Zeitschrift: Genava : revue d'histoire de l'art et d'archéologie

Herausgeber: Musée d'art et d'histoire de Genève

Band: 53 (2005)

Artikel: D'étranges dorures sur une œnochoé étrusque de la collection Walther Fol

Autor: Wullschleger, Manuela / Rinuy, Anne

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-728243

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 09.12.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Manuela Wullschleger · Anne Rinuy

D'ÉTRANGES DORURES SUR UNE ŒNOCHOÉ ÉTRUSQUE DE LA COLLECTION WALTHER FOL

En 1872 arrivèrent à Genève quatre wagons des chemins de fer italiens chargés d'un nombre considérable d'objets antiques que le Genevois Walther Fol, après les avoir patiemment rassemblés en Italie, offrait en hommage à sa ville[1]. Le donateur put disposer de l'ancien hôtel du Résident de France (Grand'Rue 11) pour installer ses objets et les présenter au public, et il rédigea un catalogue en quatre tomes, parus entre 1874 et 1879, grâce à une dotation prélevée sur la succession du duc de Brunswick[2].

Parmi ces nombreux objets du Musée Fol, qui constitueront le premier noyau du Musée d'art et d'histoire à sa fondation en 1910, se trouve une œnochoé étrusque à figures rouges, souvent exposée dans les vitrines, qui n'a jamais éveillé la curiosité d'aucun chercheur. C'est précisément à cette cruche aux dorures étranges qu'est consacrée cette étude[3] (fig. 2).

Description du vase

La cruche MF 144 est une œnochoé de type VII B[4], c'est-à-dire avec un long col à embouchure en cornet, une panse sphérique et un pied cylindrique légèrement évasé vers le bas[5] (fig. 1 et 3). L'anse, très souvent plate dans ce type de vase, a été ici rajoutée lors d'une restauration moderne[6]. L'argile est beige rosé, le vernis noir est dense et grumeleux, brillant sur certaines parties, opaque sur d'autres. Pour les détails du décor, on a utilisé du vernis dilué, dont la couleur varie du brun foncé au beige jaunâtre. Des rehauts blancs sont appliqués sur une grande partie du décor. Les traits des visages, les bouclettes de cheveux, les bijoux et quelques motifs de remplissage sont rehaussés à la feuille d'or.

Les rehauts blancs, lumineux et bien conservés, ainsi que les lignes à la feuille d'or (qui n'existent sur aucun autre vase de ce type) ont suscité doutes et perplexité.

La feuille d'or est-elle ancienne ou moderne ? Le vase est-il une copie moderne d'un vase antique ? S'agit-il d'un vase antique sur le décor duquel on a ajouté une feuille d'or ?

Pour tenter de répondre à ces questions, il s'est agi en premier lieu d'analyser le vase du point de vue stylistique et iconographique afin de vérifier s'il pouvait être inséré dans une typologie, puis d'effectuer des analyses archéométriques de l'argile, du vernis et de la feuille d'or.

Le col de l'œnochoé MF 144 présente une tête féminine de profil, tournée vers la gauche et coiffée d'un *sakkos* (tissu brodé). Cette tête est flanquée, à gauche, d'un haut rinceau aux volutes multiples, enrichies de fleurs très stylisées. Au rinceau s'adosse un motif oblong (probablement une feuille avec nervure centrale) qui se répète aussi à droite, derrière la tête. Sur la panse du vase, on retrouve deux têtes féminines confrontées, très semblables à celle du col. Elles sont séparées par un motif oblong, probablement une feuille, au contour et à la nervure centrale garnis de dorure, dont la pointe est dirigée vers une rosette réservée, ornée de points noirs et blancs. Sous l'anse, une palmette au cœur ovale et à seize feuilles

1. W. Fol, sa collection et ses publications : DUMONT 1875 ; SCHNEIDER 1875 ; CARTIER 1910, pp. 27-28 ; DEONNA 1910, pp. 406-412 ; DEONNA 1922, pp. 43 et 46-48 ; M.T. 1926 ; VOLLENWEIDER 1960, p. 138, note 6 ; BRUCKNER 1962, « Préface », pp. VII-VIII ; ROUSSET 1972 ; NATALE *et alii* 1976, pp. 323-326 ; MAIER 1977, p. 221 ; LAPAIRE 2003

2. ROUSSET 1972, p. 17 ; NATALE *et alii* 1976, p. 324

3. J'exprime ma gratitude à M. Jacques Chamay pour m'avoir proposé d'étudier toute la collection des vases étrusques à figures rouges des Musées d'art et d'histoire, qui a fait l'objet de mon mémoire de licence (*tesi di laurea*) rédigé sous la direction du professeur Maurizio Harari auprès de l'Université de Pavie (Italie). Je désire également remercier Mme Anne Rinuy, dont les recherches ont permis d'éclaircir la question de l'authenticité du décor étudié ici. Je voudrais enfin adresser des remerciements particuliers à M. Harari pour la relecture de cet article et pour ses précieux conseils.

4. Dimensions : haut. max. 29,8 cm ; ∅ pied 7,9 cm. Bibliographie : FOL 1874, p. 38, n° 144 ; BEAZLEY 1947, p. 169 ; p. 302, n° 17 ; DEL CHIARO 1960, p. 151, n° 1 ; CHAMAY/RINUY 1999

5. BEAZLEY 1947, p. 268 ; type B 2 de JOLIVET 1982, p. 57, et schéma p. 58

6. DEL CHIARO 1960, p. 151, n° 1 : cet auteur mentionne la pièce, mais sans aucune observation à propos des dorures, ce qui donne à penser qu'il ne l'a pas vue et n'en possédait pas une photo en couleurs. Déjà M. Del Chiaro observait que l'anse est restaurée, parce qu'elle présente une courbe trop verticale et trop élevée à la jonction du col. Effectivement, l'anse de ce type d'œnochoé est normalement plus arrondie et plus basse, par ex. : JOLIVET 1984, pl. 40, 5-8 (anse brisée, mais attache visible), 9-12, 13-16, et pl. 42, 1-5 ; PIANU 1980, p. 18 et pl. VII, n° 7.

1-2. Groupe de Torcop, Peintre Torcop de la Villa Giulia, *Caere* | *Œnochoé de type VII*, 335-320 av. J.-C. | Terre cuite peinte, dorures, haut. max. 29,8 cm, ∅ pied 7,9 cm (MAH, inv. MF 144 [ancienne collection Walther Fol])

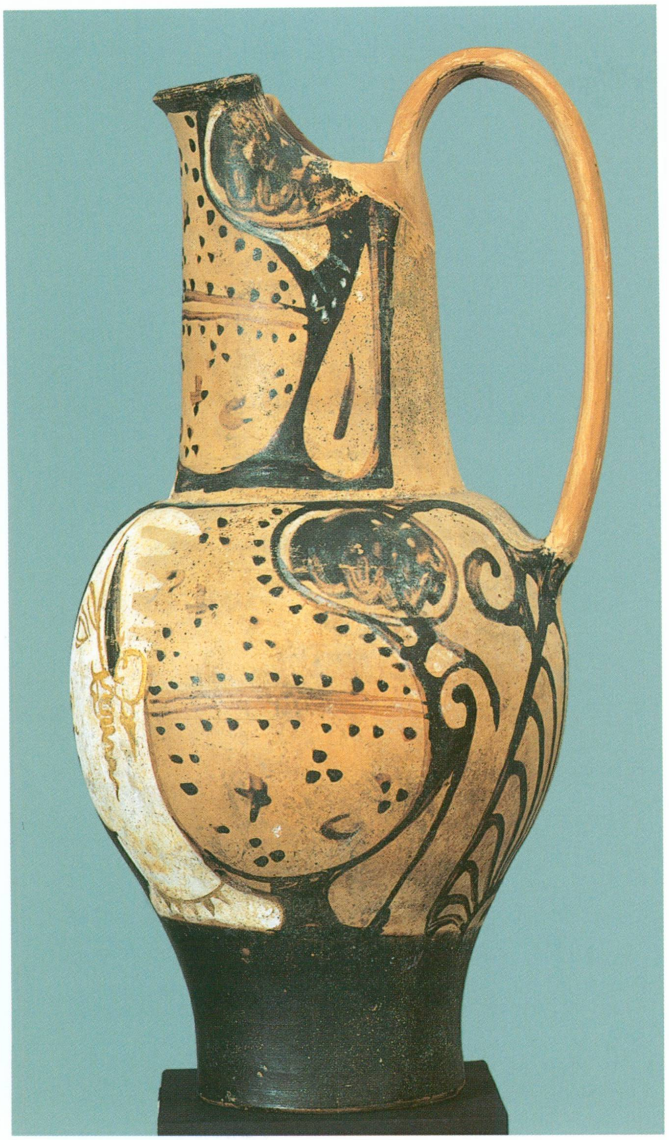
1. Profil droit
2. Vue de face

occupe tout le champ et est flanquée de part et d'autre d'une grosse volute double (fig. 4). Dans le petit espace qui sépare la volute de la partie inférieure du *sakkos* est peinte une feuille allongée.

Sur le col comme sur la panse, les profils féminins ont des formes assez arrondies ; des traits soulignent la paupière et l'orbite de l'œil qui est représenté de biais ; l'oreille est stylisée par une sorte de boucle, la bouche est recourbée vers le bas, les lèvres sont charnues, le menton est rond. La chevelure est retenue par un *sakkos*, divisé horizontalement en deux parties par des traits parallèles, bordés de points. Dans le sens vertical, une suite de points épousent le contour postérieur du *sakkos*. Celui-ci est parsemé de croix, de groupes de trois points disposés en triangle et d'une sorte de C, motifs qui représentent probablement une broderie[7] ; une grosse touffe de cheveux bouclés s'échappe à l'arrière. Un diadème blanc en forme de peigne (*comb-diadem*[8]) couronne le *sakkos* et comporte cinq pointes de taille décroissante du haut vers le bas. Une mèche de cheveux noirs apparaît sur le front et descend jusqu'à l'oreille. Devant, un trait à la feuille d'or longe la mèche et se

7. Del Chiaro 1960, p. 138

8. Del Chiaro 1960, p. 138



3-4. Groupe de Torcop, Peintre Torcop de la Villa Giulia, *Caere* | *Œnochoé de type VII*, 335-320 av. J.-C. | Terre cuite peinte, dorures, haut. max. 29,8 cm, ∅ pied 7,9 cm (MAH, inv. MF 144 [ancienne collection Walther Fol])

3. Profil gauche
4. Palmette et volute sous l'anse

termine en tire-bouchon devant l'oreille, de laquelle pend une boucle. À l'anneau est attaché un pendentif triangulaire, dont la pointe est allongée vers le bas ; sur la tête peinte sur le col, la boucle d'oreille se termine par trois petites feuilles. Le collier de la femme représentée sur le col est constitué d'un seul trait de couleur dorée ; celui des têtes figurant sur la panse est enrichi de triangles suspendus sur toute la largeur ; cette série de triangles est interrompue par un demi-cercle au centre, mais seulement sur la tête de gauche.

Le Groupe de Torcop

La forme de l'œnochoé de Genève est typique du Groupe de Torcop[9] de *Caere* (Cerveteri), que l'on nomme également Caeretan Head-Oinochai.

Les vases de ce groupe présentent une décoration répétitive avec quelques petites variantes. Sur le col des œnochoés est généralement représentée une tête féminine de profil avec

9. L'appellation « Torcop » a été forgée par Beazley à partir du nom des deux villes, Toronto et Copenhague, où sont conservés les vases qui lui ont servi à définir cette production (BEAZLEY 1947, p. 168).

sakkos. Sur la panse figurent deux autres têtes féminines confrontées, également de profil[10]; sur quelques vases on trouve, toutefois, une scène de genre de type dionysiaque[11].

Dans sa première classification, Beazley[12] a attribué vingt vases à ce groupe, dont huit œnochoés de type VII, et il en a allongé la liste dans ses études ultérieures[13].

Mario Del Chiaro considérait initialement les vases du Groupe de Torcop comme «*environment of the Genucilia style*[14]» sur la base de ressemblances iconographiques. Par la suite, dans une étude monographique[15], il a précisé le champ d'activité de l'atelier en le situant à *Caere* au cours de la première moitié du IVe siècle av. J.-C.[16]. Il a identifié différents peintres, en les baptisant de noms convenus, tels que Peintre Torcop de la Villa Giulia, Peintre Torcop de Populonia, Peintre Torcop de Pennsylvanie, Peintre Torcop de Bruxelles, selon des critères attributifs qui se fondent essentiellement sur l'analyse des profils féminins et surtout sur les motifs de remplissage[17]. M. Del Chiaro ne prend toutefois en considération que les œnochoés de forme VII, définissant les autres formes comme «proches du Groupe de Torcop».

Jean et Laurence Jehasse ont identifié, sur la base des découvertes de la nécropole d'Aléria, un autre peintre Torcop, décorateur de trois vases, qu'ils ont nommé Peintre A d'Aléria[18].

Dans sa monographie sur la céramique cérétaine, Del Chiaro n'a rien ajouté de substantiel à propos du Groupe de Torcop, mais il a abaissé sa datation entre 340 et 300 av. J.-C.[19]. Il souligne la position intermédiaire du Peintre Torcop de la Villa Giulia entre le Groupe cérétain figuré et le Groupe de Torcop proprement dit[20] et met en évidence les relations qui unissent la production étrusque et celle de l'Italie méridionale[21].

Giampiero Pianu[22] a attribué au même atelier non seulement les œnochoés de forme VII, mais aussi les autres formes qui présentent une décoration à têtes féminines portant le *sakkos* typique divisé en trois registres, et il a confirmé la datation dans la seconde moitié du IVe siècle av. J.-C.

Vincent Jolivet a opéré une révision profonde tant du Groupe cérétain figuré que du Groupe de Torcop. La classification du Groupe de Torcop proposée par M. Del Chiaro lui semble inadéquate parce qu'elle repose sur l'analyse d'un nombre restreint de vases et qu'elle n'inclut pas une étude complémentaire de la morphologie et de la décoration. V. Jolivet est plus favorable à l'hypothèse d'une «compétence mixte» qu'à celle d'une spécialisation des peintres[23]. Il ne s'agirait donc pas de peintres spécialisés dans les décors à profils féminins, mais des mêmes peintres du Groupe cérétain figuré, qui auraient décoré, depuis le début de la production, des vases à décor complexe, des vases à profils et les plats *Genucilia*[24]. Jolivet est donc enclin à assimiler les différents peintres du Groupe de Torcop à ceux qui appartiennent au Groupe cérétain figuré, et il propose ainsi de dater la production des vases à profils féminins entre 340 et 280 av. J.-C. Le début de la production cérétaine serait lié, selon l'hypothèse de Jolivet, à la migration à *Caere* d'un groupe d'artisans falisques vers 340 av. J.-C.[25]. Le départ de ceux qui constituaient probablement «l'élite» de ce groupe marquerait l'abandon de la ligne en relief à Faléries.

Dans la production du Groupe de Torcop, la ligne en relief n'est pas employée[26], mis à part quelques exemplaires attribués au Peintre Torcop de la Villa Giulia[27], le plus ancien des peintres des œnochoés Torcop. Un détail technique commun à toutes les œnochoés du Groupe de Torcop est l'usage abondant des rehauts blancs, surtout pour les visages féminins,

10. Quelques rares exemplaires attribués au Groupe de Torcop présentent les têtes de profil de personnages mythologiques, par exemple: œnochoé Louvre K 471 avec, sur la panse, les têtes confrontées de Aita – Hadès – et d'une femme – Perséphone? (DEL CHIARO 1970.1, p. 292, pl. 73, fig. 1 = DEL CHIARO 1974, fig. 8: attribuée au Peintre Torcop de Populonia); œnochoé Varsovie 140471 avec têtes de satyre et de femme (DEL CHIARO 1970.2, p. 6, n° 1, et p. 7, fig. 1-4: attribuée au Peintre Torcop de Pennsylvanie).

11. Par exemple l'œnochoé Villa Giulia inv. 30 (DEL CHIARO 1965, p. 137, n° 1, pl. XXXIII; DEL CHIARO 1974, p. 17, n° 16, pl. 14) et sa réplique identique Villa Giulia sans inv. (DEL CHIARO 1966, p. 31, pl. 13, fig. 13; DEL CHIARO 1974, p. 17, n° 17). Ces pièces ont permis à Del Chiaro d'observer la relation étroite entre la production des vases à profils féminins et ceux à scènes plus complexes (Groupe cérétain figuré). Ces deux œnochoés sont attribuées au Peintre Torcop de la Villa Giulia, qui a donc décoré des vases à scènes complexes, mais aussi à têtes de profil.

12. BEAZLEY 1947, pp. 168-189 et 302

13. BEAZLEY 1950, p. 145; BEAZLEY 1952, p. 13

14. DEL CHIARO 1957, p. 318

15. DEL CHIARO 1960

16. La majorité des vases proviennent en effet de *Caere* et des lieux où l'on peut déjà constater la présence de vases du Groupe cérétain figuré (voir JOLIVET 1982, p. 165, fig. 74 et 75). L'aire de diffusion du Groupe de Torcop, en Étrurie, dans le Latium, en Corse, dans le sud de la France et en Espagne, est bien plus vaste que celle des vases du Groupe cérétain figuré (voir PIANU 1985, p. 75, fig. 6, p. 76, fig. 7, et p. 78, fig. 8).

17. DEL CHIARO 1960, p. 139, pense que «*the motifs employed as fill-in between the confronted heads and in the field provide sufficiently strong clues to allow reliable attributions*». Malheureusement ces motifs sont si différents qu'il est très difficile et hasardeux de les attribuer à un seul artisan. La décoration accessoire de cette production est en effet caractérisée par une grande variété de motifs: palmettes, volutes plus ou moins complexes, nombreux remplissages (patère, feuille, palmette, rosette, volute, autels [par exemple DEL CHIARO 1960, pl. XI, fig. 6] et oiseaux [par exemple DEL CHIARO 1963, pl. XXVII, A]).

18. JEHASSE 1973, p. 86, nos 2, 319, 376; vases du Groupe de Torcop retrouvés à Aléria, voir aussi JEHASSE 2001, p. 64, pl. 103-105

et de la couleur ocre, plus ou moins brillante, pour les contours, les détails anatomiques et les bijoux.

Les têtes féminines de profil qui caractérisent la production du Groupe de Torcop possèdent de nombreux points communs avec celles que l'on trouve dans la céramique de l'Italie méridionale[28]. Bien qu'il existe des variantes, le type iconographique reste fondamentalement le même.

Ce type de tête féminine portant un *sakkos* se retrouve également dans la production «*alto-adriatica*»: des études récentes ont d'ailleurs démontré une influence des céramiques étrusque et falisque à figures rouges sur celle du Picenum ainsi qu'un rapport d'échanges entre les deux régions grâce à la vallée du Tibre[29].

Attribution du vase de Genève

L'œnochoé MF 144 peut se situer assez facilement dans cette production cérétaine: des parallèles stylistiques existent, bien qu'aucun exemplaire du Groupe de Torcop ne soit pourvu d'éléments décoratifs à la feuille d'or.

Quatre œnochoés, conservées au Musée de la Villa Giulia[30], présentent un décor enrichi d'une couleur jaune-ocre lumineuse que l'on retrouve également dans la production cérétaine à décor plus complexe (fig. 5). C'est le cas aussi d'une *kylix* de Tuscania[31] dont le profil féminin inscrit dans le médaillon central est proche de celui des œnochoés mentionnées précédemment. Ces vases sont tous attribués par Del Chiaro au Peintre Torcop de la Villa Giulia. Nous constatons de fortes analogies stylistiques avec le vase genevois en ce qui concerne les traits des visages et les bijoux, tels que les boucles d'oreilles à pendentif triangulaire avec ou sans feuilles. Le pendentif en demi-cercle du collier de la tête féminine de gauche qui figure sur la panse de l'œnochoé genevoise n'a toutefois aucun parallèle.

On peut rapprocher les profils féminins de l'œnochoé MF 144 de ceux qui sont peints sur la coupe de Kassel T 545[32]; attribuée par Del Chiaro au Groupe de *Genucilia* cérétain[33], cette coupe a été par la suite assignée au Peintre Torcop de la Villa Giulia[34]. Quant aux détails du visage et des bijoux, nous pouvons en trouver de semblables sur l'œnochoé Castellani[35] et sur trois des œnochoés de la Villa Giulia précédemment mentionnées[36]. Le type de boucles d'oreilles en anneau à pendentif triangulaire est attesté aussi bien en Grèce[37] qu'en Étrurie[38]; il reproduit, en effet, des modèles de Grande-Grèce, de Tarente en particulier, du Ve et du IVe siècle av. J.-C.[39].

La volute multiple peinte sur le col du vase genevois a un parallèle sur l'œnochoé Villa Giulia inv. 13 du Peintre Torcop de la Villa Giulia[40]: ornée de points blancs et de traits noirs sur les fleurs, la volute y est représentée sur la panse entre les deux profils féminins.

Si la rosette entre les deux profils féminins peints sur la panse est très fréquente dans le Groupe de Torcop, le motif de la feuille n'est en revanche pas attesté.

L'œnochoé du Louvre S 5073[41], malgré son état de conservation déplorable, présente une parenté avec celle de Genève: forme, composition générale, volute multiple sur le col, volute sous l'anse et *sakkos* sont similaires[42]. Jolivet rapproche de la production du Peintre cérétain de Florence l'œnochoé du Louvre S 5073 pour le type de décoration à double

19. Del Chiaro 1974, pp. 139-140

20. Del Chiaro 1974, pp. 17-18 et pp. 89-90; voir également plus haut note 11

21. Del Chiaro 1974, pp. 121-123. Del Chiaro en vient même à supposer une possible influence étrusque, en particulier cérétaine, sur la céramique campanienne, et sicéliote en ce qui concerne l'iconographie des profils féminins confrontés.

22. Pianu 1980, pp. 17-25

23. Jolivet 1984, p. 46

24. Jolivet 1982, pp. 49-56, et Jolivet 1984, p. 46

25. Jolivet 1982, p. 66

26. Ce détail technique constitue un précieux indice pour la datation d'un vase, même si, souvent, la qualité stylistique supérieure n'est pas forcément synonyme de datation antérieure.

27. Par exemple: Del Chiaro 1960, p. 141, n° 6, pl. X, fig. 2 (la ligne en relief est employée dans la frise à oves sur l'épaule de l'œnochoé conservée au Musée de la Villa Giulia [inv. 13]).

28. Voir les exemples fournis par Trendall 1967, par Trendall 1987 et par Trendall/Cambitoglou 1982

29. Harari 1998; Gilotta 2000; Harari 2000; Ambrosini 2003; pour la céramique «*alto-adriatica*», voir *Classico Anticlassico* 1996, Landolfi 2000

30. Œnochoé Villa Giulia sans inv. (Del Chiaro 1960, p. 140, n° 1, pl. X, fig. 1); œnochoé Villa Giulia sans inv. (Del Chiaro 1960, p. 140, n° 2); œnochoé Villa Giulia inv. 13 (Del Chiaro 1960, p. 141, n° 6, pl. X, fig. 2; Del Chiaro 1974, pl. 68); œnochoé Villa Giulia inv. 14 (Del Chiaro 1960, p. 141, n° 7, et Del Chiaro 1969, p. 124, pl. 47, fig. 1)

31. *Kylix* inv. 70775, à l'extérieur, têtes féminines de profil avec *sakkos* encadrées par des volutes fleuries; à l'intérieur, médaillon avec tête de femme de profil (Moretti 1983, pp. 61-62, n° 97, pl. LXXVI-LXXVII)

32. Kranz/Lullies 1975, pl. 83, 1-3, p. 57 (attribuée au Groupe de *Genucilia*), et *Kassel* 1990, pp. 266-267, n° 192

33. Del Chiaro 1957, pp. 317-319, pl. 29 a, c

34. Del Chiaro 1974, p. 78, n° 1, pl. 78-79. On doit aussi à ce peintre l'œnochoé Villa Giulia inv. 30 (Del Chiaro 1960, p. 142, n° 8, pl. X, fig. 3; Del Chiaro 1974, p. 17, n° 16, pl. 14) et la coupe Hess de Bâle (Del

5 a-b. Groupe de Torcop, Peintre Torcop de la Villa Giulia, *Caere* | *Œnochoé de type VII*, 335-320 av. J.-C. | Terre cuite peinte, haut. max. 28,5 cm, ∅ pied 7,7 cm (Rome, Musée national étrusque de la Villa Giulia, inv. 13) | Détails (panse) : œil et oreille des têtes de profil

volute sous l'anse[43]. Sur le vase genevois, on retrouve une palmette analogue, correspondant au type C, 3B de Jolivet[44], mais moins pointue et ornée de feuilles allongées entre les volutes. On peut encore ajouter que l'œnochoé du Louvre S 5073 présente un détail qui rappelle l'œnochoé Villa Giulia inv. 13 déjà mentionnée[45], à savoir les petits traits à l'intérieur des fleurs de la volute.

Ce qui distingue la pièce de Genève des autres œnochoés du Groupe de Torcop est l'absence d'un motif décoratif (oves, chevrons, traits ou points) sous la lèvre, sur l'épaule ou sous la zone figurée.

Sur la base de tous ces éléments, il est possible d'établir un certain lien stylistique entre l'œnochoé MF 144 et les œuvres du Peintre Torcop de la Villa Giulia ainsi que l'œnochoé du Louvre S 5073, attribuée à la production du Peintre cérétain de Florence.

Le Peintre Torcop de la Villa Giulia, auquel on doit aussi bien des vases à décor complexe que des vases comportant une tête de profil sur le col et une scène figurée sur la panse, constitue pour ainsi dire un trait d'union entre le Groupe cérétain figuré et le Groupe de Torcop[46]. Ses œuvres, que V. Jolivet est enclin à rapprocher de celles du Peintre cérétain de Campana-Brooklyn[47], se situent chronologiquement au début de la production du Groupe de Torcop, entre 335 et 320 av. J.-C., soit entre les styles cérétains «ancien» et «moyen»[48]. En effet, l'œnochoé de Genève semble plus proche du Groupe cérétain figuré que du Groupe de Torcop[49], quoique cette distinction n'ait plus vraiment de raison d'être[50].

Si donc nous pouvons sans aucun doute attribuer l'œnochoé genevoise au Groupe de Torcop de *Caere* et la rapprocher stylistiquement des œuvres du Peintre Torcop de la Villa Giulia, il reste toutefois le problème du détail technique de la feuille d'or, qui, à ce jour, est totalement dépourvu de parallèles dans cette catégorie de céramique.

Il semblerait étrange qu'une production standardisée de large diffusion, telle que l'était celle du Groupe de Torcop, ait fourni un exemplaire comportant une technique si précieuse et délicate, vouée plutôt à des œuvres d'art de niveau qualitatif supérieur[51].

CHIARO 1961, pl. 32, fig. 6, et DEL CHIARO 1974, p. 78, n° 2 : coupe de la collection Robert Hess, Bâle – Hôtel Jura), proches stylistiquement de la pièce de Genève.

35. Œnochoé de forme VIII B (inv. 50605) : DEL CHIARO 1963, pl. XXVII A ; MINGAZZINI 1971, pp. 192-194, n° 754, pl. CCV ; DEL CHIARO 1974, p. 81, n° 2, pl. 84-85 ; CARUSO 1985, p. 48, n° 57

36. Sans inv. (DEL CHIARO 1960, p. 140, n° 1, pl. X, fig. 1) ; inv. 13 (DEL CHIARO 1960, p. 141, n° 6, pl. X, fig. 2) ; inv. 14 (DEL CHIARO 1960, p. 141, n° 7 ; DEL CHIARO 1969, p. 124, pl. 47, fig. 1)

37. HADACZEK 1903, p. 18, fig. 31 (boucles d'oreilles en or de Lusoi)

38. HADACZEK 1903, p. 71, fig. 138-139 = CRISTOFANI/MARTELLI 1983, p. 231, n° 254 (boucles d'oreilles en or de Volterra, Museo Guarnacci, IIIe-IIe siècle av. J.-C.)

39. CRISTOFANI/MARTELLI 1983, p. 314

40. DEL CHIARO 1960, p. 141, n° 6, pl. X, fig. 2 ; DEL CHIARO 1974, pl. 68

41. JOLIVET 1984, pl. 40, 6-9 (9830157 AGR)

42. Sur les deux œnochoés, le *sakkos* ne présente pas la division verticale proche du diadème, reproduite par Del Chiaro dans le schéma du *sakkos* cérétain (DEL CHIARO 1960, p. 162, fig. c) et apparaissant sur la majorité des vases Torcop.

43. JOLIVET 1982, p. 54

44. JOLIVET 1982, p. 60

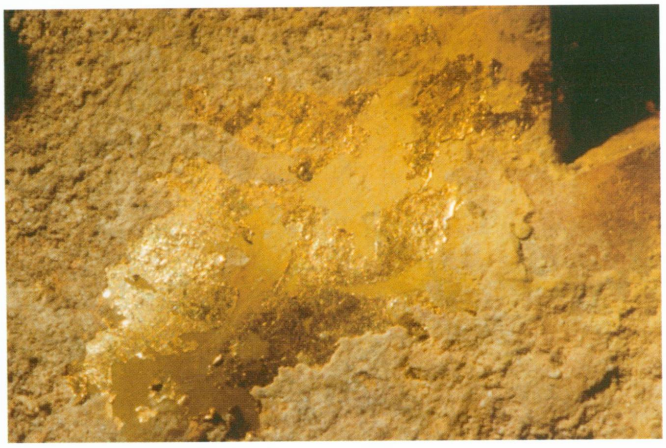
45. DEL CHIARO 1960, p. 141, n° 6, pl. X, fig. 2

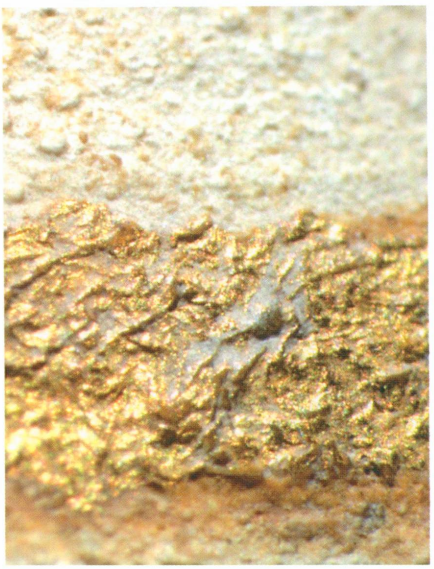
46. Voir, par exemple, l'œnochoé Tarquinia RC 3484 (PIANU 1980, pp. 19-20, pl. IX)

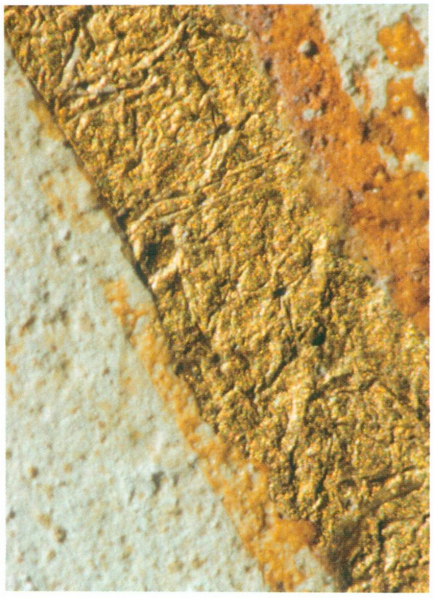
47. JOLIVET 1982, pp. 40-41

48. JOLIVET 1982, p. 65

49. Si l'on considère, par exemple, des pièces telles que l'œnochoé forme VII (inv. 92144) du Peintre Torcop de Populonia (MANGANI 1992, p. 46, n° 11).







6-11 (de gauche à droite et de haut en bas). Examens à la loupe binoculaire :

6. Tarente | *Fibule*, IIIe siècle av. J.-C. | Terre cuite dorée, larg. 2 cm au centre (Genève, collection privée CA, inv. T 27) | Détail : restes de dorure à la feuille posée sur le bol jaune bien lisse (macroscope, grossissement 7,7 ×)

7. Tarente | *Patère*, IVe-IIIe siècle av. J.-C. | Terre cuite étamée, dorée au centre (*omphalos*), ∅ 23,8 cm (Genève, collection privée CA, inv. 314.03) | Détail : restes de dorure (placage or sur argent) posée sur un bol blanc bien lisse (macroscope, grossissement 3,8 ×)

8-11. Groupe de Torcop, Peintre Torcop de la Villa Giulia, *Caere* | *Œnochoé de type VII*, 335-320 av. J.-C. | Terre cuite peinte, dorures, haut. max. 29,8 cm, ∅ pied 7,9 cm (MAH, inv. MF 144 [ancienne collection Walther Fol]) :

8. Détail (panse) : œil de la femme de gauche. Feuilles d'or posées sans soin sur une matière jaune (macroscope, grossissement 10 ×)

9. Détail (col) : collier de la femme. Couche blanchâtre sur la feuille d'or, débordant sur le fond blanc (macroscope, grossissement 16 ×)

10. Détail (panse) : bas du trait au-dessus de la boucle de cheveux de la femme de droite. Restes de tracé ancien jaune-rouge de part et d'autre de la dorure (macroscope, grossissement 18,7 ×)

11. Détail (panse) : boucle de cheveux de la femme de droite. Repeints blancs entre les méandres (macroscope, grossissement 6 ×)

Les analyses approfondies du Laboratoire de recherche des Musées d'art et d'histoire, effectuées par A. Rinuy[52], permettent, comme on va le voir ci-dessous, d'exclure que l'œnochoé soit l'unique exemplaire avec dorures parvenu jusqu'à nous dans son intégrité originelle. [*mw*]

Étude et analyse de l'œnochoé MF 144 au Laboratoire

L'étude stylistique de Manuela Wullschleger a démontré que le vase MF 144 peut être attribué de manière définitive au Groupe de Torcop de *Caere*.

Le problème principal rencontré est de dater le décor doré, totalement inhabituel sur ce genre de céramique.

Pour formuler une réponse, il s'est agi de mettre en évidence les différentes techniques de confection du décor et d'en identifier la composition, ainsi que la technique de la dorure, puis de comparer les résultats avec ceux d'analyses de dorures réputées antiques.

I. Examen du vase à la loupe binoculaire

Un minutieux examen en lumière rasante du décor du vase, ainsi que des dorures, a permis de constater que :

- les profils des têtes des femmes et les traits des visages ont été exécutés de manière rapide ;
- les dorures – à la feuille – sont posées sans soin sur une matière jaune pâteuse et huileuse d'apparence qui déborde de tous les côtés. Cette matière est visiblement destinée à recevoir les feuilles métalliques, à la manière d'un « bol[53] » (fig. 8) ;
- les feuilles d'or sont toutes plissées, contrairement à ce que l'on peut observer sur d'autres objets antiques pourvus de dorures, par exemple des terres cuites de Grande-Grèce de l'époque hellénistique (fig. 6-7) ;
- les plis des feuilles d'or contiennent une matière blanchâtre laiteuse et quelques amas gris (fig. 9) ;
- cette matière blanchâtre déborde sur le fond blanc et les concrétions calcaires en maints endroits ;
- à côté des dorures, on voit des restes d'un tracé de couleur variant du jaune au rouge et au brun foncé, selon l'épaisseur de la couche, et ayant par endroits une texture brillante d'aspect vitrifié semblable à celle du contour brun-rouge des visages. Ce tracé est posé sous les concrétions calcaires, sur le blanc du visage (fig. 10). Ce décor, apparemment original, se distingue nettement du « bol » jaune pâteux des dorures ;
- dans certains méandres des boucles de cheveux et dans les paupières, on remarque des repeints blancs couvrants destinés visiblement à « corriger » le mauvais positionnement des feuilles d'or ou à masquer le tracé ancien (fig. 11) ;
- le pied du vase, dont la couleur noire est opaque, ne comporte qu'une fine couche de couleur, présentant des éclats, alors que le noir brillant de la panse est couvrant et comporte plusieurs couches de couleur, dont certaines débordent sur le noir mat ;
- on remarque des concrétions calcaires et des restes de terre sur tout le vase, mais distribués de manière inégale : certaines zones autour des dorures en sont en effet dépourvues ;

50. Del Chiaro 1974, pp. 88-92 ; Jolivet 1982, p. 52. Les deux groupes sont si proches qu'on peut imaginer un seul atelier, où des artisans se complaisaient à peindre des vases à scènes figurées complexes et des vases ornés seulement de profils féminins.

51. Pensons, par exemple, à la céramique attique (Peintre de Meidias : l'hydrie du Musée archéologique de Florence [Levi 1938, pl. 60, n° 1, pl. 62, n°s 1-3, et pl. 63, n°s 1-3]) et à celle d'Apulie, qui en fournissent de nombreux témoignages.

52. Pour les premiers résultats, voir Chamay/Rinuy 1999

53. Le bol consiste en une couche d'argile non cuite, liée avec de l'œuf ou de la colle animale et généralement colorée par des oxydes de fer rouges ou jaunes. Le bol permet de brunir la fine feuille d'or apposée au-dessus (pour la faire briller), car les argiles sont composées de feuillets capables de glisser les uns sur les autres sous l'effet d'une légère pression (voir Cennini 1858, § CXXXV, pp. 97-98 ; Mora 1960, pp. 44-47).

12-14 (de gauche à droite). Groupe de Torcop, Peintre Torcop de la Villa Giulia, *Caere* | *Œnochoé de type VII*, 335-320 av. J.-C. | Terre cuite peinte, dorures, haut. max. 29,8 cm, ∅ pied 7,9 cm (MAH, inv. MF 144 [ancienne collection Walther Fol]) | Examens en lumière ultraviolette :

12. Détail (col) : profil de la femme. Fluorescence blanche sur une large zone autour de la mèche de cheveux et du collier | 13. Détail (panse) : profil de la femme de gauche. Fluorescence blanche dans la mèche de cheveux et la boucle d'oreille due au blanc de zinc | 14. Détail (panse) : profil de la femme de droite. Fluorescence blanche dans la paupière, la mèche de cheveux et la boucle d'oreille due au repeint au blanc de plomb.

– on observe également des éclaboussures de « vernis » noir un peu partout sur le blanc des visages ; elles sont masquées dans les emplacements qui ne comportent pas non plus de concrétions calcaires.

II. Examen du décor en lumière ultraviolette

Une partie des zones bordant les dorures présente une fluorescence blanchâtre très prononcée sous irradiation aux rayons ultraviolets, en particulier autour de la boucle d'oreille et de la mèche de cheveux de la femme de gauche sur la panse, autour de la bouche, de la narine et de l'œil de la femme de droite et du collier des personnages (fig. 13 et 14). Une large zone autour de la mèche et de la boucle d'oreille, ainsi que le collier du profil sur le col, sont fortement fluorescents également, alors qu'ailleurs le blanc des visages est exempt de fluorescence (fig. 12).

Il est à remarquer que les emplacements blancs fluorescents ne comportent pas de concrétions calcaires.

Pour interpréter ces premiers résultats d'examen, une identification de la composition des parties fluorescentes et non fluorescentes s'imposait.

A. Plusieurs méthodes d'analyses ont été choisies à cet effet [54] *:*

1. La spectrométrie de fluorescence X, méthode privilégiée car elle s'effectue directement sur l'objet sans le toucher, donc sans prélèvement. Elle fournit les éléments entrant dans la composition des couleurs et des dorures ;
2. La diffraction de rayons X, effectuée sur quelques grains de pigments, donne la structure cristallographique des composés ;
3. Les stratigraphies préparées à partir de micro-prélèvements permettent d'observer les différentes couches sous le microscope optique, en lumière normale et sous rayonnement ultraviolet, d'effectuer des tests d'analyses de liants[55], et d'analyser les pigments couche par couche à l'aide d'un microscope électronique à balayage couplé à un spectromètre de fluorescence X[56] ;
4. Les liants sont encore examinés par spectrophotométrie infrarouge à transformée de Fourier (FTIR)[57].

B. Résultats des analyses

1. Analyse élémentaire des pigments par spectrométrie de fluorescence X

Une soixantaine d'analyses à des emplacements différents ont été nécessaires pour comprendre la signification des résultats obtenus, tant ils sont complexes. Ils peuvent se résumer ainsi :

- Toutes les dorures contiennent de l'or, des traces de cuivre, du plomb, ainsi que du calcium, du fer et du zinc (ce dernier en grande quantité) ;
- Les dorures fluorescentes comportent sur leur surface une matière laiteuse blanchâtre à base de zinc, ainsi que des amas gris contenant du calcium et du fer ;
- Le blanc non fluorescent des visages est à base de fer, avec parfois un peu de calcium ;
- Le blanc fluorescent des visages se compose des mêmes éléments, additionnés de zinc ;
- Une quantité importante de plomb apparaît dans les repeints blancs et fluorescents (paupière, méandres des boucles d'oreilles du profil de droite) ;
- Les restes de tracé que nous pensons ancien, de couleurs jaune, rouge, ou brune, aux alentours des dorures, sont à base de fer, avec parfois du calcium ;
- Le fond noir mat contient du fer, la panse noir brillant en comporte une quantité plus importante, ainsi que des traces de zinc, par endroits ;
- L'argile beige rosé du vase est à base de fer, avec parfois du calcium.

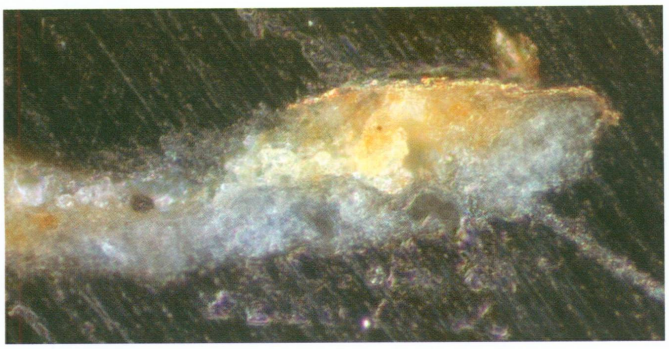
Remarques : 1. Cette méthode d'examen s'applique directement sur l'objet, à l'air libre. De ce fait, certains éléments comme le silicium et l'aluminium, éléments de base des argiles, ne sont pas détectés, car les rayonnements qu'ils émettent sous l'excitation des rayons X sont très mous et par conséquent absorbés par l'air. Ainsi, seul apparaît le fer de l'argile du vase, du fond noir, ainsi que des restes de tracé ancien des visages. Il faudrait travailler sous vide d'air pour voir les autres éléments, opération délicate sur un objet entier ; 2. L'identification des argiles s'opère donc par diffraction de rayons X (voir ci-dessous) ; 3. L'observation sous binoculaire des emplacements contenant du calcium sur le blanc des visages,

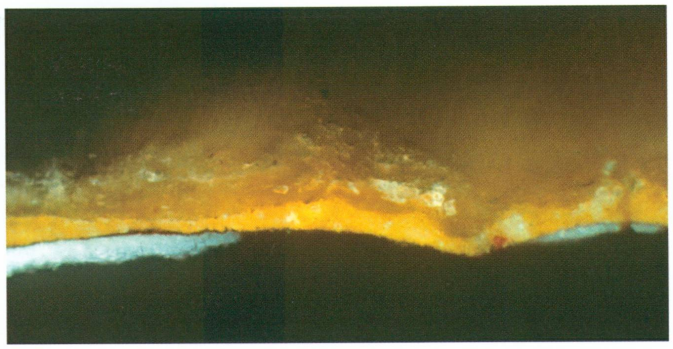
54. Pour la description des méthodes d'analyses, voir RINUY 1994

55. Les examens et analyses techniques de l'œnochoé, ainsi que les photographies en lumière normale et en UV, ont été réalisés par Thérèse Flury, collaboratrice technique au Laboratoire de recherche des Musées d'art et d'histoire. Un complément d'analyses et de photographies a été confié à Martine Degli Agosti, également collaboratrice technique au Laboratoire de recherche des Musées d'art et d'histoire. Les photographies ont été scannées et traitées par Sylvie Meyers, infographiste. Un grand merci à toutes les trois de leur précieuse collaboration.

56. Les examens, analyses et photos au microscope électronique à balayage ont été effectués par Jean Wuest, alors chargé de recherche au Muséum d'histoire naturelle de Genève. Qu'il soit ici vivement remercié.

57. Les analyses par FTIR sont dues à Stefan Wülfert, alors responsable du laboratoire de l'Institut suisse pour l'étude de l'art à Zurich. Je lui en suis très reconnaissante.





15-16 (de gauche à droite). Groupe de Torcop, Peintre Torcop de la Villa Giulia, *Caere* | *Œnochoé de type VII*, 335-320 av. J.-C. | Terre cuite peinte, dorures, haut. max. 29,8 cm, ∅ pied 7,9 cm (MAH, inv. MF 144 [ancienne collection Walther Fol]) | Stratigraphies en lumière normale

15. Détail (panse) : bas de la boucle de cheveux de la femme de gauche. Stratigraphie : feuille d'or sur la couche jaune posée sur le blanc du visage (microscope, grossissement ~ 436 ×) | 16. Détail (panse) : narine de la femme de droite, bord de la dorure. Stratigraphie : deux couches jaunes posées sur le tracé ancien (brun), le tout sur le blanc du visage (microscope, grossissement 409 ×)

sur le fond noir et sur l'argile beige rosé a permis de constater qu'il provient des concrétions calcaires déposées lors du long enfouissement du vase dans le sol.

2. Identification de la structure cristallographique des pigments par diffraction de rayons X

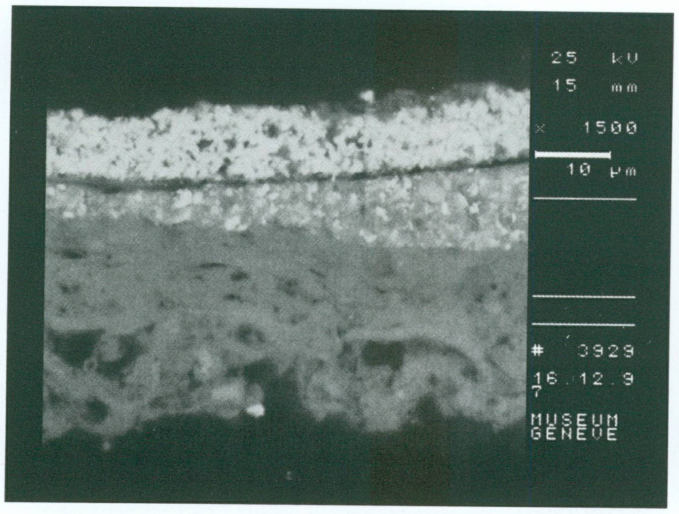
- Quelques grains de pigments jaunes, prélevés dans la couche sous la dorure de la narine du personnage de droite sur la panse, et dans la boucle d'oreille de la femme sur le col du vase, ont permis d'identifier leur composition : il s'agit d'un mélange de blanc de zinc (ZnO) et d'une terre jaune – vraisemblablement une terre de Sienne – appliqué sans doute pour imiter le rôle d'un « bol » pour la dorure ;
- La matière blanchâtre posée sur la dorure se compose de blanc de zinc, les amas gris sont à base de calcite ($CaCO_3$) ;
- Le blanc fluorescent des visages (prélèvement au-dessus du collier de la femme de gauche) contient du blanc de zinc et du kaolin ($Al_2O_3.2SiO_2.2H_2O$) cuit à une température inférieure à 980° C (~ 945° C)[58] ;
- Le repeint blanc, fluorescent, masquant par exemple le tracé original de la paupière de la femme de droite, est constitué de blanc de plomb ($2PbCO_3.Pb(OH)_2$) ;
- Le blanc non fluorescent des visages est composé uniquement de kaolin, cuit à une température inférieure à 980° C (~ 945° C).

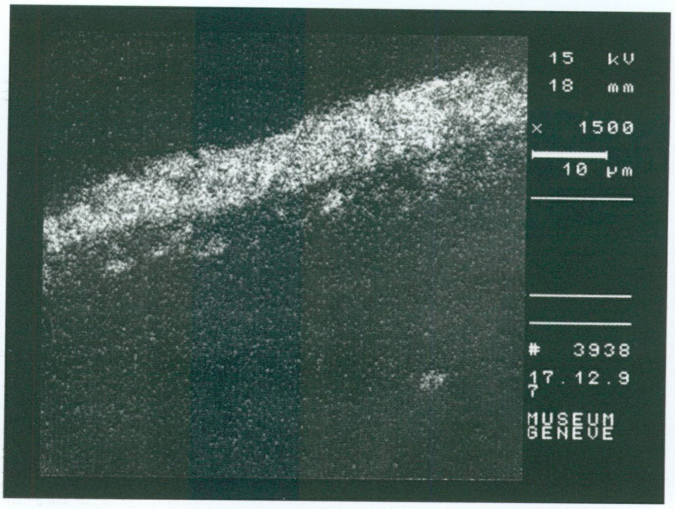
Remarques : 1. Le kaolin constitue la couleur blanche, originale, des visages. Il a été cuit avec le vase. Le kaolin blanc est composé d'oxydes d'aluminium et de silicium. Il ne contient pas de fer. Le fer, identifié par spectrométrie de fluorescence X appliquée sur les blancs des visages (sans prélèvement), provient de l'argile du vase lui-même, car la couche de kaolin est traversée par les rayons X ; 2. Il restait encore à identifier la technique de dorure, de manière à pouvoir la comparer avec les techniques antiques. Ces analyses sont effectuées sur des stratigraphies de micro-échantillons.

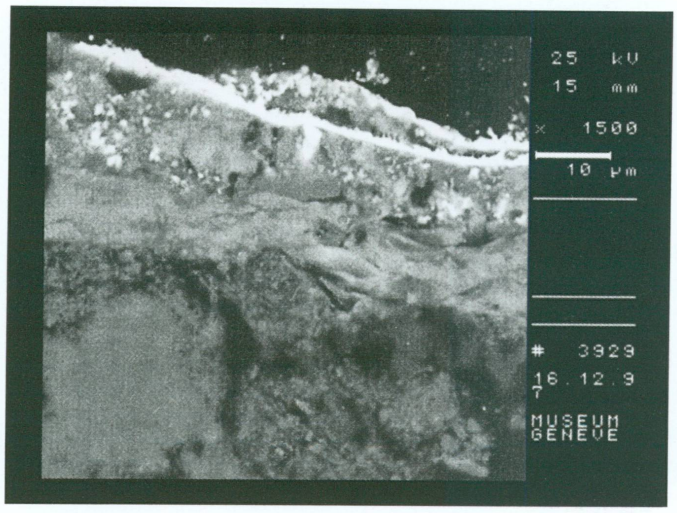
3. Préparation des stratigraphies

Nous avons effectué trois micro-prélèvements dans les dorures (narine du personnage de droite, mèche de cheveux et paupière du profil de gauche), ainsi qu'un autre dans le « bol »

58. Cette méthode d'analyse offre l'avantage de permettre de différencier une argile cuite d'une argile non cuite, et même, par comparaison avec des échantillons de référence, de déterminer la température de cuisson.







17-19 (de gauche à droite et de haut en bas). Groupe de Torcop, Peintre Torcop de la Villa Giulia, *Caere* | *Œnochoé de type VII*, 335-320 av. J.-C. | Terre cuite peinte, dorures, haut. max. 29,8 cm, ∅ pied 7,9 cm (MAH, inv. MF 144 [ancienne collection Walther Fol]) | Examens au microscope électronique à balayage

17. Détail (panse): narine de la femme de droite, bord de la dorure. Stratigraphie: en blanc, les deux couches de jaune | 18. Détail (panse): narine de la femme de droite, bord de la dorure. Stratigraphie: le zinc est concentré dans les couches jaunes (carte de répartition) | 19. Détail (panse): paupière de la femme de gauche, dorure. Stratigraphie: sous la dorure et la couche jaune apparaît le tracé ancien vitrifié – aspect fondu.

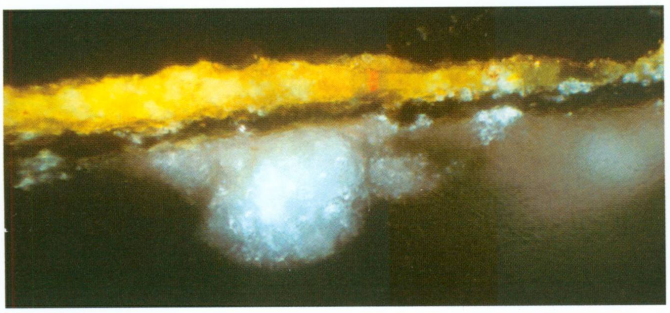
jaune pâteux posé sur le tracé original de l'œil de cette même femme. Nous les avons enrobés dans une résine synthétique durcissable, polie ensuite de sorte à obtenir une coupe transversale des échantillons.

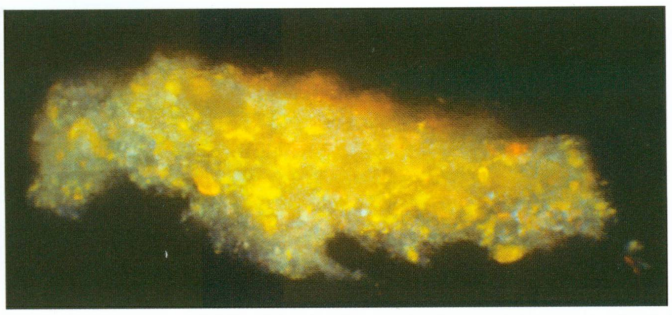
a. Examen des stratigraphies en lumière normale et ultraviolette

- La feuille d'or est assez épaisse: ~ 2,5 microns (fig. 15);
- Le «bol» jaune est composé de deux couches: la première, juste sous l'or, semble chargée en liant. Elle repose sur une couche jaune opaque;
- Ce «bol» ne fluoresce pas en UV: seule fluoresce la fine couche de blanc posée sur l'or;
- Lorsque le «bol» passe sur le tracé ancien, nous observons une fine couche brune posée sur le blanc du visage (fig. 16).

b. Analyse de la composition des différentes couches, sur stratigraphies

L'identification couche par couche des éléments de base des différents matériaux des





20. Groupe de Torcop, Peintre Torcop de la Villa Giulia, *Caere* | *Œnochoé de type VII*, 335-320 av. J.-C. | Terre cuite peinte, dorures, haut. max. 29,8 cm, ∅ pied 7,9 cm (MAH, inv. MF 144 [ancienne collection Walther Fol]) | Détail (panse): paupière de la femme de gauche, dorure. Stratigraphie: dorure sur la couche jaune posée sur le tracé ancien (brun), le tout sur le blanc du visage (microscope, grossissement 398 ×)

21. Tarente | *Fibule*, IIIe siècle av. J.-C. | Terre cuite dorée, larg. 2 cm au centre (Genève, collection privée CA, inv. T 27) | Détail. Stratigraphie: le bol jaune sous la dorure est surmonté d'une très fine couche rouge (microscope, grossissement ~ 349 ×).

échantillons avec et sans dorures au microscope électronique à balayage (MEB) couplé à un spectromètre de fluorescence X, montre que:

- la couche blanchâtre sur l'or contient du zinc;
- le zinc se situe encore dans la couche supérieure du «bol» jaune pâteux, et en moindre quantité dans la couche opaque (fig. 17 et 18);
- les deux couches jaunes comportent encore du fer et du calcium, provenant de la terre de Sienne, ainsi que du plomb;
- toutes les couches sous la feuille d'or contiennent de l'aluminium et du silicium (terres). Ces éléments sont visibles, car les analyses des stratigraphies au MEB sont effectuées sous vide d'air;
- le kaolin blanc des visages contient encore du potassium, avec des traces de calcium, mais pas de fer;
- le tracé ancien des détails des visages, posé sur le blanc, a été réalisé avec une argile riche en fer. Ce tracé est plus ou moins vitrifié, selon son épaisseur. Cette vitrification est visible sous le microscope électronique à balayage: la couche a fondu, elle ne contient plus de grains (fig. 19 et 20): elle a donc été cuite avec le vase.

c. Analyse des liants sur stratigraphie

Les tests d'analyses de liants montrent que seuls les couches jaunes sous les dorures ainsi que les blancs fluorescents contiennent un liant, non protéique.

4. Analyse des liants par spectrophotométrie infrarouge à transformée de Fourier (FTIR)

- La couche supérieure du «bol» jaune, brillante sous la dorure, contient une huile siccative, vraisemblablement une huile de lin. Le plomb que l'on détecte parfois dans ces couches jaunes sert peut-être de siccatif de l'huile;
- Les blancs fluorescents (blanc de zinc et repeints au blanc de plomb) contiennent également le même liant, en plus faible quantité.

5. Analyse de dorures sur des céramiques reconnues comme antiques

Les techniques de dorure de l'œnochoé étant identifiées, il s'est agi de les comparer aux techniques antiques.

Pline précisait dans son *Histoire naturelle*, présentée à Titus en 77 ap. J.-C., que l'on collait la feuille d'or avec du blanc d'œuf sur les matériaux qui ne pouvaient pas être cuits,

comme le marbre[59]. Joseph Noble décrit la technique de dessin en relief rehaussé à la feuille d'or des vases attiques, technique qu'il a reproduite lui-même. Il explique que le relief sec était enduit de blanc d'œuf afin de coller la feuille d'or. L'or était ensuite bruni, puis le vase cuit à une température inférieure à 945° C, sans danger donc pour l'or dont le point de fusion se situe à 1062° C. La dorure à froid, par conséquent après cuisson, n'était utilisée, selon lui, que lorsque le vase était décoré avec des couleurs ne supportant pas le chauffage à haute température[60].

Notre objectif était donc d'examiner des dorures anciennes sur des terres cuites, afin de vérifier si l'on constatait toujours la présence de bol sous l'or, si l'argile du bol était cuite ou non et, dans ce dernier cas, si l'on pouvait mettre en évidence un éventuel reste d'adhésif, bien qu'Oddy ait constaté qu'il est rare d'en trouver encore aujourd'hui, car il s'est généralement dégradé au cours des siècles[61].

a. Fibule en terre cuite dorée (fragment), IIIe siècle av. J.-C., Tarente[62]

- La fibule mesure 2 centimètres de largeur au centre;
- La terre cuite rouge est recouverte d'un enduit jaune sur lequel est posée la dorure à la feuille, dont on voit quelques restes à côté des concrétions calcaires (fig. 6);
- Une stratigraphie de la dorure fait apparaître sous la feuille d'or une très fine couche rouge posée sur le jaune (fig. 21);
- Le bol jaune est composé de kaolin non cuit, comportant du fer, sans doute sous forme d'oxyde (terre jaune);
- La dorure a donc été appliquée après la cuisson de l'objet;
- Les tests d'identification des liants sur le bol se sont avérés négatifs;
- La feuille d'or recouvrait l'objet entier, elle mesure environ 2,5 microns d'épaisseur.

b. Patère en terre cuite étamée, dorée au centre (*omphalos*), IVe-IIIe siècle av. J.-C., Tarente[63]

La composition des couches métalliques appliquées sur la terre cuite a déjà fait l'objet d'une étude approfondie[64]. Notre intérêt s'est porté essentiellement sur la présence éventuelle d'un liant sur le bol sous le placage d'or de l'*omphalos*.

- La terre cuite rouge est recouverte d'une couche blanche sous la dorure (fig. 7);
- Une stratigraphie d'un micro-prélèvement de dorure sur le bol blanc a permis d'effectuer des tests de liants: le test pour la présence de protéines est légèrement positif dans le bol blanc (restes de blanc d'œuf ?);
- Le bol est constitué de kaolin blanc non cuit, démontrant ainsi que la dorure a été appliquée après la cuisson de l'objet;
- La dorure est un placage d'or sur argent[65], obtenu probablement par martelage d'une lame d'or sur une lame d'argent (plus épaisse que celle de l'or), d'après l'examen de notre stratigraphie au MEB;
- Le reste de la patère était recouvert à l'origine d'une feuille d'étain, aujourd'hui fortement corrodée[66];
- Le placage d'or sur argent permet d'économiser l'or et donne une feuille métallique moins fine, dont l'épaisseur se rapproche un peu plus de celle de la feuille d'étain, moins malléable encore que l'argent;
- Le bol est blanc, peut-être parce que nous avons affaire à un placage à base d'argent sur l'*omphalos*, ainsi qu'à une feuille d'étain sur le reste de la patère.

59. HEBING 1976, pp. 34-44; ODDY 1993

60. NOBLE 1988, p. 137

61. ODDY 1981; ODDY 1993

62. Collection privée CA, inv. T 27 (à destination du Musée Ariana). La propriétaire de cette collection a bien voulu mettre à notre disposition cet objet, ainsi que trois autres, aux fins d'études technologiques et d'analyses. Je lui en suis très reconnaissante, comme je lui sais gré de nos discussions fructueuses sur les techniques de confection des terres cuites antiques.

63. Collection CA, inv. 314.03, voir note précédente

64. COTTIER-ANGELI/DUBOSCQ/HARARI 1997

65. COTTIER-ANGELI/DUBOSCQ/HARARI 1997, pp. 129-130

66. COTTIER-ANGELI/DUBOSCQ/HARARI 1997, pp. 129-131

c. Figurines, provenant de Smyrne[67], médaillons d'applique grecs[68] et bijoux découverts dans l'antique Cyrène[69], en terre cuite partiellement dorée, d'époque hellénistique, collection du Musée d'art et d'histoire.

Les premières analyses ont montré que certains objets sont dorés directement, alors que d'autres comportent un bol jaune sous la dorure à la feuille, généralement composé d'une kaolinite non cuite, additionnée d'oxydes de fer (terre jaune)[70].

Tableau récapitulatif des résultats d'analyses

Objet	Pigments					Liants
		Fluorescence sous lumière ultraviolette	Spectrométrie de FLX	Diffraction de RX	MEB sur stratigraphie	FTIR
Œnochoé de Genève	Dorures	–	Au, (Cu), Zn[71], Fe, Ca, (Pb)	feuille d'or : Au, (Cu)	Au	–
	Dorures fluorescentes	+++	Au, (Cu), Zn, Fe, Ca, (Pb)	sur la feuille d'or couche blanchâtre : ZnO ; feuille d'or : Au, (Cu)	Zn, Au	Huile siccative (lin ?)
	« Bol » jaune sous dorure	–	Zn, Fe, Ca Pb	ZnO, terre de Sienne, Pb (siccatif du liant à l'huile ?)	Zn, Fe, Ca, Si, Al, Pb	Huile siccative (lin ?)
	Fond blanc non fluorescent	–	Fe, (Ca)	kaolin ($Al_2O_3.2SiO_2.2H_2O$) cuit à T < 980° C (~ 945° C)	Si, Al, K, (Ca)	–
	Fond blanc fluorescent	+++	Fe, (Ca), Zn	ZnO, kaolin cuit à T < 980° C (~ 945° C)	Zn, Si, Al, K, (Ca)	Huile siccative (lin ?)
	Repeints blancs	+++	Pb, Fe	$2PbCO_3.Pb(OH)_2$	Pb	Huile siccative (lin ?)
	Restes de tracé original	–	Fe, (Ca)	argile purifiée + oxydes de fer	Si, Al, Fe, Ca	–
	Fond noir	–	Fe, (Ca)	argile purifiée + oxydes de fer (magnétite ? [Fe_3O_4])	Fe, Si, Al	–
	Argile du vase	–	Fe, (Ca)	argile (kaolin) cuite non purifiée	Fe, Si, Al	–
Fibule	Dorure	–	Au (Ag, Cu)	–	–	–
	Bol jaune	–	Fe	kaolin non cuit + oxydes de fer (terre jaune)	–	–
Patère	Dorure	–	Au/Ag	–	Au/Ag	–
	Bol blanc sous dorure	–	Fe	kaolin non cuit	–	Restes de blanc d'œuf ?

IV. Discussion

– Les résultats des analyses de dorures anciennes sont bien différents de ceux des dorures de l'œnochoé étrusque ;

67. MAH, inv. 9151, 11125 et 14471 (voir Courtois 1994.1 et Courtois 1994.2)

68. MAH, inv. 5872 et 5873

69. MAH, inv. MF 749, MF 750, MF 751, MF 752, 11012, 11171 et 11195

70. Les résultats des examens et analyses feront l'objet d'une publication ultérieure en collaboration avec Chantal Courtois.

71. Les soulignements des symboles chimiques signifient qu'ils sont présents en quantité importante.

– Non seulement la technique de dorure ne correspond pas aux pratiques anciennes, mais les matériaux utilisés n'existaient pas à l'époque de fabrication de ce vase : les couches jaunes sous la feuille d'or contiennent en effet du blanc de zinc. Or l'emploi de blanc de zinc est récent. Une première tentative de préparation de ce pigment, non toxique, remonte à 1780, date à laquelle Courtois, à l'Académie de Dijon, et Guyton de Morveau, magistrat à la cour de Dijon, ont essayé de remplacer le blanc de plomb, dont on avait pris conscience de la toxicité au début de l'ère industrielle. Malheureusement, le coût de production de ce blanc de zinc étant huit fois plus élevé que celui du blanc de plomb, cette première tentative de substitution échoua[72]. Il fallut attendre 1834 pour que Winsor et Newton à Londres le commercialisent comme pigment pour la peinture à l'eau, sous le nom de « *Chinese White* ». En revanche, pour la peinture à l'huile, il a rencontré peu de succès auprès des peintres à cause de ses difficultés de séchage. Leclaire, près de Paris, a montré alors que cet inconvénient pouvait être contourné en rendant l'huile siccative par chauffage avec de la pyrolusite (MnO_2). Leclaire réussit enfin en 1845 à produire du blanc de zinc à l'échelle industrielle[73] ;
– La feuille d'or, posée sur le « bol » à base de blanc de zinc de l'œnochoé étrusque, date donc au plus tôt du milieu du XIXe siècle ;
– Par ailleurs, le blanc de zinc ne peut pas jouer le rôle d'un « bol » : il ne possède pas les qualités plastiques d'une argile et de ce fait ne peut pas servir à brunir l'or ;
– Le blanc de zinc est mélangé ici avec une terre jaune, vraisemblablement pour la couleur. Le mélange blanc de zinc/terre jaune est lié à une huile (le plomb identifié dans ce mélange sert vraisemblablement de siccatif de l'huile) ;
– Dans les dorures anciennes de peintures (dont la technique perdure aujourd'hui), l'on appliquait un bol lié à du blanc d'œuf (ou à la colle animale pour les dorures sur mobilier et frises), afin de pouvoir polir ensuite la feuille d'or. Une autre technique de fixation de la feuille d'or consistait à utiliser un mordant, c'est-à-dire à mettre sur le fond une couche d'huile (contenant généralement un peu de résine, ainsi que des oxydes de plomb et du vert-de-gris en guise de siccatif) sur laquelle on posait la feuille d'or[74]. Appliqué sur une couche d'huile, l'or ne peut pas être bruni ;
– Les dorures de l'œnochoé sont réalisées avec une sorte de mélange de ces deux techniques : une sous-couche jaune liée à l'huile, ce qui ne correspond pas aux techniques anciennes de dorure ;
– La feuille d'or est ici assez épaisse (env. 2,5 microns), alors qu'habituellement elle ne dépasse pas un micron pour les détails d'un décor ;
– Plusieurs dorures sont recouvertes d'une matière blanchâtre composée de blanc de zinc. Ce blanc est également présent dans tous les emplacements fluorescents aux UV autour des dorures : peut-être a-t-il été appliqué pour atténuer la brillance des feuilles d'or neuves, et pour donner l'illusion d'une sorte de continuité d'aspect de la surface autour des dorures ;
– On remarque encore la présence de repeints blancs, couvrants, assez épais, fluorescents également sous UV, dans les boucles de cheveux et les paupières, destinés visiblement à corriger le mauvais positionnement des feuilles d'or et à masquer les détails originaux des visages : ces repeints, composés de blanc de plomb, recouvrent aussi les concrétions calcaires ;
– De larges repeints blancs fluorescents, de même type (à base de céruse liée à une cire) et de la même époque, ont été identifiés sur deux vases étrusques du Louvre[75] ;
– Le tracé original des détails du visage est visible par endroits à côté des dorures ou dessous : sa couleur varie du brun au jaune jusqu'au rouge ; il a été cuit avec

72. KÜHN 1986

73. GETTENS/STOUT 1966, p. 177

74. CENNINI 1858, § CLI, pp. 110-111

75. GEPPERT/GAULTIER 2000 (voir note 111). Un grand merci à Manuela Wullschleger de m'avoir signalé cette référence.

le vase ; il est constitué de la même matière que celle du fond noir, composée de l'argile du vase purifiée et lavée avec de la potasse et des cendres, enrichie en oxydes de fer, ainsi que d'un peu de calcium. Le futur fond noir brillant posé sur l'argile du vase est lustré avant que l'argile ne soit dure[76]. Le fer donne la couleur lors de la cuisson et sert de fondant (le calcium également) conduisant à une vitrification de la couche. Cette vitrification scelle l'oxyde de fer noir formé au cours de la phase de cuisson réductrice. Ce dernier ne peut donc plus entrer en contact avec l'oxygène lors de la troisième phase de cuisson, oxydante[77]. C'est ce que les archéologues appellent le « vernis noir » ;

– Le tracé des détails des visages est peint sur le fond blanc, avec l'argile du fond noir, mais diluée avec de l'eau, facilitant son utilisation avec un pinceau fin. Cette matière diluée ne donnera pas un « vernis noir », car les particules de fer ne sont pas assez concentrées pour sceller l'oxyde de fer noir. Elle va ainsi se réoxyder partiellement lors de la troisième phase de cuisson, oxydante, en brun, jaune et même rouge[78] selon l'épaisseur de la couche (fig. 10).

V. Conclusion

– La nature des matériaux utilisés indique que les dorures du vase sont postérieures à la production de blanc de zinc (1845) ;
– La technique et la facture peu soignées des dorures font penser qu'elles n'ont pas été exécutées par des spécialistes ;
– La fine couche blanchâtre posée sur une partie des dorures et débordant même sur le fond blanc original, ainsi que les repeints blancs épais dont on observe la présence également autour des dorures, ont été vraisemblablement appliqués dans un but esthétique : la première pour atténuer l'aspect neuf des feuilles d'or, les seconds pour masquer les problèmes de positionnement de ces dorures, ainsi que le tracé original ;
– Les restes de tracé ancien des visages sont semblables à ceux des autres vases de ce groupe, d'un point de vue visuel (fig. 5 a et b) et technique[79] ;
– Le constat est le même pour la composition originale des blancs des visages, ainsi que des décors[80]. [*ar*]

Comme le démontre le résultat des analyses, le décor peint de l'œnochoé MF 144 est bien authentique dans son ensemble, mais les dorures sont des adjonctions modernes du XIXe siècle.

Cette restauration importante et arbitraire avait probablement pour but d'embellir la pièce selon un goût « baroque » et d'augmenter sa valeur artistique.

Plusieurs interventions semblables sont signalées au Musée du Louvre par Jolivet[81] : elles concernent des vases ayant appartenu autrefois à la collection du marquis Campana, qui possédait aussi quelques faux. Toutefois, il semble que la collection Campana ne recèle pas d'exemplaires enrichis de dorures.

Ce type de manipulation d'objets antiques, étrusques dans ce cas spécifique, reflète le goût d'une époque où l'on assiste, d'une part, à la formation de grandes collections privées et, d'autre part, à l'éveil d'un intérêt marqué pour la civilisation étrusque.

76. NOBLE 1988, p. 127

77. NOBLE 1988, pp. 80-81; LAMBERCY 1993, pp. 329-331

78. NOBLE 1988, pp. 148 et 167

79. NOBLE 1988, pp. 91 et 127

80. Je remercie Kilian Anheuser de la relecture de mon texte.

81. JOLIVET 1984, p. 47 : à propos des plats de *Genucilia* du Louvre, il observe « plusieurs marques du travail des ateliers du marquis Campana, sous forme de repeints ou d'adjonctions modernes, parfois étrangement baroques, qui complètent un dessin endommagé, ou entendent en augmenter l'intérêt artistique. Ces adjonctions [...] constituent aujourd'hui un témoignage sur le goût des antiquaires du XIXe siècle. »

Si déjà à la Renaissance la curiosité à l'égard du monde étrusque était grande – surtout en Toscane, pour des raisons idéologiques (liées au principat des Médicis) aussi bien qu'artistiques[82] –, c'est seulement au XVIIIe siècle que l'on peut parler d'une véritable redécouverte des Étrusques, après une période de recherches érudites souvent entachées de spéculations fantaisistes, que les Italiens dénomment «*etruscheria*[83]».

Cet enthousiasme des érudits toscans du XVIIIe siècle pour les Étrusques s'est manifesté sous la forme d'une surévaluation de leur civilisation, souvent fondée sur des erreurs et des préjugés. Jusqu'à la fin du XVIIIe siècle et même au début du XIXe, par exemple, tous les vases antiques provenant de l'Étrurie étaient généralement considérés comme «étrusques». Cette «erreur» et cet engouement ont contribué à nourrir une sorte d'«*Etruscan Revival*», fortement influencé par Giovanni Battista Piranesi.

En Italie, mais surtout ailleurs en Europe, on assiste dans la culture artistique de l'époque à la diffusion de l'«*Etruscan Taste*[84]», qui se manifeste par l'utilisation de motifs en réalité grecs, mais considérés comme étrusques parce qu'ils proviennent de vases trouvés en Étrurie.

En Grande-Bretagne[85], par exemple, Robert Adam (Édimbourg, 1728 – Londres, 1792), après un séjour à Rome où il rencontre Piranèse, peint «à l'étrusque» ses *Etruscan Rooms* à Derby House à Londres (1773-1774) et à Osterley Park – Middlesex (1775-1779), et Josiah Wedgwood fonde en 1769 une manufacture de porcelaine, qu'il appelle «*Etruria*», parce qu'il s'inspire des motifs des vases anciens de la collection Hamilton[86]. Des services en porcelaine «à l'étrusque» sont également fabriqués dans les manufactures royales de Sèvres, de Berlin, de Meissen et de Naples[87].

Cet engouement pour le «genre étrusque» se manifeste également en Italie : l'exemple le plus tardif est le décor du Cabinet à l'étrusque du château de Racconigi dans le Piémont, commandité par Charles-Albert de Savoie à Palagio Palagi en 1834[88].

La distinction entre vases grecs et étrusques sera le résultat des recherches de l'étruscologie de la fin du XVIIIe siècle, qui culmine avec les ouvrages de Luigi Lanzi[89]. Celui-ci assigne à la Grèce les vases jusqu'alors considérés comme étrusques, et tente une première chronologie en partant du principe d'une influence décisive de la Grèce sur le développement de l'art étrusque[90].

Luigi Lanzi, le vrai fondateur de l'étruscologie moderne[91], inaugure donc la première phase des études de la céramique étrusque, qui connaîtra un développement intense au cours du XIXe siècle. C'est l'époque de la découverte de divers sites archéologiques en Étrurie, de la formation des grandes collections privées, de la naissance d'importants musées et de collections spécifiquement étrusques, mais aussi celle où apparaît l'exigence de cataloguer de manière exhaustive. On commence à publier des inventaires systématiques des monuments, des œuvres d'art et des matériels de fouilles, ainsi que des «*corpora*», c'est-à-dire des recueils de planches parfois accompagnées de brèves notices descriptives pour les différentes typologies d'objets.

Par ailleurs, à Florence aussi on observe un intérêt particulier voué aux antiquités étrusques, influencé d'une certaine manière par Lanzi. Cet érudit était, en effet, conseiller du grand-duc Pierre-Léopold de Toscane pour l'acquisition d'objets antiques et pour l'aménagement du Cabinet des Terres à la Galerie des Offices. C'est certainement Lanzi qui avait choisi

82. Leon Battista Alberti et Giorgio Vasari sont les premiers théoriciens de l'architecture et de l'art figuratif étrusques. Voir *Fortuna degli Etruschi* 1985, pp. 36-37 (à propos d'Alberti), et pp. 102-113 (à propos de l'influence étrusque sur l'art italien de la Renaissance).

83. Pour une synthèse de l'histoire de la recherche de la civilisation étrusque, voir PALLOTTINO 1984, pp. 8-21

84. MORIGI GOVI 1992 et SLAVAZZI 2004 fournissent une synthèse de ce phénomène culturel.

85. Pour l'«*Etruscan Taste*» en Grande-Bretagne, voir *Bibliotheca Etrusca* 1985, pp. 163-171 ; *Fortuna degli Etruschi* 1985, pp. 74-79 ; HAYNES 1992

86. À Naples, Lord Hamilton, ambassadeur de George III d'Angleterre auprès de la cour de Naples, avait constitué une grande collection d'antiquités (terres cuites, verres, bronzes, orfèvrerie, monnaies), qui fut acquise par la suite par le British Museum de Londres. Ses nombreux vases provenaient essentiellement de Campanie, mais Piranèse les avait considérés comme étrusques. Ces pièces ont été publiées en 1766-1767 par Pierre-François Hugues d'Hancarville dans les quatre volumes des *Antiquités étrusques, grecques et romaines tirées du cabinet de M. Hamilton, envoyé extraordinaire de S. M. Britannique en Cour de Naples*.

87. *Bibliotheca Etrusca* 1985, pp. 168-171, pp. 179-180 et pp. 182-184 ; *Etruschi e Europa* 1992, cat. nos 447 (Naples), 450 (Wedgwood), 454-455 (Sèvres, service de Marie-Antoinette), 456 (Meissen), 457 et 560 (Berlin). Voir aussi MORIGI GOVI 1992, pp. 302-307 ; WIEGEL 2002 et WIEGEL 2004.

88. *Bibliotheca Etrusca* 1985, pp. 186-188, pl. XXI ; MORIGI GOVI 1992, pp. 302-303. La conception de ce cabinet est unitaire : les décors des parois, du plafond et du pavement présentent des motifs «à l'étrusque», de même que les portes, les meubles et les chaises, également dessinés par Palagio Palagi (*Etruschi e Europa* 1992, cat. nos 443-445). L'assemblage de toutes sortes de motifs antiques, en vérité d'origine grecque, italiote, romaine, mais non étrusque, est ici enrichi par la reproduction d'un véritable décor étrusque, celui de la frise de la «Tombe du Baron», découverte à Tarquinia en 1827 par le baron von Stackelberg et par Auguste Kestner.

89. LANZI 1789.2, deuxième édition posthume en 1824 ; LANZI 1806. Grand connaisseur et homme rigoureux, surtout du point de vue méthodologique, il rédige une somme des connaissances sur l'épigraphie, la langue, l'histoire, l'archéologie et l'histoire de l'art

les céramiques antiques pour fournir un échantillonnage des différentes formes. Ces céramiques, actuellement conservées au Musée archéologique de Florence[92], ont inspiré deux toiles d'Antonio Cioci (vers 1785), qui représentent une table sur laquelle sont réunis plusieurs vases antiques contenant des fleurs, en une sorte de « nature morte de vases[93] » (fig. 22). Ces toiles ont elles-mêmes servi de modèles pour la réalisation, par Lorenzo Dolci (1792), de deux tables en marqueterie de marbres[94], actuellement conservées à la galerie Palatine du Palazzo Pitti[95] (fig. 23).

Une des toiles (inv. 805) et une des tables (n° 1523) représentent une œnochoé du Groupe de Torcop[96] sur une table entourée d'autres vases grecs, étrusques et italiotes. La présence, aux côtés de chefs-d'œuvre, d'un vase d'une qualité plutôt médiocre, issu d'une production de masse répétitive et peu différenciée, témoigne d'un intérêt naissant pour les produits de l'artisanat étrusque en tant que témoignages d'une civilisation[97].

Le passage de l'« *etruscheria* » à l'étruscologie, déjà perceptible au XVIIIe siècle, engendrera, au cours du XIXe siècle, non seulement une nouvelle vision de la civilisation étrusque et un intérêt pour les productions véritablement étrusques, mais aussi une volonté de créer des musées, des galeries et des collections qui illustrent l'évolution complète de l'art de ce peuple et fournissent une image universelle de son histoire.

L'idée d'un « musée modèle » guide notamment le marquis Campana lorsqu'il forme sa collection à Rome. En 1861, cette collection sera pour l'essentiel vendue à Paris, et en partie dispersée dans plusieurs musées d'Europe ; à Paris, elle donnera ainsi naissance au Musée Napoléon III, qui sera plus tard lui-même dispersé entre le Louvre et les musées de province[98].

De même, le choix des objets du Genevois Walther Fol, qui se trouve alors en Italie, obéit à une vocation plus éducative qu'esthétique, ainsi qu'au besoin de divulguer des œuvres mineures. C'est probablement Lanzi qui a influencé Fol dans cette volonté de réhabilitation des artistes et des œuvres mineures[99]. Les vases étrusques de la collection Fol ne représentent en effet pas un échantillonnage des « meilleures » œuvres étrusques, mais une documentation intéressante de la production tardive, répétitive et stéréotypée, dont l'œnochoé MF 144 est l'un des meilleurs exemplaires conservés.

Walther Fol se proposait donc d'offrir aux artisans et aux artistes, mais aussi aux enseignants et aux élèves des écoles de dessin, les documents d'étude qui leur étaient nécessaires[100]. De façon analogue, la collection Campana avait été acquise par la France parce qu'elle constituait une série de nombreux exemplaires servant à l'histoire des procédés, de l'utilisation des argiles et des vernis, de l'art du dessin et de la couleur[101].

Il est donc fort possible que Fol ait été intéressé par la technique des dorures qui décorent l'œnochoé et l'ait achetée pour obéir à sa vocation de « musée-école », sans se poser la question de son authenticité.

Quelle est, dès lors, l'origine de ces dorures ?

L'époque de Walther Fol est celle du grand collectionnisme pratiqué par de nombreuses familles aristocratiques et bourgeoises non seulement à Rome, mais aussi en Europe. Rome était alors certainement un carrefour du trafic d'œuvres d'art provenant des nécropoles

des Étrusques (voir en particulier : DEVOTO/PALLOTTINO/CAPUTO 1961 ; CRISTOFANI 1983, pp. 167-181).

90. Voir PALLOTTINO 1961, p. XXXIII ; PALLOTTINO 1984, p. 11

91. PALLOTTINO 1984, p. 12

92. C'est à MARZI 1991 qu'il faut attribuer le mérite d'avoir retrouvé au Musée archéologique de Florence plusieurs vases représentés sur les toiles de Cioci.

93. Florence, Museo dell'Opificio delle pietre dure, inv. 804-805. GIUSTI/MAZZONI/PAMPALONI MARTELLI 1978, p. 328 ; COLLE 1985 ; *Etruschi e Europa* 1992, pp. 308-309 : cat. n°s 546-547, pl. 477-478 ; *Miti greci* 2004, p. 78, n°s 41-42. Toiles intitulées *Vasi etruschi e fiori*. En réalité, il s'agit d'une composition de vases grecs, italiotes et étrusques de formes différentes.

94. Florence, Palazzo Pitti, inv. Oggetti d'arte 1911, n°s 1522-1523 ; *Fortuna degli Etruschi* 1985, pp. 80-81 ; MARZI 1991 ; *Miti greci* 2004, pp. 80-81, n°s 48-49

95. Les vases du Musée archéologique de Florence, les toiles de Cioci et les tables de Dolci ont été exposés pour la première fois ensemble très récemment à Milan (*Miti greci* 2004, pp. 78-81, n°s 41-49).

96. Il s'agit de l'œnochoé Florence, Musée archéologique, inv. 4087.

97. La connaissance croissante du matériel archéologique diffusée par la publication des premiers grands ouvrages sur les Étrusques, tel par exemple le *Museum Etruscum*, de Francesco Gori (1737-1743), a favorisé l'intérêt pour les petits objets de l'*instrumentum domesticum*, comme les lampes, les vases d'usage commun, les ustensiles en bronze, etc. Ces petits objets, d'un prix abordable, pouvaient facilement satisfaire la curiosité d'un antiquaire. À ce propos, voir CRISTOFANI 1981.

98. Sur les vicissitudes de la collection Campana, voir en particulier BESNIER 1904 ; REINACH 1904 ; REINACH 1905 ; JOLIVET 1982, p. 8, note 1 (avec bibliographie) ; GRAN-AYMERICH 1990 ; GAULTIER 1992 (avec bibliographie précédente)

99. LANZI 1789.1, p. XI : « *Tacere il mediocre è industria di buon oratore, non uffizio di buon istorico* », cité par NATALE *et alii* 1976, p. 336, note 39

100. DEONNA 1922, p. 47

101. GRAN-AYMERICH 1990, p. 332

22. Antonio Cioci | *Vasi etruschi e fiori*, 1785 | Huile sur toile, 77 × 120 cm (Florence, Museo dell'Opificio delle pietre dure, inv. 805)

23. Lorenzo Dolci | *Table en marqueterie de marbres*, 1792 | Mosaïque de pierres dures sur fond de jaspe de Corse, 95 × 119 × 69 cm (Florence, Palazzo Pitti, Galerie Palatine, inv. Oggetti d'arte n° 1523)

du Latium et de l'Étrurie méridionale, et donc une source d'approvisionnement pour ces collectionneurs et même pour un homme qui, tel Fol, privilégiait les œuvres de moindre envergure.

Parmi ces collectionneurs, le marquis Campana et les Castellani de Rome étaient connus pour leurs restaurations souvent très arbitraires et pour leur fabrication de faux, sur la base de modèles anciens, ainsi que de « pastiches », parfois difficiles à discerner[102].

Auprès du marquis Campana travaillaient les frères Pennelli, experts en restaurations et transformations en tout genre[103]. C'est à Pietro Pennelli que l'on doit, par exemple, le fameux faux sarcophage des Époux du British Museum de Londres[104]. Son frère, Enrico, homme de confiance du marquis, avait suivi la collection à Paris au moment de la vente, car il la connaissait très bien pour l'avoir non seulement restaurée, mais aussi enrichie de pièces réalisées par lui-même[105].

Les orfèvres Castellani, navrés de voir la collection Campana dispersée pour toujours, avaient commencé leur collection d'antiquités en 1860[106]. Ils maîtrisaient parfaitement

102. À propos des restaurations et des faux en or du XIXe siècle, voir FORMIGLI 1995

103. GRAN-AYMERICH 1990, p. 328

104. VLAD BORRELLI 1992, p. 439

105. GAULTIER 1992, p. 358

106. CARUSO 1985, pp. 5-6 ; SGUBINI MORETTI 2000, pp. 9-21

les techniques anciennes et arrivaient à fabriquer des bijoux d'une finesse extraordinaire, que parfois seules les analyses en laboratoire permettent de révéler comme modernes[107].

Il ne serait pas étonnant que Fol ait eu des contacts avec le marquis Campana, et que ces contacts l'aient amené à acquérir quelques œuvres juste avant la grande vente de la collection[108]. On sait d'ailleurs que, en 1864, le marquis ruiné et exilé séjourna à Genève, où il vendit quelques vases antiques et un tableau à Gustave Revilliod, à qui l'on doit le Musée Ariana. Waldemar Deonna mentionne en outre dans sa liste des objets de la collection Fol des antéfixes et des reliefs provenant de la collection Campana[109]; de toute évidence, Fol les acheta au marquis directement ou par l'intermédiaire d'agents. Les acquisitions de Fol commencèrent probablement en 1861, car, comme il l'écrivit lui-même[110], c'est après dix ans de recherches en Italie qu'il en faisait don, en 1871, à la Ville de Genève. Il n'est cependant pas exclu que Fol ait acheté quelques pièces au marquis avant 1861, année de la vente de la collection à la France.

Si l'on émet l'hypothèse que l'œnochoé MF 144 est passée par les ateliers de restauration du marquis Campana, où les dorures auraient pu effectivement être ajoutées, il reste toutefois le problème de la malfaçon.

Les analyses d'Anne Rinuy démontrent en effet que les feuilles d'or ont été très mal appliquées, avec si peu de soin et de maîtrise que cette intervention peut difficilement être attribuée aux Castellani ni peut-être même aux restaurateurs du marquis Campana[111].

L'hypothèse selon laquelle l'œnochoé de Genève serait passée par les ateliers Campana, bien que séduisante, n'est pas démontrable dans l'état actuel des connaissances. Il est fort probable, en revanche, qu'il se sera trouvé un antiquaire détenteur d'un seul exemplaire du Groupe de Torcop qui aura voulu en accroître la valeur en appliquant des dorures, comme on pourrait le faire sur un tableau, pour mieux le vendre à un amateur d'antiquités[112]. Le Genevois Walther Fol s'est intéressé à ce vase, non seulement pour son décor à têtes féminines fort bien conservé, mais certainement aussi pour ses détails techniques tout à fait inhabituels.

Que Fol ait acheté l'œnochoé telle que nous pouvons la voir aujourd'hui est une certitude. Ce n'est certainement pas lui qui a fait restaurer le vase avec l'ajout des dorures, car dans la préface de son catalogue il précise qu'il veut indiquer « autant que possible le lieu de provenance ainsi que les restaurations » que les pièces auraient subies[113]. Dans la description de l'œnochoé MF 144, il se contente de mentionner que les traits, les cheveux et les bijoux sont dorés, sans autre commentaire[114].

Il ne faut d'ailleurs pas s'étonner que Fol n'ait pas vu que les dorures étaient modernes et certainement pas étrusques, car lui-même, dans son catalogue, insère l'œnochoé dans le chapitre consacré aux « vases de style grec archaïque », produits, selon lui, en Grèce ou dans les colonies grecques[115]. Non seulement il ne s'était pas aperçu des ajouts modernes, mais il considérait le vase comme un témoignage du style grec archaïque et non du style étrusque du début de l'époque hellénistique !

La confusion contre laquelle Lanzi avait eu le mérite de s'élever si vivement n'était pas encore vraiment dissipée… [*mw*]

107. Voir FORMIGLI 1992; VLAD BORRELLI 1992; CARUSO 1995; HEILMEYER 1995

108. BRUCKNER 1962, p. VII

109. DEONNA 1910, pp. 406-412; DEONNA 1922, p. 51 (qui mentionne aussi des marbres et d'autres pièces provenant de la collection Campana).

110. FOL 1874, p. VII

111. Plusieurs vases de la collection Campana présentent des ajouts modernes (voir plus haut note 81). François Lenormant, cité par GEPPERT/GAULTIER 2000, p. 217, reprochait vivement aux restaurations du marquis de défigurer les vases par des repeints très mal exécutés. Pour un remarquable exemple des restaurations et des pastiches du XIXe siècle et de leurs conséquences dans l'histoire de l'art étrusque, voir GEPPERT/GAULTIER 2000: les fameuses pyxides du Louvre D 150 et D 151 du VIIe siècle av. J.-C., achetées par le Musée à F. Lenormant, ont été fortement repeintes; or ces interventions modernes exécutées avec beaucoup de talent (peut-être par Lenormant lui-même!) ont influencé de manière déterminante l'interprétation de ces vases jusqu'à l'époque actuelle. C'est à Karin Geppert et à Françoise Gaultier que revient le mérite d'avoir découvert la supercherie.

112. Hypothèse partagée aussi par Vincent Jolivet, que nous remercions de ses précieux renseignements relatifs aux vases Campana du Louvre.

113. FOL 1874, p. VI

114. FOL 1874, p. 38, n° 144

115. FOL 1874, p. 8

AMBROSINI 2003 — Laura Ambrosini, « Contributo all'analisi delle relazioni tra la tarda ceramica falisca a figure rosse e la ceramica "alto-adriatica" del Piceno », dans *I Piceni e l'Italia medio-adriatica, Actes du XXIIe Congrès de Studi Etruschi ed Italici, Ascoli Piceno, Teramo, Ancona 2000*, Pise – Rome 2003, pp. 635-656

BEAZLEY 1947 — John D. Beazley, *Etruscan Vase Painting*, Oxford 1947

BEAZLEY 1950 — John D. Beazley, « Etruscan Red-Figure in Rome and Florence », *Annuario della Scuola archeologica di Atene e delle missioni italiane in Oriente*, 24-26, 1946-1948 (1950), pp. 141-145

BEAZLEY 1952 — John D. Beazley, « Gleanings in Etruscan Red-Figure », dans Tobias Dohrn (éd.), *Festschrift Andreas Rumpf*, Cologne 1952, pp. 10-13

BESNIER 1904 — Maurice Besnier, « La collection Campana et les musées de province, I-II », *Revue archéologique*, 6, 1906, pp. 30-51 et pp. 423-460

Bibliotheca Etrusca 1985 — Maria Giovanna Rak (dir.), *Bibliotheca Etrusca*, catalogue d'exposition, Rome, Accademia dei Lincei – Villa Farnesina, 5 décembre 1985 – 5 janvier 1986, Rome 1985

BRUCKNER 1962 — Augusta Bruckner, *Genève, Musée d'art et d'histoire*, fascicule 1, *Corpus vasorum antiquorum · Suisse*, fascicule 1, Berne 1962

CARTIER 1910 — Alfred Cartier, *Le Musée d'art et d'histoire de la Ville de Genève · Notice et guide sommaire*, Genève 1910

CARUSO 1985 — Ida Caruso, *Collezione Castellani · Le Ceramiche*, Rome 1985

CARUSO 1995 — Ida Caruso, « Il gioiello "archeologico" Castellani · Autenticità, rielaborazione, falsificazione », dans FORMIGLI 1995, pp. 80-84

CENNINI 1858 — Cennino Cennini, *Le Livre de l'art, ou Traité de la peinture*, traduction de Victor Mottez, Paris 1858

CHAMAY/RINUY 1999 — Jacques Chamay, Anne Rinuy, « Cruche du IVe siècle · Le Grand Musée a été trompé », *Tribune des Arts* (Genève), 271, mai 1999, p. 9

Classico Anticlassico 1996 — Fede Berti, Simonetta Bonomi, Maurizio Landolfi (éd.), *Classico e Anticlassico · Vasi alto-adriatici tra Piceno, Spina e Adria*, catalogue d'exposition, Comacchio, Palazzo Bellini, 25 juin 1996 – 6 janvier 1997, Bologne 1996

COLLE 1985 — Enrico Colle, « Due tavole con vasi etruschi 1792 », dans *Fortuna degli Etruschi* 1985, pp. 80-81

COTTIER-ANGELI/DUBOSCQ/HARARI 1997 — David Cottier-Angeli, Bertrand Duboscq, Maurizio Harari, « La couleur de l'argent », *Antike Kunst*, 40, 1997, pp. 124-133

COURTOIS 1994.1 — Chantal Courtois, « Héraclès dans le creux de la main · Les coroplastes smyrniotes à l'œuvre », *Genava*, n.s., XLII, Genève, 1994, pp. 121-132

COURTOIS 1994.2 — Chantal Courtois, « Les figurines en terre cuite de la collection de Candolle », *Musées de Genève*, 329, 1994, pp. 7-12

CRISTOFANI 1981 — Mauro Cristofani, « Accademie, esplorazioni archeologiche e collezioni nella Toscana granducale (1730-1760) », *Bollettino d'arte*, 9, 1981, pp. 59-82

CRISTOFANI 1983 — Mauro Cristofani, *La Scoperta degli Etruschi · Archeologia e antiquaria nel '700*, Rome 1983

CRISTOFANI/MARTELLI 1983 — Mauro Cristofani, Marina Martelli (éd.), *L'Oro degli Etruschi*, Novare 1983

DEL CHIARO 1957 — Mario A. Del Chiaro, *The Genucilia Group · A Class of Etruscan Red-Figured Vases*, Los Angeles 1957

DEL CHIARO 1960 — Mario A. Del Chiaro, « Etruscan *Oinochoai* of the Torcop Group », *Studi etruschi*, 28, 1960, pp. 137-164

DEL CHIARO 1961 — Mario A. Del Chiaro, « Cæretan vs. Faliscan · Two Etruscan Red-Figured Hydriæ », *American Journal of Archæology*, 65, 1961, pp. 56-57

DEL CHIARO 1963 — Mario A. Del Chiaro, « A Cæretan Red-Figured Mug », *Studi etruschi*, 30, 1963, pp. 317-319

DEL CHIARO 1965 — Mario A. Del Chiaro, « Cæretan Red-Figured Pottery », dans Ranuccio Bianchi Bandinelli (dir.), *Studi in onore di Luisa Banti*, Rome 1965, pp. 135-138

DEL CHIARO 1966 — Mario A. Del Chiaro, « The Cæretan Figured Group », *American Journal of Archæology*, 70, 1966, pp. 31-36

DEL CHIARO 1969 — Mario A. Del Chiaro, « One Vase-Shape, Three Etruscan Fabrics », *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung*, 76, 1969, pp. 122-127

DEL CHIARO 1970.1 — Mario A. Del Chiaro, « Two Unusual Vases of the Etruscan Torcop Group · One with Head of Eita (Hades) », *American Journal of Archæology*, 74, 1970, pp. 292-294

DEL CHIARO 1970.2 — Mario A. Del Chiaro, « Some Unusual Vases of the Etruscan Torcop Group », *Études et travaux · Studi i prace · Travaux du Centre d'archéologie méditerranéenne de l'Académie des sciences polonaise*, 10, 1970, pp. 5-12

DEL CHIARO 1974 — Mario A. Del Chiaro, *Etruscan Red-Figured Vase-Painting at Caere*, Los Angeles – Londres 1974

DEONNA 1910 — Waldemar Deonna, « Le nouveau Musée d'art et d'histoire à Genève », *Revue archéologique*, 1910, II, pp. 401-412

DEONNA 1922 — Waldemar Deonna, *Histoire des collections archéologiques de la Ville de Genève*, Genève 1922

DEVOTO/PALLOTTINO/CAPUTO 1961 — Giacomo Devoto, Massimo Pallottino, Giacomo Caputo, « In memoria di Luigi Lanzi », dans *Convegno di Corridonia in onore di Luigi Lanzi*, *Studi etruschi*, 29, 1961, pp. XIX-XLV

DUMONT 1875 — Albert Dumont, « Bibliographie · Catalogue du Musée Fol à Genève – Antiquités ; Musée Fol, études d'art et d'antiquités », *Revue archéologique*, 1875, pp. 271-274

Etruschi e Europa 1992 — Alain Pasquier, Wolf-Dieter Heilmeyer (dir.), *Gli Etruschi e l'Europa*, catalogue d'exposition, Paris, Galeries nationales du Grand-Palais, 14 septembre – 14 décembre 1992 ; Berlin, Altes Museum, 25 février – 31 mai 1993, Milan 1992

FOL 1874 — Walther Fol, *Catalogue Musée Fol · Antiquités*, volume I, Genève – Paris 1874

FORMIGLI 1992 — Edilberto Formigli, « Falsificazioni di oreficerie etrusche », dans *Etruschi e Europa* 1992, pp. 440-441

FORMIGLI 1995 — Edilberto Formigli (éd.), *Preziosi in oro, avorio, osso e corno · Arte e tecniche degli artigiani etruschi, Actes Murlo 1992*, Sienne 1995

Fortuna degli Etruschi 1985 — Franco Borsi (éd.), *Fortuna degli Etruschi*, catalogue d'exposition, Florence, Sotterranei dello Spedale degli Innocenti, 16 mai – 20 octobre 1985, Milan 1985

GAULTIER 1992 — Françoise Gaultier, «La collezione Campana», dans *Etruschi e Europa* 1992, pp. 350-361

GEPPERT/GAULTIER 2000 — Karin Geppert, Françoise Gaultier, «Zwei Pasticci und ihre Folgen · Die Bildmotive der Caeretaner Pyxiden D 150 und D 151 im Louvre», dans Friedhelm Prayon, Wolfgang Röllig (éd.), *Der Orient und Etrurien · Zum Phänomen des «Orientalisierens» im westlichen Mittelmeerraum (10. – 6. Jh. v. Chr.), Akten des Kolloquiums Tübingen, 12.-13. Juni 1997*, Pise – Rome 2000, pp. 211-218

GETTENS/STOUT 1966 — Rutherford J. Gettens, George L. Stout, *Painting Materials · A Short Encyclopædia,* New York 1966

GILOTTA 2000 — Fernando Gilotta, «Ceramiche alto-adriatiche e vasi etruschi a figure rosse», dans Maurizio Landolfi (éd.), *Adriatico tra IV° e III° sec. a.C. · Vasi alto-adriatici tra Piceno, Spina e Adria, Actes du colloque d'Ancône 1997*, Rome 2000, pp. 153-160

GIUSTI/MAZZONI/PAMPALONI MARTELLI 1978 — Anna Maria Giusti, Paolo Mazzoni, Annapaula Pampaloni Martelli, *Il Museo dell'Opificio delle pietre dure a Firenze*, Milan 1978

GRAN-AYMERICH 1990 — J. M. Jean Gran-Aymerich, Évelyne Gran-Aymerich, «Les recherches sur le bucchero et la place de la collection Campana (au Louvre, à Bruxelles et à l'Ermitage)», dans Huberta Heres, Max Kunze (éd.), *Die Welt der Etrusker, Internationales Kolloquium Berlin 24-26 Oktober 1988*, Berlin 1990, pp. 327-339

HADACZEK 1903 — Karl Hadaczek, *Der Ohrschmuck der Griechen und Etrusker*, Vienne 1903

HARARI 1998 — Maurizio Harari, «Intervention», dans Fernando Rebecchi (éd.), *Spina e il delta Padano, Actes du colloque de Ferrare 1994*, Rome 1998, pp. 167-170

HARARI 2000 — Maurizio Harari, «Modelli etnico-culturali e ceramografia · I vasi alto-adriatici», dans Maurizio Landolfi (éd.), *Adriatico tra IV° e III° sec. a.C. · Vasi alto-adriatici tra Piceno, Spina e Adria, Actes du colloque d'Ancône 1997*, Rome 2000, pp. 161-169

HAYNES 1992 — Sibylle Haynes, «Etruria britannica», dans *Etruschi e Europa* 1992, pp. 310-319

HEBING 1976 — Cornelius Hebing, *Vergolden und Bronzieren,* Munich 1976

HEILMEYER 1995 — Wolf-Dieter Heilmeyer, «I tre Achelooi: falsificazioni ottocentesche di gioielleria antica», dans FORMIGLI 1995, pp. 73-79

JEHASSE 1973 — Jean et Laurence Jehasse, *La Nécropole préromaine d'Aléria, Gallia*, XXV, supplément, Paris 1973

JEHASSE 2001 — Jean et Laurence Jehasse, *Aléria · Nouvelles données de la nécropole, Travaux de la Maison de l'Orient méditerranéen*, 34, Lyon 2001

JOLIVET 1982 — Vincent Jolivet, *Recherches sur la céramique étrusque à figures rouges tardive du Musée du Louvre*, Paris 1982

JOLIVET 1984 — Vincent Jolivet, *Musée du Louvre*, fascicule 22, *Corpus vasorum antiquorum · France*, fascicule 33, Paris 1984

JOLIVET 1985 — Vincent Jolivet, «La céramique étrusque des IVe-IIIe siècles à Rome», dans Fernando Gilotta (éd.), *Contributi alla ceramica etrusca tardo-classica, Actes du colloque de Rome (11 mai 1984)*, Rome 1985, pp. 55-66

Kassel 1990 — Konstantinos Yfantidis (éd.), *Antike Gefässe · Staatliche Kunstsammlung Kassel*, Melsungen 1990

KRANZ/LULLIES 1975 — Peter Kranz, Reinhard Lullies, *Kassel · Antikenabteilung der Staatlichen Kunstsammlungen*, fascicule 2, *Corpus vasorum antiquorum · Deutschland*, fascicule 38, Munich 1975

KÜHN 1986 — Hermann Kühn, «Zinc White», dans Robert L. Feller (éd.), *Artists' Pigments · A Handbook of Their History and Characteristics*, volume 1, Washington 1986, p. 170

LAMBERCY 1993 — Elizabeth Lambercy, *Les Matières premières céramiques et leur transformation par le feu*, Banon 1993

LANDOLFI 2000 — Maurizio Landolfi, «Vasi alto-adriatici del Piceno», dans Maurizio Landolfi (éd.), *Adriatico tra IV° e III° sec. a.C. · Vasi alto-adriatici tra Piceno, Spina e Adria, Actes du colloque d'Ancône 1997*, Rome 2000, pp. 111-129

LANZI 1789.1 — Luigi Lanzi, *La Storia pittorica della Italia*, Bassano 1789

LANZI 1789.2 — Luigi Lanzi, *Saggio di lingua etrusca e di altre antiche d'Italia*, Rome 1789 (édition posthume: Florence 1824[2])

LANZI 1806 — Luigi Lanzi, *De' vasi antichi dipinti volgarmente chiamati etruschi*, Rome 1806

LAPAIRE 2003 — Claude Lapaire, *s.v.* «Fol, Walther», dans *Dictionnaire historique et biographique de la Suisse*, version électronique, Neuchâtel 2003

LEVI 1938 — Doro Levi, *Regio museo archeologico di Firenze*, fascicule 2, *Corpus vasorum antiquorum · Italia*, fascicule 13, Milan – Rome – Paris 1938

MAIER 1977 — Jean-Louis Maier, «Bols en verre à décor doré du Musée de Genève», *Genava*, n.s., XXV, 1977, pp. 221-225

MANGANI 1992 — Elisabetta Mangani, «La ceramica a figure rosse», dans Antonella Romualdi (dir.), *Populonia in età ellenistica · I materiali dalle necropoli, Actes du colloque de Florence 1986*, Florence 1992, pp. 42-57

MARZI 1991 — Maria Grazia Marzi, «Note su due tavoli di Palazzo Pitti», *Archeologia classica*, 43, 1991, pp. 1001-1011

MINGAZZINI 1971 — Paolino Mingazzini, *Catalogo dei vasi della Collezione Augusto Castellani*, volume II, Rome 1971

Miti greci 2004 — Gemma Sena Chiesa, Ermanno A. Arslan (éd.), *Miti greci · Archeologia e pittura dalla Magna Grecia al collezionismo*, catalogue d'exposition, Milan, Palazzo Reale, 3 octobre 2004 – 16 janvier 2005, Milan 2004

MORA 1960 — Paolo et Laura Mora, *La Conservation des peintures murales*, Rome 1960

MORETTI 1983 — Mario Moretti, Anna Maria Sgubini Moretti (éd.), *I Curunas di Tuscania*, Viterbe 1983

MORIGI GOVI 1992 — Cristiana Morigi Govi, «Aspetti generali del problema», dans *Etruschi e Europa* 1992, pp. 300-309

M.T. 1926 — M. T. (signé), *s.v.* «Fol», dans *Dictionnaire historique et biographique de la Suisse*, volume III, Neuchâtel 1926, p. 132

NATALE *et alii* 1976 — Mauro Natale, Dominique Queloz-Iacuitti, Anne Rinuy, François Schweizer, «Les fresques de la Villa *La Crescenza* · Histoire et restauration», *Genava*, n.s., XXXIV, 1976, pp. 323-353

NOBLE 1988 — Joseph V. Noble, *The Techniques of Painted Attic Pottery*, Londres 1988

ODDY 1981 — Andrew Oddy, «Gilding Through the Ages», *Goldbulletin*, volume 14, 1981, pp. 75-77

ODDY 1993 — Andrew Oddy, «Gilding of Metals in the Old World», dans Susan La Niece, Paul Craddock (éd.), *Metal Plating and Patination,* Oxford 1993, pp. 174-175

PALLOTTINO 1961 — Massimo Pallottino, «Luigi Lanzi fondatore degli studi di storia, storia della civiltà e storia dell'arte etrusca», *Studi etruschi*, 29, 1961, pp. XXVII-XXXVIII

PALLOTTINO 1984 Massimo Pallottino, *Etruscologia*, Milan 1984[7]

PIANU 1980 Giampiero Pianu, *Materiali del Museo Archeologico Nazionale di Tarquinia · Ceramiche etrusche a figure rosse*, Rome 1980

PIANU 1985 Giampiero Pianu, « La diffusione della tarda ceramica a figure rosse · Un problema storico-commerciale », dans Fernando Gilotta (éd.), *Contributi alla ceramica etrusca tardo-classica*, *Actes du colloque de Rome 1985*, pp. 67-82

REINACH 1904 Salomon Reinach, « Esquisse d'une histoire de la collection Campana, I-II », *Revue archéologique*, 4, 1904, pp. 179-200 et pp. 363-384

REINACH 1905 Salomon Reinach, « Esquisse d'une histoire de la collection Campana, III-IV-V », *Revue archéologique*, 5, 1905, pp. 37-92, pp. 208-240 et pp. 343-364

RINUY 1994 Anne Rinuy, « Méthodes d'analyses », dans Anne Rinuy, François Schweizer, *L'Œuvre d'art sous le regard des sciences*, catalogue d'exposition, Genève, Musée d'art et d'histoire, 17 mars – 15 mai 1994, Genève, 1994, pp. 221-226

ROUSSET 1972 Paul Rousset, « En mémoire d'un généreux collectionneur genevois · Walther Fol », *Musées de Genève*, 122, 1972, pp. 17-18

SCHNEIDER 1875 Albert Schneider, « Un cabinet d'amateur en Suisse », *Gazette des beaux-arts*, 11, 1875, pp. 367-375

SGUBINI MORETTI 2000 Anna Maria Sgubini Moretti (éd.), *La Collezione Augusto Castellani*, Rome 2000

SLAVAZZI 2004 Fabrizio Slavazzi, « Vivere "alla greca" », dans *Miti greci* 2004, pp. 75-77

TRENDALL 1967 Arthur Dale Trendall, *The Red-Figured Vases of Lucania, Campania and Sicily*, Oxford 1967

TRENDALL 1987 Arthur Dale Trendall, *The Red-Figured Vases of Pæstum*, Rome 1987

TRENDALL/CAMBITOGLOU 1982 Arthur Dale Trendall, Alexander Cambitoglou, *The Red-Figured Vases of Apulia*, volume II, Oxford 1982

VLAD BORRELLI 1992 Licia Vlad Borrelli, « Falsi, pasticci, imitazioni », dans *Etruschi e Europa* 1992, pp. 432-439

VOLLENWEIDER 1960 Marie-Louise Vollenweider, « Les portraits romains sur les intailles et camées de la collection Fol », *Genava*, n.s., VIII, 1960, pp. 137-152

WIEGEL 2002 Hildegard Wiegel, *The Influence of « Greek » Vases on Neoclassical Ceramics in Europe (1760-1830)*, D. Ph. Thesis, I-III, Oxford University, Oxford 2002

WIEGEL 2004 Hildegard Wiegel, « La ricezione dei vasi greci antichi in età neoclassica nelle manifatture europee di ceramica », dans *Miti greci* 2004, pp. 84-86

Crédits des illustrations

MAH, Bettina Jacot-Descombes, fig. 1-4 | MAH, Laboratoire de recherche, Martine Degli Agosti, fig. 7-9, 15, 21 | MAH, Laboratoire de recherche, Thérèse Flury, fig. 6, 10-14, 16, 20 | *Miti greci* 2004 (fig. 41, p. 78), fig. 22 | *Miti greci* 2004 (fig. 48, p. 81), fig. 23) | Musée d'histoire naturelle, Jean Wuest, fig. 17-19 | Manuela Wullschleger, fig. 5

Adresse des auteurs

Manuela Wullschleger, archéologue, rue Muzy 14, CH-1207 Genève

Anne Rinuy, conservatrice, Laboratoire de recherche et ateliers de conservation-restauration des Musées d'art et d'histoire, boulevard Émile-Jaques-Dalcroze 11, case postale 3432, CH-1211 Genève 3