

nördlichen Schwarzmeergebiet zum Zeitpunkt des Eindringens der Skythen in Verbindung gebracht werden könnten.

Hervorgehoben sei noch, daß die Fundstücke sicher kimmerischer Machart aus Transsilvanien sich in die der alten Phase Tschernogorowsk (900–750 v.u.Z.) eigentümlicher Typen dieser Kultur eingliedern und nicht in die der letzten, der Nowoscherkask-Phase (750–650 v.u.Z.), die im nördlichen Schwarzmeergebiet den Skythen vorangeht und von diesen verdrängt wird. Daraus geht hervor, daß die Anwesenheit bzw. das Eindringen von Erzeugnissen kimmerischer Machart in Transsilvanien zum wenigsten ein Jahrhundert früher stattfand als das Phänomen des kimmerisch-skythischen Kontaktes im nördlichen Pontus.

Ein Kapitel für sich (das VIII.), das letzte über die Kultur, behandelt die Probleme der kimmerischen Kunst. Indem er die nordpontischen Funde vorlegt, hebt der Verfasser hervor, daß die Kunst, bzw. die den Kimmeriern eigentümliche Ziermotivik geometrisch ist; sie wurde schon aus den früheren Phasen der Srubnaja-Kultur ererbt, fortgesetzt und weiter entwickelt. Die Untersuchung führt A. I. Terenožkin zu der sehr wichtigen Folgerung, daß es keine genetischen Verbindungen zwischen der kimmerischen Kunst, einschließlich, ihrer Spätphase, und dem typisch skythischen Tierstil gibt. Die Kunst der Skythen hat demnach (vom motivischen und stilistischen Gesichtspunkt) keine Vorläufer im nördlichen Schwarzmeergebiet.

Alle wesentlichen Aspekte der kimmerischen Kultur, einschließlich ihre Kunst, bringen A. I. Terenožkin zur letzten Schlußfolgerung, wonach sich diese Kultur im nordpontischen Raum entwickelt habe und tatsächlich die letzten Entwicklungsphasen der Srubnaja-Kultur darstelle. Was hingegen die skythische Kultur betrifft, ist der Verfasser der Meinung, sie habe sich im westlichen Zentralasien, in dem von der Karasuk-Kultur belegten Raum ausgebildet; dort gab es eine langandauernde Überlieferung des Tierstils in der Kunst und dort erscheint das Vorbild für die Akinakes-Dolche (und wahrscheinlich auch für die Spiegel vom Nomadentyp – u. Anm.). Als eine Variante der westzentralasiatischen Kultur, die hauptsächlich den nordiranischen Völkerschaften zugehörte, erscheint die skythische Kultur fertig ausgebildet im nördlichen Schwarzmeergebiet um die Mitte des 7. Jh. v. u. Z. und verdrängte die kimmerische Kultur.

Die Entwicklung der kimmerischen aus der Srubnaja-Kultur, deren ursprüngliches Verbreitungsgebiet in den Steppen der Unteren Wolga lag (wie auch die von der Karasuk-Kultur empfangenen Einflüsse) veranlassen den Verfasser, die Kimmerier als ein Volk iranischer Herkunft anzusehen. Übrigens neigt man auch in neueren Synthesen (wie z.B. *Saeculum-Weltgeschichte*, 1, 1965, S. 524, 528; Wolf – D. v. Barlowen, *Abriss der Geschichte antiker Randkulturen*, Oldenburg – München, 1961, S. 128–133) zu der gleichen

Annahme, die sich von älteren (in RE und RLV vertretenen) Ansichten, wonach die Kimmerier eher eine thrakische oder vorwiegend thrakische Völkerschaft gewesen sei, unterscheidet. Jedenfalls kann ohne neue Beweise und linguistische Studien die Frage der ethnischen Zugehörigkeit der Kimmerier nicht als gelöst betrachtet werden.

Schließlich soll noch gesagt werden, daß der Verfasser die Funde im Karpatenraum (die aus Transsilvanien haben wir weiter oben angeführt) und in Mitteleuropa nicht erörtert, sondern bloß ganz allgemein erwähnt. Doch haben diese Funde in der mitteleuropäischen einschließlich der rumänischen Geschichtsforschung (P. Reinecke, Fr. Holste, I. Nestor) zu der Einbürgerung des Begriffs der thrakisch-kimmerischen Kultur geführt. Aufgabe der Zukunft wird es sein, Inhalt, Sinn und Wert dieses Begriffs im Licht der neuen Funde und Forschungen genauer zu umreißen.

Zum Schluß unserer Ausführung soll der außergewöhnliche Wert dieser Monographie nochmals unterstrichen werden; es ist ihrem Verfasser gelungen, von dem Stadium der Fragen und Hypothesen zu dem der Darlegung von Tatsachen und der ausführlichen Zeichnung einer Kultur überzugehen, hinsichtlich derer die Geschichtsforschung sich viele Jahrzehnte lang – in bezug auf konkrete archäologische Kenntnisse – auf der Suche nach einer sicheren Antwort befand. Und wenn auch, wie der Verfasser selbst bescheiden ausführt, noch genügend viele Einzelaspekte ihrer Klärung in der Zukunft harren, so wird doch die Monographie von A. I. Terenožkin* durch den vorgelegten Fundstoff und die interessanten Ideen, unserer Überzeugung nach, ein Werk bleiben, auf das man sich bei Behandlung von Fragen der kimmerischen Kultur beziehen müssen.

* Die Besprechung der Monographie von A. I. Terenožkin gibt uns Gelegenheit, auch den Bronzedolch von Zábala (Kreis Covasna) zur Sprache zu bringen (er wird im Museum von Sfintu Gheorghe aufbewahrt, wurde von M. Roska, *Repertorium*, S. 308, Abb. 372, erwähnt, blieb aber irgendwie in der Fachliteratur unbeachtet). Die Form dieses Dolches, einschließlich den durchbrochenen Griff, hat genaue Entsprechungen ebenfalls im Osten, doch *nicht* in der kimmerischen Kultur, sondern im Kuban- und Nordkaukasus-Gebiet, wo ebensolche Dolche in die ersten zwei Jahrhunderte der zweiten Hälfte des 2. Jahrtausends v.u.Z. angesetzt wurden (siehe Claude F. A. Schaeffer, *Stratigraphie comparée et chronologie de l'Asie Occidentale*, London, 1948, S. 526–527, Abb. 301/4, 6; P. Reinecke, *Germania*, 27, 1943, S. 62, hielt ihn allerdings für eine Fälschung oder Gebrauchsgegenstand sehr jungen Alters).

Valentin Vasiliev

JEAN-MARC MORET, *L'Ilioupersis dans la céramique italote. Les mythes et leur expression figurée au IV^e siècle*, Thèse ..., Institut Suisse de Rome, 1975, tome I: XIV + 305 pp.; tome II: 41 pp. + 102 pl.

La recherche de J.-M. Moret est une thèse présentée à l'Université de Genève en 1974. La méthode choisie l'inscrit parmi les travaux consacrés à l'étude de l'image artistique en littérature et en art, inaugurée il y a un siècle par J. Overbeck et continuée par de renommés savants de nos jours, tel le regretté T. B. L. Webster, A. D. Trendall, Karl Schefold et bien d'autres.

La chance de bénéficier des conseils d'Olivier Reverdin en matière de philologie classique et d'Henri Metzger (Lyon) pour l'interprétation de la figuration céramique a permis à l'auteur de découvrir ce que signifie le charme de la recherche personnelle sur un matériel riche, abondant au point de vue figuratif, et d'autant plus propice à l'étude de la représentation des mythes dans les arts plastiques. Selon son propre

témoignage, le point de départ de son ouvrage a été de vérifier une hypothèse très connue dans le domaine des études sur la céramique figurative italote du IV^e siècle av.n.è, précisément celle qui établit un rapport direct entre la manière de traiter un mythe dans une tragédie (surtout chez Euripide) et la configuration des vases italotes postérieure à l'époque de gloire de la tragédie grecque, en qualité d'illustration.

Sans nier une certaine influence des performances tragiques sur l'iconographie mythologique, fidèle à la tradition littéraire, la recherche a établi que les influences de souche épique ou tragique ne représentent pas l'élément déterminant dans l'épanouissement de la céramique italote post-classique. Pour aboutir à ce résultat, J.-M. Moret a eu à sa disposition le monumental travail de A. D. Trendall, *The red-figured*

vases of Lucania, Campania and Sicily, (2 vol., 1967), les suppléments parus en 1970 et en 1973, ainsi que d'autres travaux sur la céramique italote, parmi lesquels figure le *Corpus*, en collaboration avec A. Cambitoglou.

La classification chronologique et typologique, l'encadrement historique et l'attribution des vases qui ont fourni le matériel du présent ouvrage sont dus en grande partie aux recherches du professeur A. D. Trendall, qui a suggéré à l'auteur les jalons dont il avait besoin. De cette manière J.-M. Moret a eu à sa portée la plus récente et la plus compétente classification des vases italiotes du IV^e siècle av.n.è.

Son intérêt du point de vue de la recherche proprement dite s'est concentré sur la stylistique des schémas figuratifs, auxquels il a tâché de conférer une interprétation d'ordre sémiotique en concordance avec les études théoriques de A. Grabar, E. Panofski, E. H. Gombrich et bien d'autres.

Toute image artistique suppose abstraction et typisation. Le détachement de l'artiste du particulier suppose également science du métier, c'est-à-dire compréhension supérieure pour transmettre et codifier le message. Des codes artistiques individuels ne peuvent pas exister, tenant compte du fait que l'art est un produit social, un phénomène déterminé du point de vue historique, qui appartient à la sphère de la conscience sociale. En général, les codes artistiques possèdent des points d'approche, par exemple, des schémas et des relations qui n'empiètent en rien sur leur physiologie. Le fameux dicton « ut pictura poesis... » a suscité d'acharnées controverses au XVII^e et au XVIII^e siècles, mais l'interdépendance dialectique de ces codes a été envisagée seulement au XIX^e siècle.

Précurseur des études modernes sur les méthodes de recherche et d'interprétation des œuvres d'art figuratif par rapport aux œuvres littéraires, Fr. Stählin indiquait dès 1922 que les rapprochements, les parallèles entre les codes artistiques doivent être abordés sur le plan de l'intention de l'expression artistique (donc sur un plan abstrait). Selon Stählin, précédant les affirmations de Grabar dans *Christian Iconography* (1968), on peut établir presque sans faillir s'il y a ou non un certain sens des proportions, des correspondances, de la primordialité des segments dans une composition (signes ou motifs qui constituent le langage iconographique selon Grabar).

Cette interprétation a été adoptée par l'auteur avec la précision que c'est la valeur sémantique des unités formelles qui l'intéresse en premier lieu (*Introd.* p. 5); ces unités sont employées délibérément par les céramistes, d'une manière variée, pour obtenir un puissant effet psychologique sur le spectateur.

Envisageant les problèmes de composition et la relation artiste-spectateur, dans la première partie de sa thèse (p. 9-85), l'auteur a présenté une sélection des scènes typiques de l'*Illioupersis*, représentées sur les vases italiotes, qu'on retrouve dans des œuvres littéraires connues. J.-M. Moret continue sa recherche par une minutieuse analyse stylistique et compositionnelle visant les proportions, l'emplacement, le mouvement et l'expression, sans aborder le côté esthétique de la composition (de la manière de Langlotz ou de celle de Moreno, cités aux pages 4, 5 du travail). Voilà quelques scènes de l'*Illioupersis* dont la fréquence et l'interprétation artistique dans la céramique ont déterminé l'auteur à les choisir pour illustrer ses vues : Ajax et Cassandre, Hélène et Ménélas, la mort de Priam, etc.

Bénéficiant des classifications typologiques de Trendall et de Cambitoglou, rapportées aux plus anciens Catalogues de vases, rédigés par Beazley selon des critères stylistiques, l'auteur a concentré son attention sur l'iconographie proprement dite et non pas sur les schémas compositionnels, bien qu'il n'ait pas pu éviter les observations pertinentes sur la syntaxe du style choisi par le céramiste. Grâce à cette méthode de travail, adoptée d'après l'ouvrage de Gombrich, *L'art et l'illusion (Psychologie de la représentation picturale)*, trad. française parue en 1971), la recherche s'inscrit aux rangs des analyses sémiotiques, semblables à celles de R. Barthes sur les œuvres littéraires ou à celles de J.-P. Vernant sur la structure des mythes. Pour employer la terminologie de

Barthes, Moret poursuit sur le plan paradigmatique des compositions analysées selon les indices spécifiquement figuratifs, c'est-à-dire ces éléments parfois mineurs, chargés de significations, qui permettent une nouvelle interprétation des noyaux (les mêmes ou presque toujours les mêmes dans les matériaux étudiés). « Le signe iconique » d'une composition figurative ne peut pas être étudié en dehors du modèle relationnel auquel il appartient. Les représentations considérées dans cette section de la thèse, offrent de nombreuses variantes d'une seule scène (comme par exemple la dramatique rencontre d'Hélène par Ménélas, à Troie). Elles ont aussi mis en évidence l'emploi habile des motifs, devenus usuels, par les peintres céramistes italiotes (le refuge du suppliant devant l'autel entre autres), ainsi que l'emploi judicieux des positions traditionnelles (la position agenouillée du suppliant). A l'intention des effets inédits, l'auteur signale la présence des contaminations et des innovations. Les techniques de travail, en ce qui concerne les vases à certe valeur artistique, ont été étudiées dans la deuxième partie de la thèse par rapport à la tradition figurée et aux œuvres littéraires grecques, les drames d'Euripide ayant normalement la primordialité. La chapitre XIII de l'ouvrage, intitulé *Tragédie et céramique: Thèmes littéraires et motifs iconographiques* (p. 227-273), constitue, selon notre opinion, le point principal de la thèse, groupant et classifiant les conclusions auxquelles a abouti l'ensemble de la recherche. Les problèmes relevés dans ce chapitre, synthèse des précédents, ont une importance tout particulière.

Cherchant à établir les noyaux de la signification des « images », l'auteur s'est intéressé en même temps aux conditions dans lesquelles la représentation iconographique d'un mythe reçoit ou non une valeur intrinsèque. Ses conclusions prouvent que le langage figuré des céramistes italiotes dans l'expression des états d'âme des personnages est inédit, original, au regard de la tradition littéraire et du métier qu'il exerçaient.

Voilà quelques observations de l'auteur sur le rapport existant entre les drames d'Euripide où on trouve les scènes de prière (en grec : *hikesia*) et la céramique contemporaine : « Le poète a recouru à un principe de composition qui rappelle étonnement celui des peintres des vases. Alors que les imagiers ont utilisé le même schéma iconographique dans plusieurs thèmes légendaires différents, le dramaturge a remodelé les mythes de la tradition en les coulant dans une structure préexistante. On peut véritablement parler d'un motif littéraire, existant parallèlement au motif iconographique, mais antérieur, puisque la plupart des vases considérés datent du IV^e siècle. Il n'est pas indifférent de constater que la littérature a précédé la représentation figurée, mais s'il y a un emprunt, de tragédie à céramique, il ne s'est pas fait de façon directe pour chaque scène particulière. C'est le motif en tant que tel que les images italiotes ont reçu de leur dévancier, et ils l'ont librement adapté, parfois au gré de transpositions audacieuses » (p. 233).

De cette manière, après Carol Robert, qui avait déjà établi quelques influences réciproques et d'incontestables relations entre les arts figurés et la naissance du Cycle épique, voilà que J.-M. Moret se présente avec un apport personnel dans ce problème, très important non seulement en ce qui concerne l'indépendance de la création des artistes, mais aussi pour mieux entendre leur manière d'aborder l'œuvre d'Euripide et l'entière production tragique du V^e siècle av.n.ère.

Lisant attentivement le XIII^e chapitre, si riche en références sur la tragédiographie grecque quand il s'agit de son illustration, où sont analysés les motifs de « la saisie par les cheveux d'un homme poursuivi » ou « le meurtre du suppliant devant l'autel » — on découvre, en parallèle, les secrets de la technique dramatique d'Euripide, ainsi que ceux des céramistes italiotes, dont beaucoup n'avaient jamais vu un spectacle tragique. A la différence de la méthode de classifier les matériaux céramiques illustratifs, employée par T. B. L. Webster, qui a rédigé des listes de vases aux scènes illustratives pour les mythes de la tragédie grecque, J.-M. Moret a prouvé qu'en matière d'étude iconographique la variation image-signe indique non seulement une sensible autonomie en ce qui concerne la représentation dramatique, mais tout à

la fois l'apparition de nouvelles valeurs sémiotiques, indépendantes, qui, à leur tour, ont eu une certaine influence sur la création littéraire.

Au chapitre *Conclusions*, l'auteur a inséré quelques pages de synthèse concernant la méthodologie, relevant l'importance de l'opposition synchrone — diachronie pour l'étude des images-signes, ainsi que le rôle décisif des métamorphoses analogiques, auxquelles E. Panofski a accordé une grande attention, et pour finir, il a mis en évidence le problème des synonymies dans le langage figuré en se rapportant au langage proprement dit. Si, sur les vases appartenant à une période archaïque d'art céramique, la narration d'un mythe se déroulait par images successives, orientées sur une bande circulaire, qui contenait différents épisodes de l'action, les compositions compliquées qu'on admire sur les vases au fond noir à images rouges ou celles aux figures claires

sur un fond foncé attirent autrement l'attention du spectateur, tout en déclenchant dans sa mémoire et dans son registre émotif des réactions conformes au degré de compréhension de l'image contemplée, réalisée sur des schémas préexistants.

L'auteur du présent ouvrage a démontré d'une manière tout à fait convaincante que l'art des céramistes italiotes ne doit pas être considéré seulement du point de vue des thèmes abordés, mais plutôt par rapport à la tradition artisanale, à laquelle on doit la typisation proprement dite et à la métamorphose des images-signes, fait qui suppose une « lecture » attentive de l'image, à part de tout ce qu'on a réalisé jusqu'à présent.

Despina Georgescu-Mincu

JOSÉ D'ENCARNAÇÃO, *Divindades Indígenas sob o Dominio Romano em Portugal. Subsídios para o seu Estudo*. Imprensa Nacional — Casa da Moeda, Lisboa, 1975, 334 p. + 69 photos + 1 carte.

On constate le dernier temps l'essai de présenter le monde romain dans un nouvel esprit, qui vient accentuer les formes particulières de la vie romaine, telles qu'elles sont rencontrées dans une province ou dans une autre. L'apport des populations tellement diverses de l'Empire à la création des aspects spéciaux de la romanité, peut être surpris ainsi avec prégnance; de même, les tentatives de ces populations de garder des formes de vie spécifiques, les traditions appartenant justement à l'époque préromaine. « La résistance à la romanisation » — une formule entendue de plus en plus fréquemment aujourd'hui, attire l'attention de la recherche sur des aspects de la vie spirituelle préromaine, maintenus tels qu'ils ont été ou camouflés plus ou moins dans l'époque romaine. La persistance des cultes autochtones sous la domination romaine, à côté de la religion officielle de l'Empire, constitue une préoccupation constante de l'historiographie actuelle. Dans ce contexte se trouve l'ouvrage que nous y présentons.

L'auteur, dr. José d'Encarnação, en suivant le chemin ouvert par José Leite de Vasconcelos (*Religiões da Lusitânia, na Parte Que Principalmente Se Refere a Portugal*, I—III, Lisboa, 1897—1913) est connu par ses études antérieures dans le domaine des religions antiques, apparues dans diverses revues portugaises. Ce livre-ci a comme point de départ la thèse de licence, revue et complétée.

Après la *Préface* signée par le Prof. D. Fernando de Almeida (pp. 9—13), la *Note préliminaire*, l'*Introduction* et les *Abréviations Bibliographiques* (pp. 15—23), José d'Encarnação présente deux *listes bibliographiques* remarquables, l'une pour les auteurs (pp. 25—60), l'autre pour les publications (pp. 61—76). A ces deux bibliographies on fait les envois de la partie principale de l'ouvrage, *Le dictionnaire des divinités* (pp. 77—298). Les divinités sont décrites en ordre alphabétique, en formant chacune d'elles une « voix » dans ce dictionnaire. La méthode d'étude est, généralement, la même: les localités où l'on ait découvert les épigraphes, éventuellement la place où l'on les garde, la description détaillée des opinions de divers chercheurs, par la transcription de nombreuses citations et, enfin, la présentation des observations de l'auteur. Le dictionnaire est suivi par un chapitre de *Conclusions* (pp. 299—303) qui synthétise les résultats obtenus (la classification des divinités sur des catégories: 1) avec des noms et attributs incertains; 2) avec des noms sûrs et des attributs incertains; 3) divinités dont les attributs ont été précisés avec assez de certitude) et qui expose des conclusions concernant la répartition géographique des inscriptions, les dédicants de celles-ci et aussi les perspectives des futures recherches. L'ouvrage finit par quelques *annexes* (p. 307—326): les localités de découverte

et la place où sont gardés les monuments épigraphiques, la carte et la légende de celle-ci, la liste des anthroponymes. A la fin sont présentées les photos de quelques inscriptions analysées.

L'auteur précise dès le commencement qu'il a pour but l'étude des noms et des attributs des divinités autochtones auxquelles on dédie des autels sur le territoire du Portugal. Si du point de vue de la possibilité de recherche le choix du territoire d'un état moderne est justifié, on ne pourrait affirmer la même chose si l'on prend en considération la configuration antique des provinces de cette partie de l'Empire romain. Vraiment, le Portugal d'aujourd'hui ne coïncide pas parfaitement à une certaine province romaine, en comprenant l'ouest de Lusitania et le côté sud de Gallacia. C'est pour cela qu'il avait été plus normal qu'on ait tenu compte des frontières des provinces antiques dans le choix du territoire pour lequel on a fait la recherche. En tout cas, il était nécessaire la présentation des populations indigènes de l'Ouest de la presqu'île Ibérique, qui ont créé et qui ont gardé les cultes respectives.

Pour José d'Encarnação la divinité indigène est celle qui possède un culte local (« Indígenas é, ainda, uma designação... que serve para indicar que uma divindade tem culto local... » — p. 17) et dont le nom a certaines caractéristiques qui peuvent être considérées typiquement régionales («... consideramos indígenas as divindades cujos nomes possuam qualquer caracteristica passível de ser julgada tipicamente regional. » — p. 18). Avec des noms « typiquement régionaux » sont la plupart des divinités traitées dans le livre du chercheur portugais. En même temps la liste des divinités autochtones inclut quelques divinités qui, à côté de leurs noms romains ont des épithètes spécifiques, dérivées quelque fois de toponymes ou ethnonymes: Iupiter Assaecus, Genius Civitatis Baniensium, Genius Conimbricæ, etc. Par un effort remarquable, José d'Encarnação a réussi à assembler et à présenter dans son dictionnaire 106 divinités autochtones. Son travail de découverte et de classification de ces divinités n'a pas été facile. L'auteur a consulté une vaste bibliographie et a travaillé directement « sur le matériel » dans la mesure où il y a encore ces monuments épigraphiques. Peu des divinités présentées trouvent leur correspondant dans d'autres régions de l'Empire (par exemple, Endovellicus peut être identifié avec le gaulois Sucellus).

En ce qui concerne le dictionnaire des divinités nous mentionnons que la présentation détaillée de la bibliographie est utile, surtout pour les lecteurs étrangers, qui n'ont pas toujours à leur disposition les sources employées par l'auteur, mais souvent les citations de diverses publications sont trop