet selon lui, de suspendre cette croix tourbillonnante au mur⁶⁴. Cette idée de tourbillon ludique est reprise par la suite en 1942 par Georges H. Chase et Marie Zelia Pease⁶⁵, sans qu'ils ne fournissent néanmoins d'explication détaillée quant à leur interprétation. Quid donc du moulinet ? L'association trompeuse du bâton et de la croix sur la coupe de Londres a sans conteste joué un rôle important dans l'entreprise, en fournissant un prototype visuel assez proche des girouettes et autres jouets éoliens bien connus et appréciés du monde de la petite enfance depuis le Moyen-Âge⁶⁶. Les branches des croix, semblables à des pales, et certaines de leurs décorations géométriques évoquant parfois des ailettes⁶⁷, ont sans doute fait le reste. Si le rapprochement formel avec l'Antiquité fait envie, et que la filiation se vérifie pour d'autres accessoires de jeu⁶⁸, il s'agit somme toute, pour l'heure, d'un mirage. Ce type de girouette en matériau périssable, s'il a existé dans l'Antiquité n'a laissé aucune trace matérielle et n'est appuyé de manière explicite par aucun texte. Un témoignage iconographique apporte toutefois de l'eau à ce moulin et mérite d'être mentionné ici, sans que rien n'indique néanmoins qu'il dérive d'une même catégorie⁶⁹. Sur un fragment de *chous* conservé à Würzburg et attribué au Peintre d'Érétrie⁷⁰ (fig. 7), un jeune garçon nu le torse barré d'un cordon d'amulettes et la tête couronnée de lierre, secoue vigoureusement de ses deux bras placés derrière sa tête, à hauteur de ses oreilles, un bâton au sommet duquel se trouve attaché un élément composite, à l'apparence d'une roue ou d'une double hache. Les branches nouées latéralement deux à deux à l'aide de ligatures visibles, également usitées pour fixer l'élément au manche en bois, confèrent à l'ensemble un aspect de bric et de broc, digne d'un assemblage d'enfant⁷¹. Le soin du peintre à rendre visible le bricolage de brindilles et de ficelles, sans doute magnifié dans l'imaginaire juvénile,

63 La partie sommitale pointue du bâton le conduit dans la foulée à exclure la possibilité qu'il s'agisse d'une torche en croix.

64 Hauser, 1932, p. 89, n. 4 (« *kreisende Kreuz* »).

65 Chase, Pease, 1942, p. 33 (« *a whirlingig* »), à propos de la coupe attique à figures rouges, attribuée au Peintre du *Splanchnoptès* [corpus n° 1, fig. 2a-b].

66 Plusieurs types de moulinets sont référencés : le moulinet à deux palettes (xv^e-xvi^e siècle), le moulinet à quatre palettes (xvi^e-xvii^e siècle), le moulinet à noix et le moulinet à vent avec moulin miniature (xvi^e-xviii^e siècle) À ce sujet, voir Manson, 2001, p. 37 et 39 (pour le jouet médiéval), le chap. IV (pour l'iconographie du moulinet à la Renaissance), le chap. IX pour le xvii^e siècle et le chap. XV pour le xviii^e siècle.

67 Voir par exemple [corpus n° 11, 76].

68 On retrouve par exemple la persistance du sabot (voir par exemple la pélikè apulienne, attribuée au Groupe de York, vers 390-380 av. J.-C., Matera, Museo Archeológico nazionale, 14924, *RVAp* I, 4/204) et du cheval bâton, Dasen, 2012.

69 Le choix de mentionner ici ce vase s'explique par l'une des interprétations ludiques faite de ce dispositif incluant un bâton, voir *infra*, n. 72 et 73.

70 *Chous* attique à figures rouges fragmentaires, du *Kerameikos*, attribué au Peintre d'Érétrie, vers 425-420 av. J.-C., Würzburg, Martin von Wagner Museum, 1967 fr., voir Lezzi-Hafter, 1988, VII 26,1, n° 229, pl. 140b.

71 À propos de la culture matérielle directe des enfants, Dasen, 2012. Sur les jeux bricolés et la nature, voir Dasen, à paraître.

permet de souligner non seulement la capacité du bambin à investir des jouets écologiques en matières organiques⁷², mais aussi son engagement dans la pratique ludique, que souligne par ailleurs sa gestuelle emphatique. Alors, jouet qui tourne⁷³, jouet sonore⁷⁴, objet détourné de son usage premier⁷⁵, ou simulacre⁷⁶ ? En l'état et sans contexte iconographique complet, difficile à dire de manière assurée.

La juxtaposition du bâton et de l'élément cruciforme autant que l'absence de leur association systématique mettent à mal l'hypothèse de la girouette telle qu'elle a été formulée à partir de la coupe du Peintre de la Cage (fig. 6). S'agit-il pour autant d'un rapprochement fortuit ? Ne pourrait-on pas imaginer une autre manière de faire tourner cet élément, non plus verticalement, mais horizontalement ? La croix, actionnée ou non, serait alors maintenue en équilibre sur la pointe du bâton au moyen d'une petite cavité ménagée en son centre⁷⁷. Qu'il s'agisse d'un ensemble fonctionnel ou d'un rapprochement thématique ménagé par le peintre afin de souligner un état ou un statut, associés au jeune homme à la cage, précisons toutefois que l'usage d'une baguette dans des pratiques ludiques, mêlant dextérité et équilibre, est attesté en Grèce ancienne. Utile pour guider le cerceau⁷⁸ (*trochus*) des garçons ou objet de jongleries placé en équilibre sur le bout d'un doigt⁷⁹.

72 Voir à ce sujet Dasen, 2018, §2021 et notamment la mention d'Aristophane (*Nub.*, 787-884, trad. Coulon 1923).

73 Outre les parallèles formels avec le moulinet et le mouvement rapide et puissant suggéré par la gestuelle qui on l'imagine pourrait activer les pales, le côté périssable du dispositif est séduisant.

74 Le jouet sonore, crécelle ou cliquette, d'après l'idiophone Πλαταγή, est l'hypothèse préférée par A. Lezzi-Hafter (« *eine Ratsche* »), voir Lezzi-Hafter, 1988, VII 26,1, n° 229. Sur les jouets sonores et leur rôle pour le développement de l'enfant, voir Dasen, 2017.

75 Sur les détournements enfantins des accessoires ludiques à d'autres fins, comme c'est le cas par exemple du chariot à roulettes (*hamax*) tenu par la petite fille comme pour chasser l'oiseau sur le *chous* attique à figures rouges, fin du v^e s. av. J.-C., Worcester, Art Museum 1931.56 (van Hoorn, 1951, cat. 994, fig. 272 ; Neils, Oakley, 2003, p. 147 et p. 280, cat. 92).

76 La posture de l'enfant, les bras rejetés en arrière, et le profil de l'accessoire peuvent également évoquer la manipulation de la double hache, à l'image du jeune Lapius musclé combattant les Centaures sur un fragment de cratère à volutes, attribué au Peintre des Niobides, Berlin, Antikensammlung, F2403 (BAPD 206937). Cette hypothèse, construite sur le partage de schèmes iconographiques et d'une gestuelle signifiante, aurait l'avantage de projeter l'enfant dans un idéal éthique exhortant, à travers le héros grec, les valeurs guerrières et le courage du citoyen qu'il deviendra. Il ne faut pas oublier que c'est l'imaginaire du peintre appliqué au monde enfantin qui s'exprime sur le *chous* fragmentaire de Würzburg. À propos du simulacre et du « *make believe* » exprimés par le jeu et les jouets, voir Kidd, 2017 ; Dasen, à paraître.

77 À l'image des performances, popularisées par les jeux de cirque, consistant à faire tourner en équilibre des assiettes ou des éléments plats au sommet de bâtons, mêlant ainsi dextérité, vitesse et acrobaties.

78 À ce sujet, voir Dasen, 2019.

79 Voir par exemple, la pyxis attique à figures rouges, attribuée à la manière du Peintre de Meidias (Beazley), vers 420-410 av. J.-C., New York, Metropolitan Museum, 09.221.40 (BAPD 220655).

2.3. De l'énigme au casse-tête : le retour de bâton ?

Le corpus hétérogène autant que les particularismes du langage figuré des peintres de vases grecs poussent à chercher le dénominateur commun, le système de valeurs et la grille de lecture à appliquer à ces images. Cette équation à deux inconnues, et non des moindres – interrogeant le rôle et la/les fonction.s de cet accessoire – ne peut se passer de l'examen attentif d'une multitude de paramètres (forme et matérialité, protagonistes impliqués, gestuelle associée, contextes iconographiques, médium, style et technique de représentation).

Si la méthode a fait école et permis de dénouer nombre d'imbricolios iconographiques, nous sommes contraints de constater, que dans notre cas, la forme et la matérialité de l'accessoire ne sont guère éclairantes. Il en va de même de l'analyse de la gestuelle et de la mise en série, pourtant si riches de promesses.

En impliquant des protagonistes sans distinction de genre, dans une pluralité de contextes iconographiques, l'ensemble a de quoi désarçonner. Il met néanmoins en scène de manière invariable, la jeunesse courtisée et exaltée pour sa beauté⁸⁰, autour de l'apprentissage et de l'éducation, des normes et du rituel social. Les peintres, en mêlant dans le champ de l'image, selon les contextes et les lieux (école, palestra, espace domestique), les accessoires de la sociabilité juvénile, proposent un combiné en image, de tout ce qui fait le jeune homme⁸¹ ou la future épouse de citoyen. Liés à l'activité intellectuelle (écritoire, stylet), à la pratique de la musique (lyre, aulos), à l'activité physique (paquetage d'athlète), ou à l'univers ludique (*phormiskos*), ces accessoires, ainsi manipulés ou suspendus dans le champ de l'image, semblent agir comme des signes iconiques, tantôt comme des indicateurs d'espace, de contextes ou de statut.

Quid de la croix ? La tentation ludique est-elle hors-jeu ? Comment, en envisageant cette lecture, peut-on expliquer la présence de la croix dans une pluralité de contextes ? Nombre de travaux récents ont insisté sur la place centrale du jeu dans les processus d'apprentissage⁸². Au-delà du plaisir immédiat suscité, le jeu accompagne le développement de l'enfant – de la motricité au raisonnement – lui inculquant de manière ludique des valeurs collectives et sociales, des règles de bonne conduite, une manière d'être au monde. Sa raison d'être au sein des représentations des scènes dites d'école n'est donc pas surprenante, que le jeu ou le jouet soient associés de manière directe à l'apprentissage⁸³ ou envisagé comme une récompense ludique⁸⁴. Les représentations musicales ne sont pas non plus exemptes d'associations

80 Les acclamations « *ho pais kalos* » sont fréquentes. C'est notamment intéressant de souligner que parfois l'élément cruciforme placé dans le champ est le seul associé au jeune homme, voir par exemple [corpus n°s 12, 46].

81 Sur les systèmes d'objets qui caractérisent le jeune homme, voir Schnapp, 1997, p. 351.

82 Voir par exemple Dasen, 2018, §16-18 ; Ammar, 2021. Comme l'ont également souligné plusieurs auteurs (par exemple Lissarrague, 1998), cette ambivalence entre passe-temps ludique et apprentissage est sensible jusque dans la terminologie dérivant de l'enfant *pais*, à l'instar de *paizô* (jouer comme un enfant, mais désignant aussi le jeu érotique) et de *paideuô* (instruire).

83 Des recherches récentes ont questionné l'usage protéiforme de dispositifs ludiques à des fins éducatives, à l'image des plateaux gravés : abaque ou *pente grammai* ? À ce sujet, Dasen, Gavin, 2021.

84 *Anth. Pal.*, 6, 308 atteste que les astragales étaient donnés en récompense aux bons élèves. Hatzivassiliou, 2001, p. 122 propose ainsi de voir dans la juxtaposition des sandales et des

ludiques, à l'image d'une pélikè attique de Naples⁸⁵ sur laquelle une jeune femme tenant une lyre est représentée en marche le bras tendu devant elle, une baguette placée en équilibre sur son index. Est-ce là une ode à la dextérité, l'expression en image des plaisirs de l'existence ou simplement la notation de la part du peintre d'une classe d'âge en soif d'activités ? Cet exemple témoigne en tout cas du fait qu'il ne serait donc pas totalement incongru, sur le papier en tout cas, de juxtaposer apprentissage, pratique musicale et accessoire ludique. Faut-il pour autant interpréter la croix minimaliste surplombant de manière centrale la représentation des deux joueurs de lyre face à face dont l'un présente une phiale⁸⁶, sur le *chous* de Leipzig attribué au Peintre de Shuvalov [corpus n° 61, fig. 8] comme répondant d'une logique similaire ? L'accessoire cruciforme, ainsi mis en évidence dans la construction de l'image par sa centralité et son axialité, dit assurément quelque chose par métonymie d'un espace, d'un contexte, d'un statut ou d'un usage. Le même procédé visuel est employé de manière similaire par le peintre sur un autre *chous*⁸⁷ pour mettre en valeur cette fois le *phormiskos* dans le cadre d'une scène d'apprentissage impliquant deux jeunes garçons mêlant lecture (poésie ?) et musique. La forme du vase elle-même support de ces images, et dont l'iconographie met traditionnellement en scène des enfants de différentes classes d'âge, dit quelque chose de la jeunesse⁸⁸.

Il y a des jeux pour tous les âges, sans distinction de genre, à l'instar des astragales. L'exemple des astragales, souvent évoqués par métonymie au moyen du *phormiskos* – petit sac à osselets – est particulièrement intéressant. L'article d'Eleni Hatzivassiliou⁸⁹ offre un point de comparaison très instructif, d'autant plus qu'il arrive que croix et *phormiskoi* soient associés de manière directe⁹⁰ dans des contextes similaires (éducation, palestra, séduction homoérotique, etc.). L'auteure propose de les lire tantôt comme des attributs, tantôt comme des symboles de jeunesse. Ainsi, l'élément cruciforme, qu'il s'agisse d'un jeu ou non, incontestablement associé à la jeunesse dans la pluralité des contextes, suffirait à l'évoquer, en agissant par métonymie, à l'instar du *phormiskos*. Les liens qu'entretiennent les jeux et

phormiskoi dans les scènes d'apprentissage la promesse d'une réaction équivalente à la qualité des résultats. Les *phormiskoi* représentés dans les scènes de concours musicaux doivent-ils être interprétés, de même, comme le prix du vainqueur ?

85 Voir [corpus n° 46] et la mention dans Beck, 1975, pl. 64, n° 328.

86 Sur la multifonctionnalité et la polyvalence de la phiale comme « support de contact et d'échanges », à la fois instrument de libation, objet de don, de récompense, de prix de concours, à partir des sources textuelles et iconographiques, voir Kei, 2014.

87 Cette construction nous évoque un autre *chous* attique à figures rouges, attribué au Peintre de Shuvalov, vers 450-420 av. J.-C., Londres, British Museum, 1772, 0320.221 (BAPD 215997).

88 Sur les *choés*, les jeux d'enfants et la manière des peintres de penser l'enfance, voir Beaumont, 2015. Une thèse dirigée par V. Dasen et G. Pironti est en cours sur ce sujet : H. Ammar, *Enfance en jeux : représentations des activités ludiques infantiles dans la céramique attique des v^e et iv^e siècles av. J.-C.*

89 Hatzivassiliou, 2001. L'article revient en outre sur les problèmes d'identification de ces « petits pochons », tantôt bourses, tantôt *phormiskoi*, les distinctions ménagées par les peintres et la lecture critique en fonction du contexte de l'image.

90 Voir par exemple [corpus n° 6, 38, 50].

les jouets comme marqueurs d'âge ne font pas de doute⁹¹. Certains rites connexes, comme le fait de consacrer ses jouets, les associent par extension à des rites de passage et aux changements d'états et de statuts, comme nous le relate l'épigramme votive de Léonidas de Tarente : « Philoclès a consacré à Hermès son ballon (*sphaira*) renommé, ses crotales (*platagēma*) de buis, les osselets (*astragaloi*) qu'il a aimés à la folie et le rhombe (*rhombos*) qu'il faisait tourner : tous les jouets (*paignia*) de son enfance⁹² ». L'insertion d'activités ludiques multiples pratiquées dans le cadre du gynécée aux programmes iconographiques de plusieurs pyxides⁹³, traditionnellement associées au mariage, pourrait évoquer, ainsi le statut de celle quittant l'enfance, prête à se marier et par extension la bonne épouse.

Conclusion

Ce cas d'étude met en lumière plusieurs écueils qui jalonnent la route de l'exégète et l'invite à prendre en compte différents paramètres afin d'échafauder des hypothèses interprétatives. Cette démarche, dans le meilleur des cas, se fonde sur le croisement de sources multiples, iconographiques, textuelles et archéologiques. C'est un témoignage en pointillé qui nous parvient, lacunaire bien sûr, et déformé assurément par la distance temporelle et culturelle qui nous sépare à jamais de leurs créateurs. Au prisme de notre regard moderne s'ajoute celui des Anciens ; ce qu'ils ont choisi de dire et leur manière de le faire, ce que nous sommes capables de lire. Malheureusement pour nous, les sources disponibles concernant l'objet qui nous occupe sont très partielles. Pas de texte à notre connaissance, ni aucune trace matérielle conservée, donc pas de contexte d'utilisation autre que dans l'image. On l'a vu, rien de la gestuelle ou du dispositif lui-même, ne nous permet d'identifier de manière certaine le ou les usages de cet accessoire et les valeurs qui lui sont associées. Mais si l'image ne dit pas tout, Faut-il néanmoins accepter de ne rien y voir ? En questionnant l'image comme discours et en mesurant combien un motif récurrent contribue à son organisation, il est, faute de mieux, possible d'apprécier l'équilibre savant entre espace réel et espace figuré.

Cette imagerie codée nous pousse à questionner la possibilité qu'il puisse s'agir d'un attribut multifonctionnel, dont l'usage et le sens sont dictés par le contexte. La tentation d'interprétation ludique développée dans cet article n'est donc qu'un biais nous invitant à décentrer le regard.

Liste des abréviations

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

ARV = BEAZLEY, J. D., 1963, *Attic Red-Figure Vase-Painters*, Oxford.

91 Il suffit pour cela de noter l'évolution des jeux et des jouets tout au long du développement de l'enfant. À ce sujet, voir Dasen, 2017.

92 *Anth. Pal.*, 6, 309 (trad. P. Walz, CUF).

93 Par exemple la femme avec bâton en équilibre sur le bout de l'index sur la pyxis attique à figures rouges, attribuée à la manière du Peintre de Meidias (Beazley), vers 420-410 av. J.-C., New York, Metropolitan Museum, 09.221.40 (BAPD 220655) ou la femme assise interprétée comme jouant aux osselets sur la pyxis attique attribuée au Peintre de la Centauiromachie du Louvre [corpus n° 76], citée et illustrée par Beck, 1975, pl. 67, n° 344.

BAPD = BEAZLEY ARCHIVE POTTERY DATABASE.

CVA = CORPUS VASORUM ANTIQVORUM.

LCS = TRENDALL, A. D., 1967, *The Red-figured Vases of Lucania, Campania and Sicily*, Oxford.

RVAP I = TRENDALL, A. D. et CAMBITOGLU A., 1978, *The Red-figured Vases of Apulia I. Early and middle Apulian*, Oxford.

Bibliographie

AMMAR, H., 2021, Éros et jeux d'enfants dans la céramique attique des v^e et iv^e siècles av. J.-C., dans V. Dasen (éd.), *Dossier : Éros en jeu*, Métis, 19, p. 37-55.

BEAUMONT, L. A., 2015, *Childhood in Ancient Athens Iconography and Social History*, Londres.

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

BEAZLEY, J. D., 1963, *Attic Red-Figure Vase-Painters*, Oxford.

BECK, F. A. G., 1975, *Album of Greek Education. The Greeks at School and at Play*, Sydney.

BIÈVRE-PERRIN, F., 2021, De la sphère privée à la sphère publique, la resémantisation politique d'un motif initiatique en Grande Grèce, *Pallas*, 116, p. 67-84.

BLOOMER, M., 2015, *A Companion to Ancient Education*, Oxford.

BOARDMAN, J., 2001, *The History of Greek Vases: Potters, Painters, and Pictures*, Londres.

BÖHR, E., 1999, Catching and Caging Birds in Greek Vase Painting, dans R. F. Docter, et E. M. Moormann (éd.), *Proceedings of the XVth International Congress of Classical Archaeology, Amsterdam, July 12-17, 1998*, Amsterdam, p. 78-79.

BRULÉ, P., 2007, *La Grèce d'à côté. Réel et imaginaire en miroir en Grèce antique*, Rennes.

CHASE, G. H. et PEASE, M. Z., 1942, *Corpus Vasorum Antiquorum. USA 8, Cambridge Fogg Museum and Gallatin Collection, fasc. 1*, Cambridge.

DASEN, V., 2012, Cherchez l'enfant ! La question de l'identité à partir du matériel funéraire, dans A. Hermary et C. Dubois (éd.), *L'enfant et la mort dans l'Antiquité III. Le matériel associé aux tombes d'enfants. Actes de la table ronde internationale organisée à la Maison méditerranéenne des sciences de l'homme (MMSH) d'Aix-en-Provence, 20-22 janvier 2011*, Aix-en-Provence, 2012, p. 922.

DASEN, V., 2017, Le hochet d'Archytas : un jouet pour grandir, *ABPO*, 124-3, p. 89-107.

DASEN, V., 2018, Histoire et Archéologie de la culture ludique dans le monde gréco-romain. Questions méthodologiques, *Kentron*, 34, p. 23-50.

DASEN, V., 2019, Hoops and Coming of Age in Greek and Roman Antiquity, *8th International Toy Research Association World Conference, Jul 2018*, Paris.

DASEN, V. et GAVIN, J., 2021, *Game Board or Abacus? Greek Counter Culture Revisited*, dans B. Carè, V. Dasen et U. Schädler (éd.), *Back to the Game: Reframing Play and Games in Context. XXI Board Game Studies Annual Colloquium, International Society for Board Game Studies, April, 24-26, 2018, Benaki Museum – Italian School of Archaeology at Athens*, Lisbonne, p. 227-271.

DASEN, V., à paraître, La nature en jeu, dans C. D'Ercole, S. D'Intino et F. Gherchanoc (éd.), *Natura, Approches antiques et enjeux contemporains*, Paris.

FERRARI, G., 2002, *Figures of Speech: Men and Maidens in Ancient Greece*, Chicago.

- FURTWÄNGLER, A., REICHOLD, K. et HAUSER, F., 1932, *Griechische Vasenmalerei: Auswahl hervorragender Vasenbilder* (Serie III, Text), Munich.
- GIRARD, P., 1889, *L'éducation athénienne au v^e et au iv^e siècle avant J.-C.*, Paris.
- GRASBERGER, L., 1875, *Erziehung und Unterricht im klassischen Alterthum: mit besonderer Rücksicht auf die Bedürfnisse der Gegenwart*, vol. 2, Würzburg.
- HARVEY, F. D., 1966, Literacy in the Athenian Democracy, *REG*, 79, p. 585-635.
- HATZIVASSILIOU, E., 2001, The Attic Phormiskos: Problems of Origin and Function, *BICS*, 45, p. 113-148.
- HAUSER, F., 1932, dans A. Furtwängler et K. Reichhol, *Griechische Vasenmalerei*, Serie III, Munich.
- HELBIG, W., 1873, Tazza ceretana di Duris, *AnnInst*, vol. 45, p. 53-68.
- ISLER-KERÉNYI, C., 1984, Hermonax in Zürich III: der Schalenmaler, *AK*, 27.2, p. 154-165.
- KÉI, N., 2014, Autour de la phiale *mesomphalos*: images et contextes, *RHR*, 4, p. 745-773.
- KIDD, S., 2017, Toys as Mimetic Objects. A Problem from Plato's Laws, *Aisthesis*, 1.1, p. 97-105
- KOUROU, N., 2002, *Corpus Vasorum Antiquorum: Greece 8. National Museum, fasc. 5*, Athènes.
- LEZZI-HAFTER, A., 1988, *Der Eretria-Maler. Werke und Wegefahrten*, Mayence.
- LISSARRAGUE, F., 1998, Mathématiques, poésie, jeux de banquets: quelques divertissements grecs, *Extrême-Orient Extrême-Occident*, 20, 1998, p. 165-168
- LULLIES, R., 1955, *Eine Sammlung griechischer Kleinkunst*, Munich.
- MACELLARI, R., 2002, *Il sepolcreto etrusco nel terreno arnoaldi di Bologna (550-350 a.C.)*, Bologne.
- MANSON, M., 2001, *Jouets de toujours; de l'Antiquité à la Révolution*, Paris, 2001.
- NEILS, J. et OAKLEY, J. H., 2003, *Coming of Age in Ancient Greece: Images of Childhood from the Classical Past*, New Haven.
- NIDDAM-HOSOI, N., 2009, *Objets dans le champ et champs de l'objet dans la peinture sur vase à figures rouges attiques autour du v^e siècle av. J.-C.*, Thèse de doctorat inédite soutenue à l'université Paris 1, sous la direction de A. Schnapp.
- ROTH, P., 2003, Croix en bois et lèbès garni de végétaux: l'usage encore imprécis de ces deux objets dans la céramique attique, *Pallas*, 63, p. 25-36.
- SCHAUENBURG, K., 1969, Nachtrag zur Perseushydria in Richmond, *Kunst in Hessen und am Mittelrhein*, 6, p. 121-126.
- SCHNAPP, A., 1997, *Le chasseur et la cité. Chasse et érotique dans la Grèce ancienne*, Paris.
- SEFERIS, G., 1986, *Days*, vol. 6: 20 April 1951 – 4 August 1956, Athènes, 1986, p. 138-141.
- SIDER, D., 2010, Greek Verse on Vase by Douris, *Hesperia*, 79.4, p. 541-554.
- SMITH, H. R W., 1936, *Corpus Vasorum Antiquorum: United States of America, 5. University of California, fasc. 1*, Cambridge, Harvard University Press.
- VAN HOORN, G., 1951, *Choes and Anthesteria*. Leiden, 1951.
- WALTERS, D., 1921, Red-Figured Vases Recently Acquired by the British Museum, *JHS*, 41, p. 117-150.
- WEGNER, M., 1949, *Das Musikleben der Griechen*, Berlin.
- WILLIAMS, D., 1989, *Corpus Vasorum Antiquorum: Great Britain 17. British Museum, fasc. 9*, Londres.

WILLIAMS, D., à paraître, Two Mystery Objects on Fifth Century Athenian Vases and their possible crosscontinental connections, *MedArch*.

Annexe. Corpus

Vases avec manipulation de l'élément cruciforme

1. Coupe attique à figures rouges, attribuée au Peintre du *Splanchnoptès* (Beazley), vers 475-450 av. J.-C., Cambridge, Harvard University, Arthur M. Sackler Museum, 2266 (BAPD 211783); ARV², 893.31; CVA États-Unis 8, Fogg collection, pl. 15. Vase illustré fig. 2a-b.
2. Skyphos attique à figures rouges, attribué au Groupe du Peintre de Penthésilée (Beazley), vers 460-440 av. J.-C., de Bologne, nécropole Arnoaldi, tombe 120, Bologne, Museo Archeologico civico, MCABO 18015 (BAPD 213211); R. Macellari, *Il sepolcreto etrusco nel terreno arnoaldi di Bologna (550-350 a.C.)*, Bologna, 2002, pl. 180. Vase illustré fig. 3a-b.
3. Pyxis attique à figures rouges, rapprochée du « Long Chin Group » (Beazley), vers 450-420 av. J.-C., Prague, Musée National, H10-2132 (BAPD 216646); ARV², 1222. Vase illustré fig. 4a-c.
4. Pyxis attique à figures rouges, attribuée au Peintre de l'Agora P14384 (Beazley), vers 475-450 av. J.-C., Munich, Antikensammlungen, Sch. 65 (BAPD 209579); ARV², 777.1. Vase illustré fig. 5a-c.

Vases avec élément cruciforme dans le champ

5. Coupe attique à figures rouges, attribuée au potier Hiéron (Bloesch) et à Makron (Beazley), vers 500-475 av. J.-C., de Vulci, Munich, Antikensammlungen, 26-58 (BAPD 204954); ARV², 476.275; CVA Allemagne 88, Munich 16, pl. 60.
6. Coupe attique à figures rouges, attribuée à Makron (Beazley), vers 500-475 av. J.-C., Saint-Pétersbourg, musée de l'Ermitage, B1533 (BAPD 204947); ARV², 475.268; CVA Russie 12, Saint-Pétersbourg 5, pl. 50-52.
7. Coupe attique à figures rouges fragmentaire, attribuée à Makron (Beazley), vers 500-475 av. J.-C., Amsterdam, Allard Pierson Museum, 2179 (BAPD 204941); ARV², 475.262; CVA Pays Bas 8, Amsterdam Allard Pierson Museum 2, pl. 34-36.
8. Coupe attique à figures rouges, attribuée au Peintre de la Cage, vers 490 av. J.-C., Londres, British Museum, 1901,0514.1 (BAPD 203642); ARV², 348.2, 1647; CVA Grande Bretagne 17, British Museum 9, pl. 20-21. Vase illustré fig. 6.
9. Coupe attique à figures rouges, attribuée au Peintre de la Cage, vers 490 av. J.-C., Marché de l'art, cat. de vente, Sotheby's New York, déc. 1999, lot n° 296.
10. Coupe attique à figures rouges, comparée au Peintre de la Cage (Bruckner), vers 490 av. J.-C., Genève, Musée d'Art et d'Histoire, I528 (BAPD 14826); CVA Suisse 1, Genève Musée d'art et d'histoire 1, pl. 7 et 11.
11. Coupe attique à figures rouges, attribuée au Peintre d'Antiphon (Beazley), vers 490-480 av. J.-C., de Tarquinia, New York, Metropolitan Museum, 96.9.36 (BAPD 203515); ARV², 341.82.

12. Coupe attique à figures rouges, attribuée au Peintre d'Antiphon (Beazley), vers 490-480 av. J.-C., Rome, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia (BAPD 203465); ARV², 337.28.
13. Coupe attique à figures rouges, vers 500-450 av. J.-C., New York, marché de l'art, Hesperia (BAPD 41875).
14. Cratère à volutes attique à figures rouges, attribué au Peintre de Syriskos (R. Guy), vers 490-470 av. J.-C., marché de l'art (BAPD 44988).
15. Coupe attique à figures rouges fragmentaire, attribuée au Peintre de Briséis (Beazley), vers 490-480 av. J.-C., Bryn Mawr College, P. 198, P. 241, P. 946 (BAPD 204416); ARV², 407.17; CVA USA 13, p. 20-21, pl. 13.3-14.
16. Coupe attique à figures rouges, proche du Peintre de Briséis / Peintre du Louvre G 265 (Beazley), vers 480-475 av. J.-C., Oxford, Ashmolean Museum, 305 (BAPD 204534), voir ARV², 416.3; CVA Grande Bretagne 3, Oxford 1, pl. 2, 3 et 7.
17. Coupe attique à figures rouges, attribuée au Peintre de la Gigantomachie de Paris (Beazley), vers 480 av. J.-C., Cracovie, Czartoryski Museum, 1211 (BAPD 204601); ARV², 420.56; CVA Pologne 1, Musée Czartoryski, pl. 9.2a-b.
18. Coupe attique à figures rouges, signée par Douris, vers 490-480 av. J.-C., de Vulci, Berlin, Staatliche Museen, Antikensammlung, F 2285 (BAPD 205092); ARV², 431.48; CVA Allemagne 2, Berlin 2, pl. 77-78. Vase illustré fig. 1a-b.
19. Coupe attique à figures rouges, suiveurs de Douris (Beazley), Paris, Musée du Louvre, Cp 11448 (BAPD 209920), voir ARV², 802.39.
20. Lécythe attique à figures rouges, attribué au Peintre de Pan (Beazley), vers 480-470 av. J.-C., Madrid Museo Arqueológico Nacional, 1999.99.111 (BAPD 206363); ARV², 557.119BIS.
21. Coupe attique à figures rouges, attribuée au Peintre de Curtius (Beazley), vers 480-450 av. J.-C., de Selva la Rocca, Berlin, Staatliche Museen, Antikensammlung, F 2525 (BAPD 212518); ARV², 931.4; CVA Allemagne 22, Berlin 3, pl. 110.1-4, 111.3-5, 112.1-2,5.
22. Coupe attique à figures rouges, attribuée au Peintre de Curtius (Beazley), vers 480-450 av. J.-C., de Vulci, Berlin, Staatliche Museen, Antikensammlung, F 2524 (BAPD 212520); ARV², 931.6; CVA Allemagne 22, Berlin 3, pl. 110.3-4, 111.4.6, 132.2.6.
23. Coupe attique à figures rouges, attribuée au Peintre de Curtius / Groupe du Peintre de Penthésilée (Beazley), vers 480-450 av. J.-C., Rome, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia, 20767 (BAPD 212578); ARV², 934.63.
24. Coupe attique à figures rouges, attribuée au Peintre de Curtius (Beazley), vers 480-450 av. J.-C., New York, Metropolitan Museum, 2011.604.1.72 (BAPD 9039301).
25. Coupe attique à figures rouges, attribuée au Peintre de Curtius (Beazley), vers 480-450 av. J.-C., Mayence Johannes Gutenberg Universität, 106 (BAPD 212529); ARV², 932.15; CVA Allemagne 63, Mayence Universität 2, pl. 39-40.
26. Pélikè attique à figures rouges, attribuée au Peintre de Penthésilée / Peintre de Londres E 356 (Beazley), vers 480-450 av. J.-C., de Nola, Altenburg Staatliches Lindenau Museum, 285 (BAPD 209595); ARV², 778.9; CVA Allemagne 18, Lindenau Museum 2, pl. 47 et 51.

27. Coupe attique à figures rouges, attribuée au Peintre de Penthésilée (Furtwängler), vers 480-450 av. J.-C., de Vulci, Munich, Antikensammlung, 2689 (BAPD 211566); ARV², 879.2, 1673.
28. Coupe attique à figures rouges, attribuée au Peintre du Chat et du Chien (Beazley), vers 480-450 av. J.-C., d'Orvieto, Mannheim, Reiss-Museum, CG62 (BAPD 211393); ARV², 866.2; CVA Allemagne 13, Mannheim 1, pl. 21.3, 22.3-4, 32.2.
29. Coupe attique à figures rouges, attribuée au Peintre de la Coupe de Yale (Lo Porto), vers 480-450 av. J.-C., Tarente, Museo Archeológico Nazionale, VINC5 (BAPD 23632); CVA Italie 70, Tarente 4, pl. 23.1-4.
30. Canthare attique à figures rouges, rapproché du Peintre d'Athènes 10464 (Beazley), vers 480-450 av. J.-C., de Capoue, Museo Campano, 221 (BAPD 213346); ARV², 981.2, 982.6; CVA Italie 23, Museo Campano 2, pl. 19.8.
31. Coupe skyphos attique à figures rouges, vers 470 av. J.-C., Édimbourg, musée national d'Écosse, 1954.15 (BAPD 44518); CVA, Grande Bretagne 16, Édimbourg musée national d'Écosse 1, pl. 26.13.
32. Skyphos attique à figures rouges, attribué au Peintre du Verger (Beazley), vers 470-460 av. J.-C., New Haven, Yale University, 1913.158 (BAPD 205965), voir ARV², 528.81.
33. Skyphos attique à figures rouges, attribué au Peintre du Verger (Beazley), vers 470-460 av. J.-C., Paris, Musée du Louvre, G560 (BAPD 205966); ARV², 528.82.
34. Amphore à col attique à figures rouges, attribuée au Peintre de Dresde (Beazley), vers 460 av. J.-C., Paris, Petit Palais, ADUT322 (BAPD 207643); ARV², 655.14; CVA France 15, Petit Palais, p. 16, pl. 14.
35. Lécythe attique à fond blanc, vers 460 av. J.-C., Giessen Justus Liebig Universität, S5 (BAPD 29809), voir CVA Allemagne 70, Giessen Universität, pl. 45.1.
36. Coupe attique à figures rouges, attribuée au Peintre d'Adria / Peintre d'Ancône (Beazley), vers 475-450 av. J.-C., Ferrare, Museo Nazionale di Spina, T45CVP (BAPD 203657); ARV², 349.1
37. Hydrie attique à figures rouges, attribuée au Peintre du Porc (Beazley), vers 475-450 av. J.-C., Schwerin Staatliches Museum, 1294 (BAPD 206471); ARV², 565.41; CVA GDR 1, Schwerin 1, pl. 23.
38. Skyphos attique à figures rouges, attribué au Peintre de Pistoxenos (Beazley), signé du potier Pistoxenos, vers 475-450 av. J.-C., de Cerveteri, Schwerin Staatliche Museum, 708 (BAPD 211358); ARV², 859, 862.30, 1672; CVA GDR 1, Schewin 1, pl. 24-28.
39. Coupe attique à figures rouges, comparée au Peintre de la Villa Giulia (Beazley), vers 475-450 av. J.-C., Laon, musée archéologique municipal, 37.1059 (BAPD 207277); ARV², 627; CVA France 20, Laon 1, pl. 45.1-5.
40. Coupe attique à figures rouges, attribuée au Peintre de la Clinique (Beazley), vers 475-450 av. J.-C., de Vulci, Paris, Cabinet des médailles, 812 (BAPD 209700); ARV², 808, 811.37.
41. Coupe attique à figures rouges, attribuée au Peintre de la Clinique (Beazley), vers 475-450 av. J.-C., d'Orvieto, Berkeley, Pheobe Apperson Hearst Museum of Anthropology, 8.922, (BAPD 210019); ARV², 808, 811.38; CVA USA 5, Berkeley 1, pl. 36.

42. Coupe attique à figures rouges, attribuée au Peintre d'Amphitrite (Beazley), vers 475-450 av. J.-C., Varsovie, Musée national, 142312 (BAPD 210314); ARV², 830.3; CVA Pologne 1, Goluchow 1, pl. 37.2a-c.
43. Coupe attique à figures rouges, attribuée au Peintre d'Amphitrite (Beazley), vers 475-450 av. J.-C., Bruxelles, Musées royaux, R338 (BAPD 210317); ARV², 830.6; CVA Belgique, Bruxelles Musée du Cinquenaire 1, pl. 3.
44. Coupe attique à figures rouges, attribuée au Peintre du *Splanchnoptès* (Beazley), vers 475-450 av. J.-C., Melbourne, National Gallery of Victoria, 1644.4 (BAPD 211758); ARV², 892.7.
45. Coupe attique à figures rouges, attribuée au Peintre du *Splanchnoptès* (Paribeni), vers 475-450 av. J.-C., Fiesole, A. Costantini (BAPD 6813); CVA Italie 57, Collection Costantini 1, pl. 46-47.
46. Coupe skyphos attique à figures rouges, attribuée au Peintre du *Splanchnoptès*, vers 460-450 av. J.-C., Munich, Antikensammlung (en prêt à Weiden, Keramikmuseum), 9488 (BAPD 28949); ARV², 198.138.
47. Coupe attique à figures rouges, attribuée au Peintre du Mariage / Peintre du *Splanchnoptès* (Beazley), vers 475-450 av. J.-C., Compiègne, musée Vivenel, 1104 (BAPD 211224); ARV², 922.12; CVA France 3, Compiègne 1, pl. 18.6-8.
48. Coupe attique à figures rouges, attribuée au Peintre d'Aberdeen (Beazley), vers 475-450 av. J.-C., Toulouse, Musée Saint-Raymond, 26.156 (BAPD 211186); ARV², 920.16.
49. Coupe attique à figures rouges, attribuée au Peintre d'Aberdeen (Beazley), vers 475-450 av. J.-C., Athènes, Musée national archéologique, 17921 (BAPD 211188); ARV², 920.17.
50. Coupe attique à figures rouges, attribuée au Peintre de Sabouroff (Smith), vers 475-450 av. J.-C., Berkeley, Phoebe Apperson Hearst Museum of Anthropology, 8.930 (BAPD 212217), voir ARV², 839.38; CVA USA 5, Berkeley 1, pl. 37.
51. Coupe attique à figures rouges fragmentaire, attribuée au Peintre de Sabouroff (Beazley), vers 475-450 av. J.-C., Göttingen, Georg August Universität, K712 (BAPD 212218); ARV², 839.39; CVA Allemagne 92, Göttingen 4, pl. 48-49.
52. Coupe attique à figures rouges, attribuée au Peintre de Sabouroff (Beazley), vers 475-450 av. J.-C., Lyon, Musée des Beaux-Arts, X482.73 (BAPD 212221); ARV², 839.42.
53. Coupe attique à figures rouges, attribuée au Peintre de Sabouroff (Beazley), vers 475-450 av. J.-C., de Chiusi, Copenhague, Musée national, 6558 (BAPD 212210); ARV², 838.31; CVA Danemark, Copenhague Musée National 2, pl. 36-37.
54. Coupe attique à figures rouges, attribuée au Peintre du Louvre Cp 11000 (Beazley), vers 475-450 av. J.-C., Paris, Musée du Louvre, CP 11000, (BAPD 212601); ARV², 936.2.
55. Coupe attique à figures rouges, attribuée au Peintre d'Orvieto 191A (Beazley), vers 475-450 av. J.-C., Philadelphia University of Pennsylvania, 3434 (BAPD 212615); ARV² 937.5.
56. Coupe attique à figures rouges, attribuée au Peintre d'Orvieto 191A (Beazley), vers 450 av. J.-C., Londres, marché de l'art, Sotheby's (BAPD 212620); ARV², 937.10.
57. Tasse attique à figures rouges, vers 475-450 av. J.-C., Oxford Ashmolean Museum, 1966.722 (BAPD 23905).

58. Lécythe attique à figures rouges, attribué au Peintre d'Icare (Beazley), vers 475-450 av. J.-C., de Paestum, Paestum, Museo Archeológico, AND111A (BAPD 275338); ARV², 1666.6BIS.
59. Coupe attique à figures rouges, attribuée au Peintre de Nausicaa (Beazley), vers 450-425 av. J.-C., de Nola, Naples, Museo archeológico nazionale, 81526 (BAPD 214679); ARV² 1109.39.
60. Chous attique à figures rouges, attribuée au Peintre de Shuvalov (Beazley), vers 450-420 av. J.-C., de Cerveteri, Leipzig, Antikenmuseum Universitat, T3945 (BAPD 215996); ARV², 1208.37. Vase illustré fig. 8.
61. Pyxis attique à figures rouges, attribuée à la manière du Peintre de Shuvalov (Vivliodetis), vers 440-430 av. J.-C., d'Athènes d'après inscription sur le vase. Fouilles des écuries royales, 1926-1928 (B 112), Athènes, Musée national archéologique, 17674; CVA Grèce 12, Athènes Musée national archéologique 6, pl. 66.
62. Fragment de coupe attique à figures rouges, second quart du v^e s. av. J.-C., New York, Metropolitan Museum, 2011.604.1.2021 (BAPD 9042423).
63. Fragment de coupe attique à figures rouges, second quart du v^e s. av. J.-C., New York, Metropolitan Museum, 2011.604.1.1854 (BAPD 9042135).
64. Fragment de coupe attique à figures rouges, second quart du v^e s. av. J.-C., New York, Metropolitan Museum, 2011.64.1.1944 (BAPD 9042321).
65. Fragment de coupe attique à figures rouges, second quart du v^e s. av. J.-C., New York, Metropolitan Museum, 2011.604.1.442 (BAPD 9039969).
66. Fragment de coupe attique à figures rouges, second quart du v^e s. av. J.-C., New York, Metropolitan Museum, 2011.604.1.269 (BAPD 9039729).
67. Fragment de coupe attique à figures rouges, second quart du v^e s. av. J.-C., New York, Metropolitan Museum, 2011.604.1.2096 (BAPD 9039152).
68. Pélikè attique à figures rouges, second quart du v^e s. av. J.-C., Dresde Staatliche Kunstsammlungen, Albertinum, 324 (BAPD 9034402); CVA Allemagne 76, Dresde Staatliche Kunstsammlungen 2, pl. 28.79 et 29.
69. Cratère en cloche attique à figures rouges, vers 450-430 av. J.-C., de Ialysos, tombe 471, Rhodes, musée archéologique, 11989 (BAPD 9017851).
70. Amphore à col attique à figures rouges, attribuée au Peintre de Pelée / proche du Peintre d'Hector (Beazley), vers 440 av. J.-C., Londres, British Museum, 1867.5-8.1141 (BAPD 213510); ARV², 1039.12; CVA Grande Bretagne 4, British Museum 3, pl. 13.1.
71. Cratère en calice attique à figures rouges, attribué au Peintre de Christie / Groupe de Polygnotos (Beazley), vers 440 av. J.-C., Würzburg, Université, Martin von Wagner Museum, L521 (BAPD 213576); ARV², 1046.7.
72. Pélikè attique à figures rouges, attribuée au Groupe de Polygnotos (Beazley), vers 440 av. J.-C., d'Attique, Athènes, Musée national archéologique 1182 (BAPD 213763); ARV², 1059.133.
73. Hydrie attique à figures rouges, attribuée au Groupe de Polygnotos, (Beazley), vers 440 av. J.-C., de Capoue, Gotha Schlossmuseum, 53 (BAPD 213618); ARV², 1049.49; CVA Allemagne 29, Gotha 2, pl. 55.12.

74. Hydrie attique à figures rouges, attribuée au Groupe de Polygnotos (Beazley), vers 440 av. J.-C., de Rhodes, Londres, British Museum, 1885.1213.17 (BAPD 213779); ARV², 1060.147; CVA, Grande Bretagne 8, British Museum 6, pl. 86.1.
75. Hydrie attique à figures rouges, attribuée au Groupe de Polygnotos (Beazley), vers 440 av. J.-C., Oxford, Ashmolean Museum, 1966.704 (BAPD 213778); ARV², 1060.146.
76. Pyxis attique à figures rouges, attribuée au Peintre de la Centauromachie du Louvre (Beazley), vers 440 av. J.-C., de Grèce, Paris, Musée du Louvre, CA 587 (BAPD 216046); ARV², 1094.104, 1682.
77. Coupe attique à figures rouges, attribuée au Peintre de Marlay (Beazley), vers 430-425 av. J.-C., Marseille Musée Borely, 83.7.57 (BAPD 216257); ARV², 1280.69.
78. Coupe attique à figures rouges, attribuée au Peintre de Marlay, vers 430-425 av. J.-C., Ullastret, Musée (BAPD 31690); CVA Espagne 5, Ullastret 1, p. 29, pl. 22.
79. Hydrie attique à figures rouges, attribuée au Peintre de Nikias (Beazley), vers 430-420 av. J.-C., de Naples, Paris, musée du Louvre, CA 161 (BAPD 217491); ARV², 1335.30; CVA France 14, Louvre 9, pl. 53.
80. Cratère en cloche attique à figures rouges, attribué au Peintre de Pothos (Beazley), vers 420 av. J.-C., Vienne, Kunsthistorisches Museum, 732 (BAPD 215764); ARV², 1090.30; CVA Autriche 3, Vienne 3, pl. 119.1-5.
81. Cratère en cloche attique à figures rouges, attribué au Peintre de Cadmos (Beazley), vers 420-390 av. J.-C., Amsterdam Allard Pierson Museum, 6262 (BAPD 215714); ARV², 1186.25.



Fig. 1a-b. Coupe attique à figures rouges, signée par Douris, vers 490-480 av. J.-C., de Vulci, Berlin, Staatliche Museen, Antikensammlung, F 2285 (BAPD 205092). © Antikensammlung, Staatliche Museen zu Berlin –Preussischer Kulturbesitz – Photographies Johannes Laurentius.



Fig. 2a-b. Coupe attique à figures rouges, attribuée au Peintre du *Splanchnoptès*, vers 475-450 av. J.-C., Cambridge Harvard Art Museum/Arthur M. Sackler Museum, 1977.216.2266 (BAPD 211783). Transfer from the Department of the Classics, Harvard University, Bequest of Henry W. Haynes, 1912
 Photo © President and Fellows of Harvard College.



Fig. 3a-b. Skyphos attique à figures rouges, attribué au Groupe du Peintre de Penthésilée, vers 460-440 av. J.-C., de Bologne, nécropole Arnoaldi, tombe 120, Bologne, Museo Archeológico civico, MCABo 18015 (BAPD 213211). Courtesy: Bologna, Museo Archeológico civico – Archivio fotografico.

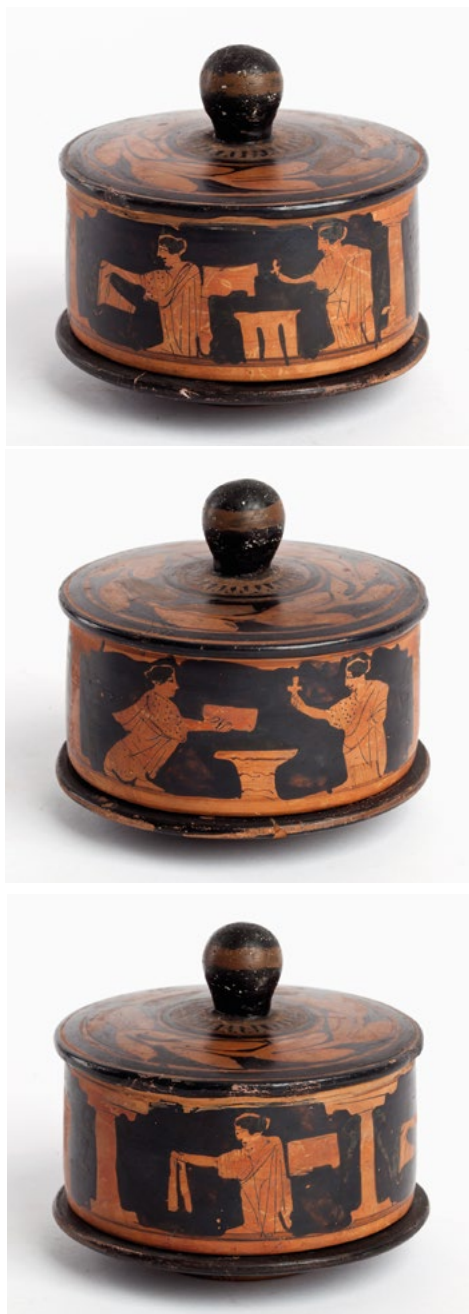


Fig. 4a-c. Pyxis attique à figures rouges, rapprochée du « Long Chin Group » (Beazley), vers 450-420 av. J.-C., Prague, Musée National, H10-2132 (BAPD 216646). © Collection of the National Museum, Prague, Czech Republic.



Fig. 5a-c. Pyxis attique à figures rouges, attribuée au Peintre de l'Agora P14384 (Beazley), vers 475-450 av. J.-C., Munich, Antikensammlungen, Sch. 65 (BAPD 209579).

© State Collections of Antiquities and Glyptothek Munich – photographies Renate Kühling.



Fig. 6. Détail du médaillon de la coupe attique à figures rouges, attribuée au Peintre de la Cage, vers 490 av. J.-C., Londres, British Museum, 1901,0514.1 (BAPD 203642).

© The Trustees of the British Museum.



Fig. 7. Chous attique à figures rouges fragmentaire, du *Kerameikos*, attribué au Peintre d'Eréttrie, vers 425-420 av. J.-C., Würzburg, Martin von Wagner Museum, 1967 fr.
© Photographie A. Lezzi-Hafter.



Fig. 8. Chous attique, attribué au Peintre de Shuvalov, vers 450-420 av. J.-C., de Cerveteri et conservé à Leipzig, Antikensammlung, T3945 (BAPD 215996).
© Photo Antikensammlung Universität Leipzig –
photographie Marion Wenzel.



Fig. 9. « Peristerona [...] Vieil homme tordant une corde : Christodoulos Chatzifotis » d'après une note dans le journal du photographe à la date du 24.09.1954. Photographie de George Seferis, Chypre, entre 1953 et 1955. George Seferis Photographic Archive of the Cultural Foundation of the National Bank of Greece. © Mrs Anna Lontou.