

REVUE
DES
ÉTUDES GRECQUES

PUBLICATION TRIMESTRIELLE

DE L'ASSOCIATION POUR L'ENCOURAGEMENT DES ÉTUDES GRECQUES

(Reconnue établissement d'utilité publique par décret du 7 juillet 1869)

TOME XLI, N° 189, JANVIER-MARS 1928

CHARLES DUGAS

LES VASES CHALCIDIENS

(Planches I-II)

LIBRAIRIE ERNEST LEROUX

28, RUE BONAPARTE. 28

PARIS, VI^e

Bibliothèque Maison de l'Orient



154233

LES VASES CHALCIDIENS

(Pl. I-II.)

Pendant longtemps les revues archéologiques ont annoncé périodiquement la prochaine publication par Georg Löschcke d'un travail d'ensemble sur les vases chalcidiens. Ce travail tant attendu, le savant professeur est mort sans avoir pu le mener à bien, mais les notes et les documents qu'il avait amassés ont servi de point de départ au beau livre que, sous le titre de : *Chalkidische Vasen* (1), vient de faire paraître M. Andreas Rumpf. De point de départ seulement, car, alors que le dossier laissé par Löschcke comprenait 48 vases chalcidiens et 28 pseudo-chalcidiens, la publication de M. Rumpf donne la description et la reproduction de 279 exemplaires. L'importance et l'intérêt de cet ouvrage méritent que nous nous y arrêtions un peu longuement.

L'auteur s'est proposé de réunir en un volume de texte, accompagné d'un atlas de 222 planches, une documentation exhaustive sur la céramique chalcidienne. L'atlas renferme d'excellentes reproductions phototypiques de presque tous les vases et fragments, les poteries intactes étant reproduites en autant de vues qu'il est nécessaire pour en fournir une image intégrale ; un petit nombre de dessins, représentant l'ensemble de certains décors, complètent l'illustration photographique. Quant au volume de texte, il contient, outre quelques gravures

(1) Berlin et Leipzig, W. de Gruyter, 1927 (prix : 100 Mark).

au trait se rapportant en particulier à des vases disparus ou d'accès difficile, sept chapitres respectivement intitulés : I. Coup d'œil sur les recherches antérieures ; II. Liste des vases chalcidiens (pour chaque numéro brève indication du sujet et de l'ornementation ; renseignements muséographiques ; bibliographie) ; III. Les inscriptions et l'origine des vases ; IV. Classement stylistique ; V. Formes et technique ; VI. Place de la céramique chalcidienne dans la peinture à figures noires ; VII. Vases douteux et non chalcidiens. Ce cadre englobe, on le voit, les diverses questions qui se posent à propos de la série chalcidienne. M. Rumpf les a traitées avec toute l'érudition et la méthode critique que réclamait l'accomplissement de pareil programme. Je voudrais ici, après quelques remarques sur la forme du livre, faire connaître les points essentiels de la doctrine à laquelle aboutit l'auteur et apporter un modeste complément au *Corpus* des vases chalcidiens.

Tel est, en effet, le nom que mérite l'ouvrage de M. Rumpf. Recueil avec commentaire de tous les documents relatifs à la série chalcidienne, il répond exactement à l'idée qu'on se fait des publications auxquelles s'applique le nom de *Corpus*, et pourrait former le point de départ d'un ensemble de volumes composés suivant les mêmes principes. Principes autres que ceux qu'ont adoptés les initiateurs du *Corpus vasorum antiquorum* publié par l'Union académique internationale (1). Le plan et l'exécution diffèrent également : un travail comme les *Chalkidische Vasen* est fondé non pas sur le classement par musées, classement choisi pour le *Corpus* interacadémique, mais sur le classement méthodique par séries ; d'autre part, son illustration comporte non pas des photographies réduites, accompagnées seulement pour les pièces importantes de détails à grande échelle, « fiches d'identité », suivant l'expression de M. Pottier, insuffisantes pour une étude approfondie, mais des photographies

(1) Cf. en particulier la brochure de M. Pottier, *Organisation du Corpus vasorum antiquorum* (Paris, 1921) et son article : *A propos du Corpus vasorum antiquorum* (*Rev. arch.* 1924, I, p. 280).

assez grandes et assez nombreuses pour permettre l'examen minutieux de chaque vase. De même, le texte ne se borne pas à une description sommaire suivie, le cas échéant, de quelques courtes remarques ; c'est une véritable étude où sont passés en revue tous les problèmes soulevés par les documents reproduits.

Qu'un *Corpus* conçu sur ce modèle exige une élaboration bien plus longue et bien plus ardue que le *Corpus* interacadémique, cela n'est pas douteux ; l'auteur n'a pas seulement à cataloguer des vases mis à sa disposition dans un musée, il faut qu'il repère lui-même dans les collections publiques et privées les matériaux disséminés de son travail ; aux difficultés de réalisation créées par la nécessité de déplacements parfois malaisés, souvent lents, toujours dispendieux, s'ajoutent, en certains cas, les difficultés scientifiques d'attribution à telle ou telle catégorie. En revanche, une publication de ce genre rend des services qu'on ne peut évidemment attendre d'un inventaire muséographique : en réunissant tous les exemplaires d'une série, elle dispense le chercheur du travail préliminaire de rapprochement et met immédiatement à sa portée l'ensemble des documents nécessaires pour étudier les questions la concernant ; de plus, en raison des longues recherches préalables qu'elle exige de l'auteur, elle amène presque obligatoirement celui-ci à acquérir sur le groupe objet de son examen une compétence exceptionnelle et le met en mesure d'apporter une contribution particulièrement précieuse à l'histoire de la céramique. Les deux sortes d'ouvrages ne font donc pas double emploi, mais se complètent. Le *Corpus* muséographique répond au besoin qu'éprouve toute science de posséder le plus rapidement possible un inventaire complet des documents qu'elle utilise, le *Corpus* classé par séries au besoin non moins impérieux de rapprocher les documents dispersés du même ordre et de les faire connaître intégralement. Certains de nos collègues allemands ont durement critiqué la conception du *Corpus* interacadémique (1) ; je m'en voudrais de croire

(1) Cf. *Rev. arch.* 1924, 1, p. 288-289.

que leurs réserves fussent dictées par des arrière-pensées étrangères à l'esprit scientifique. J'aime mieux supposer qu'elles ont été inspirées par une préférence trop exclusive pour cet autre type de *Corpus* dont M. Rumpf vient, par un brillant essai, de donner le modèle. Je ne crains pas d'être démenti si j'avance ici que les archéologues français applaudiraient à une initiative collective des savants allemands qui, persévérant dans la voie récemment ouverte, entreprendraient un *Corpus* des vases grecs sous la forme de recueils respectivement consacrés à chaque groupe stylistique. En même temps que le *Corpus* interacadémique explorerait le terrain en divulguant les richesses de nos musées et en empêchant des documents importants de rester ignorés au fond ou — sort encore plus funeste — à la cime de quelque vitrine, l'autre *Corpus* fournirait à notre science des matériaux lentement triés, soigneusement classés, grâce auxquels elle s'élèverait en toute sécurité.

*
**

Dans le travail de M. Rumpf l'intérêt est surtout attiré par les chapitres qui traitent de l'origine des vases chalcidiens, de leur classement, leur place dans l'ensemble de la céramique archaïque.

C'est sur les vases inscrits qu'est naturellement fondée la recherche relative à l'origine de la série. L'auteur se prononce nettement pour la doctrine courante, mais non sans remarquer que l'épigraphie n'apporte pas une solution incontestable du problème. L'aire de l'alphabet en usage sur les vases s'étend bien au delà de l'Eubée, c'est seulement la prépondérance des formes ioniennes qui incline à localiser dans l'île même la fabrication. D'autre part, à l'intérieur de l'Eubée, l'épigraphie ne fournit plus aucun renseignement ; la seule raison d'arrêter notre choix entre les deux grandes cités eubéennes est que nous connaissons par d'autres documents la céramique d'Érétrie : elle apparaît comme foncièrement différente de la série

dont nous sommes ainsi amenés, par une suite de vraisemblances, à placer l'origine à Chalcis.

M. Rumpf fait également valoir un argument jusqu'ici, je crois, peu utilisé : la mention dans les textes (cf. en particulier les *Cavaliers* d'Aristophane, v. 237) des *χαλκιδικά ποτήρια*. Il rapproche cette mention de celle des *κρατῆρες κορινθιουργεῖς* et *λακωνικοί*, et il y voit le nom d'un type spécial de poterie qui, au début du moins, aurait été une spécialité de Chalcis. Cela suppose dans cette ville l'existence d'une fabrication céramique importante et originale; le fait que pareille fabrication nous est attestée à Corinthe et à Sparte, dont les noms désignent des variétés du cratère, paraît donner tout son poids à cet argument.

L'activité des ateliers chalcidiens a duré peu de temps et ne s'est pas prolongée au delà de deux générations, des environs de 550 à la fin du VI^e siècle. Cependant leur production n'est pas uniforme; il est possible d'y distinguer un certain nombre de groupes dont chacun peut être considéré comme représentant l'œuvre d'un céramiste. L'analyse que fait M. Rumpf lui permet de répartir l'ensemble des vases en quatorze groupes; lui-même est d'ailleurs le premier à reconnaître le caractère provisoire de ce classement. On peut, en effet, être surpris qu'une fabrication d'aussi brève durée ait alimenté le travail de quatorze maîtres décorateurs. Les ateliers devaient être peu nombreux; peut-être en existait-il un seul. Sans critiquer la répartition proposée, j'inclinerais plutôt à y voir quatorze manières pratiquées seulement par cinq ou six peintres (1), peut-être par moins. — Parmi les groupes reconnus par M. Rumpf, celui qui ouvre et celui qui ferme l'évolution de la série se détachent avec une netteté caractéristique; quelque opinion qu'on ait sur la réalité des céramistes à qui sont dues les autres catégories, nous pouvons tenter d'esquisser la personnalité des deux

(1) J'entends par là des maîtres décorateurs, aidés ou suppléés à l'occasion par des auxiliaires de mérites divers, pour répondre à la remarque de M. Pottier (*Rev. arch.* 1927, II, p. 171-172).

maîtres dont l'un serait le créateur de l'industrie chalcidienne de la poterie, l'autre le plus brillant représentant de sa dernière phase : le maître des amphores inscrites et le maître de la coupe de Phineus.

Le maître des amphores inscrites est l'auteur de quelques vases qui sont parmi les plus connus de la série, tels que l'amphore de la Géryonie au Cabinet des Médailles (n° 3 de la liste de M. Rumpf), l'amphore du combat d'Ajax et de Glaucos autour du cadavre d'Achille (n° 5), autrefois dans la collection Hope, l'hydrie d'Atalante et Pélée à Munich (n° 10), le psycter Castellani (n° 111), récemment publié (1), où se voit un satyre épiant une nymphe dansante. Toutefois, M. Rumpf considère les représentations peintes sur les trois premiers de ces vases non pas comme des inventions du céramiste lui-même, mais comme les adaptations de scènes conçues pour un cadre moins réduit qu'une panse d'amphore. D'après notre auteur, le maître des amphores inscrites ne peut donc revendiquer pour lui le mérite d'avoir donné à la Géryonie ou à la bataille pour le corps d'Achille tant d'accent pathétique et dramatique; c'est, avant tout, un décorateur, expert à choisir l'ornementation la mieux appropriée à la forme des poteries. La nature de son talent dans ce qu'il a de vraiment personnel, nous la saisissons le mieux dans les vases comme une amphore et un cratère de Wurzburg (nos 25 et 114), dont la conception est purement décorative, ou dans ceux dont les figures sont représentées en action, mais sans constituer un ensemble de signification précisément déterminée. Son don essentiel, c'est l'art de répartir les motifs sur les différentes parties du vase, d'équilibrer en un contraste harmonieux la surface claire du fond et les teintes noires, rouges, blanches des figures.

Ce sont également des qualités du même ordre, le goût et l'habileté décorative, plutôt que l'originalité et la variété d'invention, qui distinguent le plus récent des maîtres chalcidiens :

(1) Cf. *REG*, XXXVIII (1925), p. 271.

le maître de la coupe de Phineus (n° 20). On a hésité pendant longtemps sur la localisation de ce vase célèbre et des poteries assez nombreuses qui lui sont apparentées. Se fondant sur l'inscription du skyphos d'Adrestos au musée de Copenhague (n° 19), M. Rumpf attribue tout le groupe à la série chalcidienne et y voit sa phase la plus récente. Hypothèse extrêmement vraisemblable, grâce à laquelle la coupe de Phineus et les vases qui s'y rattachent reçoivent leur classement logique. C'est plus spécialement la recherche de l'élégance qui caractérise ce groupe : elle se manifeste dans le dessin des oreilles peintes sur les coupes, dans la courbe des sourcils qui surmontent les grands yeux décoratifs et dans tout le tracé des ornements aussi bien que dans les attitudes des personnages et des animaux ; sur les vases de cette catégorie le décor est ainsi empreint d'une grâce un peu maniérée dont la préoccupation restait étrangère au style plus simple, plus épris de l'effet d'ensemble, du maître des amphores inscrites. — Le maître de la coupe de Phineus est contemporain de la première période de la céramique à figures rouges ; M. Rumpf suppose que la défaite des Chalcidiens, en 506, porta le dernier coup à des ateliers dont les virtualités créatrices étaient, dès auparavant, épuisées.

Rapprochée des groupes céramiques qui s'insèrent dans une évolution locale de longue durée, comme nous en connaissons dans les Cyclades ou à Athènes, la céramique chalcidienne offre l'intérêt d'une série dont l'existence est due non pas à une tradition collective, mais à l'initiative individuelle. M. Rumpf a mis très justement en lumière cette particularité. Nous devons, par conséquent, supposer qu'un potier étranger est venu s'établir à Chalcis vers le milieu du vi^e siècle. D'où venait-il ? En analysant les influences qui se sont exercées sur la formation du style chalcidien, M. Rumpf précise les rapports de ce style avec les céramiques contemporaines et montre qu'il a ses plus étroites affinités avec les séries corinthienne et attique. Néanmoins il écarte l'idée que le style chalcidien soit dérivé d'un de

ces styles, c'est-à-dire, pour traduire cette appréciation en termes concrets, que le fondateur de la fabrique chalcidienne soit sorti d'un atelier de Corinthe ou d'Athènes. Il n'apporte donc pas de réponse à notre interrogation. J'avoue que je serais volontiers plus audacieux. Il me semble que M. Rumpf lui-même nous fournit les données nécessaires pour élaborer, concernant l'origine du style chalcidien, une doctrine positive et concrète. Il y a deux ans (1), frappé par la parenté des vases chalcidiens et des vases attiques à figures noires, j'ai émis l'idée que le créateur de la fabrique chalcidienne pouvait être un céramiste athénien. M. Rumpf rejette mon hypothèse, mais en même temps il marque nettement ce qu'ont de commun style chalcidien et style attique; ailleurs il insiste avec force sur la vitalité et l'originalité artistiques d'Athènes dès l'époque archaïque. Bien que repoussant mes conclusions, il me paraît donc plutôt apporter des arguments en leur faveur. Toutefois, l'esprit qui anime les potiers chalcidiens est autre que l'esprit attique; l'ouvrage de M. Rumpf fait bien sentir leur différence; cela m'amène à modifier l'hypothèse que j'ai autrefois présentée.

On a depuis longtemps signalé l'analogie des ornements végétaux chalcidiens avec les combinaisons connues, dès le VII^e siècle, par les vases des Cyclades; le jugement de M. Rumpf sur la préoccupation avant tout décorative du maître des amphores inscrites m'a rappelé mes propres remarques sur la céramique insulaire (2). Si, par la nature de la technique, par la place relativement importante donnée à la figure humaine, les vases chalcidiens s'apparentent aux vases attiques, c'est avec celle des vases insulaires que l'inspiration offre le plus d'affinité. Cette association de l'habileté décorative et de la pauvreté d'invention est aussi un trait distinctif de la céramique des îles. Ne peut-on donc pas, à titre conjectural, ébaucher l'histoire de l'homme qui introduisit à Chalcis l'industrie du vase peint? Pour ma part, je verrais volontiers en lui un céramiste origi-

(1) *Céramique des Cyclades*, p. 269.

(2) Cf. *Céram. des Cyclades*, p. 217.

naire des Cyclades qui, plutôt que de végéter dans les îles où s'éclipsait définitivement une longue et brillante tradition, a d'abord émigré à Athènes, où il a complété son apprentissage en s'initiant à une technique très différente de la technique insulaire, puis, une fois maître de son art, s'est établi à Chalcis, grande ville dépourvue d'atelier de poterie, qui semblait réserver à un nouveau venu une situation avantageuse. Cette hypothèse rendrait compte à la fois, en accord avec les observations de M. Rumpf, et de l'emploi de procédés techniques purement attiques et de la prédominance de l'esprit décoratif dans la fabrique chalcidienne; son créateur devrait ce second trait à sa première éducation dans les îles. Quant à la particularité dont M. Rumpf fait le caractère spécifique de la peinture chalcidienne, la conception du motif non pas comme un contour, à la manière attique, mais comme une masse colorée, peut-être serait-ce là l'apport personnel de ce potier, qui était certainement un homme d'originalité et de talent.

*
**

Un mérite des publications d'ensemble comme les *Chalkidische Vasen* est qu'en mettant au point nos connaissances sur un sujet, elles rendent plus facile d'en combler les lacunes. La liste établie par M. Rumpf fournit maintenant une base commode; il serait utile que tous les archéologues ayant à leur portée des exemplaires chalcidiens non mentionnés par lui les signalassent. Le procédé le plus simple pour tenir à jour un recueil de ce genre me paraît être d'en continuer la numérotation; on aura ainsi un moyen précis et concis de désigner les vases (1). Je suis heureux de pouvoir donner l'exemple en

(1) Un peu avant l'ouvrage de M. Rumpf avait paru le fascicule du *Corpus vasorum* consacré aux collections Hoppin et Gallatin. Dans ce fascicule, *Hoppin coll.*, pl. 3, est reproduit un beau cratère à colonnettes que l'éditeur attribue au style chalcidien. Toutefois je ne propose pas de le numéroter à la suite de la liste Rumpf en raison de l'observation de Beazley, *JHS*, 1927, p. 148, d'après laquelle ce vase serait en réalité attique.

publiant un vase chalcidien conservé à Montpellier, au musée de la Société archéologique.

280 (Inv. 435). Hydrie. Haut. : 0 m. 255. — Pl. I-II.

Argile orangée. Vernis noir lustré, brun en quelques endroits. Retouches rouge lie-de-vin et blanches. Nombreuses incisions, exécutées sans soin, surtout sur la face principale.

A l'intérieur du col et sur l'embouchure, vernis noir, avec cercles rouges à l'intérieur du col et sur le plat de l'embouchure. Rebord de l'embouchure recourbé. Sur le col, vernis noir avec gros points rouges entourés de petits points blancs. — Sur l'épaule, mince filet saillant à la base du col ; languettes alternativement noires et rouges ; chaîne de palmettes avec retouches rouges et un point blanc dans chaque chaînon. — Sur la panse, d'un côté cinq guerriers combattant (retouches rouges) ; de l'autre, deux cavaliers affrontés séparés par une sirène (retouches rouges ; engobe blanc sur la sirène) ; sous chaque anse horizontale, fauve passant en retournant la tête, compris dans un cadre formé par deux groupes de bandes verticales. Au-dessous, guirlande de lotus et de palmettes avec retouches rouges. Au bas de la panse, arêtes rayonnantes. Sur le pied, vernis noir avec bandes rouges sur le bourrelet entre la panse et le pied, sur le dessus du pied et sur la tranche.

Anses horizontales : recouvertes de vernis noir sur la face extérieure. Anse verticale : recouverte de vernis noir sauf sur la partie la plus basse de la face intérieure.

Ce vase est entré en 1847 dans les collections de la Société archéologique de Montpellier ; il avait été acheté à Rollin, en même temps qu'une jolie œnochoé à figures rouges, pour la somme globale de 200 francs. D'après l'inventaire il proviendrait du Cabinet Durand ; je n'ai pourtant pu en retrouver la mention dans la *Description des antiquités et objets d'art composant le cabinet de feu M. le Chevalier Durand*, publiée en vue de la vente en 1836.

A l'aide des *Chalkidische Vasen* il est aisé de donner au vase de Montpellier sa place dans l'ensemble de la série. Forme, dimensions et ordonnance du décor se retrouvent exactement semblables dans l'hydrie de Cambridge (n° 8) que M. Rumpf a prise pour centre d'un de ses groupes ; les deux vasent offrent, avec le même galbe, les mêmes détails de façonnage dans le rebord de l'embouchure, les moulures des anses, le type du

pied, le bourrelet intermédiaire entre la panse et le pied ; ils ont hauteur égale ; la décoration comprend pareillement une large zone dans la partie supérieure de la panse, zone au-dessus et au-dessous de laquelle sont disposées quatre zones accessoires ; les animaux peints sous l'anse sont pareillement isolés dans un encadrement. C'est encore l'hydrie de Cambridge que rappelle l'ornementation ; toutefois, alors que certains motifs sont identiques sur les deux poteries, d'autres présentent de légères différences ; sur le col, les cercles de points blancs entourant un gros point rouge, au haut de l'épaule, les languettes rouges et noires, au bas de la panse, les arêtes rayonnantes sont tout à fait semblables, tandis que la chaîne de palmettes et la guirlande de palmettes et de lotus qui encadrent la zone principale montrent des variantes de détail ; mais nous retrouvons ces motifs, avec exactement le même type que sur l'hydrie de Montpellier, sur deux vases appartenant à des groupes voisins : la chaîne de palmettes à la même place sur l'hydrie 152 (pl. CXLVI), la guirlande de palmettes et de lotus sur l'amphore 6 (pl. XIII-XV) comme couronnement des tableaux en métopes qui ornent ses deux faces.

En revanche, pour la décoration de la zone principale, l'hydrie de Cambridge ne nous offre plus de points de comparaison, mais, sur un vase classé par M. Rumpf dans le même groupe qu'elle, l'amphore 107 (pl. CXVI), sont peints des cavaliers affrontés analogues à ceux qui se voient sur le revers de l'hydrie de Montpellier ; les deux couples de figures ne diffèrent guère que par l'attitude des chevaux dont la tête, relevée sur l'amphore 107, est abaissée sur l'hydrie de Montpellier. Une conséquence de ce mouvement est, sur le second vase, la moindre épaisseur des encolures, à laquelle est dû le port plus léger des animaux. Sur les deux vases le même oiseau vole derrière les cavaliers ; seul le motif central est complètement différent : sirène dans l'un, dans l'autre bouton de lotus sur pédoncule. Quant au combat représenté sur la face antérieure, un vase de British Museum attribué au maître des amphores inscrites,

l'hydrie n° 9 (pl. XIX), nous montre une composition dont la scène peinte sur le vase de Montpellier apparaît comme une adaptation simplifiée. C'est un combat ordonné de la même façon ; comme sur notre vase, les guerriers sont répartis en



Hydrie n° 9 (British Museum).

deux groupes : à droite, un guerrier en poursuivant un autre qui, tombé sur le genou, se retourne pour une ultime défense ; au milieu et à gauche, un engagement autour du corps d'un blessé qui, agenouillé, appuyé sur son bouclier, dirige encore un regard de menace vers son assaillant. La différence essen-

tielle entre les deux exemplaires est que, sur l'hydrie du British Museum, un groupe de deux guerriers s'oppose au groupe formé par le blessé et par son compagnon, tandis que, sur l'hydrie de Montpellier, une seule figure tient la place de ce groupe. Sur ce dernier vase la composition comprend donc cinq figures au lieu de six. Disposant d'une zone moins large que celle de l'hydrie 9, le décorateur a été obligé d'économiser l'espace; la suppression d'un combattant lui a permis de resserrer la scène dans sa partie gauche, resserrement dont la conséquence principale a été la superposition du bouclier du blessé à la partie inférieure de la figure centrale. Dans le détail les deux vases diffèrent encore par la présence ou l'absence d'inscriptions dans le champ, par celles d'épisèmes sur les boucliers et par quelques variantes dans les mouvements, variantes dont la plus importante tient à la disposition du bras droit du blessé de droite, bras relevé sur l'hydrie de Montpellier, abaissé sur l'hydrie de Londres.

En appréciant l'hydrie 9, M. Rumpf (p. 70-71) signale avec justesse qu'elle est isolée dans la céramique de Chalcis. Cette mêlée de figures ne répond pas à la conception chalcidienne courante d'après laquelle les personnages, même engagés dans un combat, restent nettement distincts les uns des autres. Il pense donc que le maître des amphores inscrites, lorsqu'il a peint ce vase, s'est inspiré d'un modèle étranger, mais que cet essai ne l'a pas incité à persévérer dans un genre de composition peu conforme à sa façon personnelle d'ordonner les sujets. Quoi qu'il en soit, il est certain que le décor principal de l'hydrie de Montpellier dérive soit du modèle de l'hydrie 9, soit de ce vase même (1). Un détail me ferait plutôt pencher pour la seconde hypothèse : les pattes postérieures du fauve peint sous l'anse chevauchent, malgré l'encadrement, sur les jambes du guerrier

(1) M. Pottier (*Rev. arch.* 1927, II, p. 172) a de même signalé que, sur l'amphore de Munich n° 22, le quadrigé qui orne les deux faces était imité du quadrigé peint sur le revers de l'amphore de la Géryonie au Cabinet des Médailles (n° 3).

de l'extrémité droite exactement de la même façon que, sur l'hydrie 9, la queue et l'aile de la sirène ; au contraire, à gauche, sur l'un et l'autre vases, le motif peint sous l'anse et le guerrier qui clôt la composition se touchent à peine.

Concluons : il n'est pas douteux que l'hydrie 280 doive être ajoutée à la liste des exemplaires groupés par M. Rumpf autour de l'hydrie de Cambridge, mais le décor principal n'est pas emprunté au répertoire ordinaire de ce groupe. Il est vraisemblablement imité de l'hydrie 9. Imitation d'ailleurs maladroite : outre les défauts dans l'exécution des figures la composition, du fait de son resserrement, a beaucoup perdu de l'ampleur et du mouvement qui distinguent le décor pris pour modèle. Le groupe du revers est d'exécution plus sûre, mais de conception banale. Nos remarques confirment donc le jugement un peu sévère de M. Rumpf sur le maître de l'hydrie de Cambridge, en qui il voit un céramiste sans grande originalité d'invention, artistiquement très inférieur au maître des amphores inscrites.

Charles DUGAS.



b



a

HYDRIE CHALCIDIENNE
Société archéologique de Montpellier



d



c

HYDRIE CHALCIDIENNE
Société archéologique de Montpellier