



HAL
open science

Le peintre d'Arpi. Un peintre irrévérencieux ?

Claude Pouzadoux

► **To cite this version:**

Claude Pouzadoux. Le peintre d'Arpi. Un peintre irrévérencieux?. Camenae, 2019, É. Prioux (dir.), L'Irrévérence dans les arts visuels et les descriptions de monuments (du VI^e siècle av. J.-C. au XII^e siècle apr. J.-C.), 24. <hal-02431564>

HAL Id: hal-02431564

<https://hal.science/hal-02431564>

Submitted on 5 Jun 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire HAL, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Claude POUZADOUX

LE PEINTRE D'ARPI : UN PEINTRE IRREVERENCIEUX ?

Cette contribution propose d'examiner les enjeux d'une représentation unique de la libération d'Héra par Héphaïstos sur une amphore à figures rouges de la fin du IV^e siècle av. n. è. retrouvée dans une tombe à chambres d'Arpi¹, une ville daunienne située dans le nord des Pouilles (Figure 1a). Le Peintre d'Arpi² auquel a été attribué ce vase traite le mythe sur un mode burlesque. Alors que les autres images de l'épisode se concentrent sur le retour d'Héphaïstos dans l'Olympe ou sur la libération d'Héra, le peintre innove en choisissant de représenter l'étape intermédiaire au cours de laquelle l'artisan divin, sur le point d'agir, se tourne vers Zeus, suspendant le moment de la délivrance. Son geste accentue l'effet comique que le peintre tire de l'inversion proportionnée entre l'impuissance de l'épouse de Zeus, enchaînée à son trône sous le regard des autres divinités, et la toute-puissance du dieu auquel le peintre a donné l'aspect d'un nain. Nous nous demanderons si cette inversion n'accentue pas le caractère irrévérencieux de cette confrontation pour mieux révéler l'émergence d'une nouvelle figure du pouvoir à travers le véritable artisan de cette délivrance, à savoir le dieu délieur, Dionysos.

Située au nord de la région des Pouilles, aux confins du pays des Samnites et des Frentins, Arpi illustre, dans le courant du IV^e siècle, l'adoption d'un mode de vie à la grecque qui transparait dans la transformation de l'habitat et dans l'accroissement des importations en provenance des colonies. L'acmé de l'hellénisation de sa culture peut être datée au III^e siècle av. n. è. par l'utilisation de nouvelles techniques et de nouveaux savoir-faire mis au service de la décoration des maisons et des tombes, ornées de peintures en style structural, monumentalisées par le recours aux colonnes à chapiteaux et aux sols pavés de mosaïques figurées. Ces transformations caractérisent le nouveau langage d'une clientèle qui connaît, depuis au moins deux générations, le répertoire des mythes grecs diffusés sur les vases à figures rouges. C'est par cette aristocratie fortement hellénisée que l'armée romaine a été accueillie vers 320 avant de reprendre aux Samnites Luceria et d'y fonder une colonie latine. L'identité des Dauniens de cette époque nous est connue notamment par un hypogée auquel la présence d'une hydrie a donné le nom de Tombe du vase des Niobides. Fouillée en 1972 par Ettore M. De Juliis qui la publia en 1992³, elle est constituée d'une pièce rectangulaire construite en blocs de calcaire, mesurant six mètres de longueur sur trois mètres de largeur pour une hauteur maximale de deux mètres cinquante, et avait les parois revêtues d'un enduit et un toit à double pente. On y accédait par un long couloir et

¹ E. M. De Juliis, *La tomba del vaso dei Niobidi di Arpi*, Bari, Edipuglia, 1992.

² L. Todisco, *Il Pittore di Arpi. Mito e società nella Daunia del tardo IV secolo a.C.*, Rome, « L'Erma » di Bretschneider, 2008, p. 23-24.

³ E. M. De Juliis, *La tomba del vaso dei Niobidi*.

une porte dont le fronton était décoré de listels peints en jaune et rouge avec une frise de rinceaux de couleur bleu. Il s'agit d'une tombe monumentale dont la typologie est connue à Arpi du milieu du IV^e siècle aux premières décennies du III^e siècle. Par sa forme, elle appartient à un type attesté par quinze exemplaires⁴.

Bien qu'une partie du mobilier ait été emportée lors de sa découverte par des fouilleurs clandestins, l'intervention de la Surintendance a permis de récupérer cent cinquante-neuf vases conservés dans les salles et dans les dépôts du musée civique de Foggia. L'amphore dont nous commentons la scène faisait partie d'un ensemble comprenant une soixantaine de vases à figures rouges déposés dans la tombe avec quarante autres vases à vernis noir, treize décorés de motifs surpeints, deux à décor polychrome à *tempera*, trois à décor peint en vernis noir, deux amphores à vin, une *olla* de production locale dite « *listata* », deux exemplaires de céramique achrome modelée, vingt relevant de la céramique à bandes et de style mixte et seize vases en céramique achrome. Seules ont été retrouvées les pièces céramiques d'un mobilier dont la composition mêle des vases d'usage commun pour la cuisine et la consommation de denrées alimentaires à des pièces de vaisselle décorées de riches scènes peintes reflétant les pratiques de la consommation du vin à la grecque et le goût pour la culture mythologique. L'ensemble prend place dans un arc chronologique couvrant le dernier tiers du IV^e siècle, suggérant des dépositions multiples que la perturbation provoquée par l'intervention des fouilleurs clandestins ne permet malheureusement pas de distinguer précisément. L'impression qui se dégage est celle d'une accumulation de biens de prestige dont les formes et les décors constituent l'expression d'une élite qui a probablement stimulé l'essor d'une production locale de vases figurés à la fin du IV^e siècle av. n. è., comme le montre l'exemple du Peintre d'Arpi identifié grâce à cinq vases de cette tombe⁵.

Malgré l'exécution maladroite des figures aux corps mal proportionnés, ce peintre fait preuve d'une remarquable capacité d'expression mise en œuvre à travers un répertoire original qui en fait le dernier des peintres cultivés de la technique à figures rouges apulienne. Sa production semble répondre à une demande locale caractérisée par le goût pour la couleur, visible notamment dans la décoration des tissus, mais aussi pour les mythes grecs, attestés ou rares, comme la naissance de Dionysos ou la libération d'Héra dont il a exploité, plus que ses prédécesseurs ne l'avaient fait, le parti pris comique⁶. Ni les sources littéraires⁷, ni les arts visuels⁸ n'avaient en effet jusque-là mis en scène avec autant d'efficacité l'irrévérence du fils à l'égard de sa mère à travers la confrontation insolite entre le petit dieu et la souveraine réduite à l'impuissance. Nous ignorons si la veine comique

⁴ Le type VIC correspond aux tombes à chambre avec toit à double pente : M. Leone, Pr. Munzi, « Mourir à Arpi : typo-chronologie des sépultures à inhumation entre le VI^e et le II^e siècle avant notre ère », *Rencontres autour des typo-chronologies : avancées de la recherche autour des pratiques de l'inhumation depuis la Préhistoire, de nouvelles données pour de nouveaux référentiels*, Groupe d'Anthropologie et d'Archéologie funéraire, Tours – 3, 4 et 5 juin 2019 (à paraître).

⁵ Deux cratères à volutes et deux fragments d'un vase du même type, une amphore et une hydrie : E. M. De Juliis, « Nuovo ceramografo apulo della fine del IV secolo a.C. », *Magna Grecia*, XI, 1976, p. 11-12, p. 1-4 ; A. D. Trendall & A. Cambitoglou, *The Red-figured Vases of Apulia, Volume II, Late Apulian*, Oxford, 1982, p. 922-926 ; E. M. De Juliis, *La tomba del vaso dei Niobidi*, p. 117-122.

⁶ L. Todisco, *Il Pittore di Arpi*, p. 40-43.

⁷ M. Delcourt, *Héphaïstos ou la légende du magicien*, Les Belles Lettres, Paris, 1982, p. 84-100 ; A. Kossatz-Deissmann, s. v. « Hera », *LIMC*, IV, 1988, Munich, Zurich, p. 692-693.

⁸ A. Hermary, A. Jacquemin, s. v. « Hephaistos », *LIMC*, IV, 1988, Munich, Zurich, p. 627-645 ; A. Kossatz-Deissmann, s. v. « Hera », *LIMC*, IV, 1988, Munich, Zurich, p. 693-695.

était déjà perceptible aux VII^e et VI^e siècles dans les premières versions de cet épisode connu, selon West, par l'*Hymne à Dionysos* partiellement conservé⁹, et dans la poésie lyrique d'Alcée¹⁰ et de Pindare¹¹. La mention de ce dernier et du poète comique Épicharme dans la *Souda* et chez Photios rend plausible l'hypothèse d'un traitement burlesque de l'enchaînement d'Héra dès l'époque archaïque¹². La version développée plus tardivement par Pausanias¹³, le Pseudo-Libanios¹⁴, Aelius Aristide¹⁵ et Hygin¹⁶ fournit les éléments suivants : à cause de sa laideur Héphaïstos avait été lancé hors de l'Olympe par sa mère, mais avait été accueilli par Thétis qui l'éleva sur l'île de Lemnos. Voulant, dans certaines versions, se venger, il avait construit un trône en or équipé de chaînes invisibles, et l'avait offert à Héra qui, une fois assise, était restée prisonnière. Les dieux tentèrent inutilement de convaincre Héphaïstos de la libérer : là où Arès avait échoué en recourant à la force, Dionysos réussit grâce au pouvoir du vin en enivrant le dieu, ce qui lui valut, d'après le Pseudo-Libanios, d'être reçu parmi les dieux de l'Olympe. Seule l'indignation de Platon¹⁷ et d'Isocrate¹⁸ qui, au IV^e siècle, condamnent tour à tour le caractère mensonger de mythes comme celui de l'enchaînement d'Héra par Héphaïstos qu'il faut bannir de l'éducation des gardiens de la cité car ils incitent à la haine entre citoyens ou les traditions injurieuses des poètes qui inventent des actions contraires aux lois comme celle de dieux enchaînant leur mère, suggèrent le caractère inconvenant d'un épisode qui ne respecte pas les liens familiaux.

Si les premières attestations figurées d'Héphaïstos ramené devant sa mère (ou sans elle sur l'Olympe) qui sont attestées à l'époque archaïque à Athènes, notamment avec le vase François¹⁹, ne fournissent aucun indice sur son traitement comique, elles établissent d'emblée un lien avec le pouvoir et Dionysos²⁰. Dans la seconde moitié du VI^e siècle, en effet, Pausanias décrit la scène sur le trône d'Amyclées²¹, puis à Athènes dans le temple de Dionysos Éleuthéreus²² dont la construction témoignerait, selon F. Brommer, d'une nouvelle vitalité du mythe à la fin du V^e siècle²³. Les représentations sur les vases attiques à figures noires et à figures rouges confirment l'environnement dionysiaque de l'épisode symbolisé, même en l'absence du dieu, par le cortège des Silènes qui accompagnent le retour d'Héphaïstos sur l'Olympe à dos d'âne²⁴. Leur présence fit suggérer l'existence d'un

⁹ M. L. West, « The Fragmentary Homeric Hymn to Dionysus », *ZPE*, 134, 2001, p. 1-11.

¹⁰ Alcée, fr. 349a-e Voigt: G. Libermann (éd.), *Fragments/Alcée*, Paris, Les Belles Lettres, 1999, vol. II, p. 152-153.

¹¹ Pindare, fr. 283 Maelher.

¹² M. Delcourt, *Héphaïstos ou la légende du magicien*, p. 78-78 et 87, n. 1.

¹³ Pausanias, I, 20, 3.

¹⁴ Ps-Libanios, *Narr.*, 7 (t. VIII, p. 38-39 Foerster).

¹⁵ Aelius Aristide, *Or.*, XLI, 6 Keil.

¹⁶ Hygin, *Fab.*, 166.

¹⁷ Platon, *Rép.*, II, 378d.

¹⁸ Isocrate, *Busiris*, 38.

¹⁹ A. Hermary, A. Jacquemin, s. v. « Hephaistos », *LIMC*, p. 638, n° 114; T. Morard, *Horizontalité et verticalité. Le bandeau humain et le bandeau divin chez le Peintre de Darius*, Mayence, Philipp von Zabern, 2009, p. 13, pl. 63.1.

²⁰ M. Delcourt, *Héphaïstos ou la légende du magicien*, p. 89-100.

²¹ Paus., III, 18, 16. A. Hermary, A. Jacquemin, s. v. « Hephaistos », *LIMC*, p. 638, n° 124.

²² I, 20, 3. A. Hermary, A. Jacquemin, s. v. « Hephaistos », *LIMC*, p. 638, n° 123.

²³ F. Brommer, « Die Ruckführung des Hephaistos », *JDAI*, LII, 1937, p. 198.

²⁴ M. Delcourt, *Héphaïstos ou la légende du magicien*, p. 91-93 ; M. Halm-Tisserant, « La représentation du retour d'Héphaïstos dans l'Olympe. Iconographie traditionnelle et innovations formelles dans l'atelier de Polygnotos », *Antike Kunst*, 29, 1986, p. 8-22 ; G. Hedreen, « The return of Hephaistos. Dionysiac Processional Ritual and a Creation of Visual Narrative », *JHS*, 124, 2004, p. 38-64.

drame satyrique²⁵. Quand elle est présente, Héra est assise sur son trône dont on ne perçoit pas toujours les liens magiques. La céramique attique à figures rouges contribue aussi à fixer l'iconographie du dieu artisan, coiffé du *pilos*, équipé d'un marteau et de tenailles. La diffusion du mythe en Italie du Sud a lieu sur les vases attiques au IV^e siècle comme en témoigne un cratère de Sant'Agata dei Goti (Campanie) attribué au Peintre de Pourtalès²⁶. Ce vase constitue le dernier exemplaire attique connu, avant que le sujet ne réapparaisse, dans la seconde moitié du IV^e siècle, dans la céramique italote, d'abord lucanienne, puis apulienne, avec un déplacement de point de vue.

L'accent est mis désormais sur l'accueil d'Héphaïstos par Dionysos et sur le moment de la libération sous des formes qui suggèrent parfois un lien avec une source comique. Il existe, avec l'amphore d'Arpi, trois déclinaisons de la scène de la libération. Sur un cratère à volutes du musée de l'Ermitage à Saint-Pétersbourg (Figure 2)²⁷, Héphaïstos est représenté en train de faire sauter avec ses outils les chaînes d'Héra. Le dieu, sous la forme d'un jeune ouvrier au torse nu, tient un marteau double dans la main droite et un coin dans la main gauche. Il est secondé par un assistant en la personne d'un jeune homme nu, qui, agenouillé à droite du siège, une paire de pinces à la main, est prêt à aider le dieu. Héra pourvue de ses attributs de souveraine, la tête couronnée d'un diadème, son sceptre dans la main droite, est assise au centre de la scène sur un trône richement ouvragé, ses pieds reposant sur un tabouret bas. En plus des insignes du pouvoir, son geste consistant à écarter un pan de son voile l'identifie comme l'épouse de Zeus. Le dieu est pourtant absent de la scène dans laquelle ne figurent que Dionysos et les membres de son cortège, une Ménade dansante et jouant du *tympanon* et un satyre qui l'accompagne au son de l'*aulos*. Une victoire ailée assise au registre supérieur regarde la scène de délivrance dont elle s'apprête à célébrer le succès avec la longue palme qu'elle tient sur ses genoux. Dans une atmosphère de fête, ce cratère exalte non seulement la délivrance de la reine des dieux, mais aussi la victoire des deux divinités que cet épisode a permis de réintégrer et d'intégrer dans l'Olympe, le dieu forgeron et le dieu du vin. Loin de faire défaut, selon M. Delcourt, « l'élément dionysiaque du Retour dans l'Olympe qui a séduit les peintres du VI^e et du V^e siècle »²⁸ célèbre d'autant plus l'apothéose de Dionysos qu'il est le seul dieu présent avec Héphaïstos autour d'Héra. Cette image donne aussi à voir le rôle de la déesse que V. Pirenne-Delforge et G. Pironti ont admirablement dégagé de l'analyse des sources littéraires, à savoir son passage « de la colère à la gloire » dans « la probation et la légitimation » du pouvoir²⁹.

Sur le cratère en calice (Figure 3)³⁰ l'épisode est figuré sur une scène de théâtre. Héra est assise au centre, sur son trône, revêtue là aussi des insignes du pouvoir. De part et d'autre

²⁵ F. Brommer, « Die Rückführung des Hephaistos ».

²⁶ Cratère en cloche attribué au Peintre de Pourtalès (Londres, British Museum F 68) de Sant'Agata dei Goti, vers le milieu du IV^e siècle av. n. è. : A. Hermary, A. Jacquemin, *s.v.* « Hephaïstos », *LIMC*, p. 637, n° 111, avec illustration.

²⁷ Cratère à volute éponyme du Peintre de Léningrad 988 (Saint-Pétersbourg, Ermitage, inv. 988) provenant d'Anzi : A. D. Trendall, *The Red-figured Vases of Lucania, Campania and Sicily*, Oxford, 1967, p. 161, n° 912 ; A. Hermary, A. Jacquemin, *s.v.* « Hephaistos », *LIMC*, p. 639, n° 125 ; A. Kossatz-Deissmann, *s.v.* « Hera », *LIMC*, IV, 1988, Munich, Zurich, p. 694, n° 318, avec illustration.

²⁸ M. Delcourt, *Héphaïstos ou la légende du magicien*, p. 93, n. 5.

²⁹ V. Pirenne-Delforge, G. Pironti, *L'Héra de Zeus. Ennemie intime, épouse définitive*, Paris, 2016, p. 277-330.

³⁰ Cratère en calice à scène « phryaque » attribué au Peintre de Varrese (Londres, BM F 269) provenant de Bari : A. D. Trendall & A. Cambitoglou, *The Red-figured Vases of Apulia, Volume I. Early and Middle Apulian*, Oxford, Clarendon Press, 1979, 13/11 ; P. Bruneau, *s.v.* « Arès », *LIMC*, II, Munich, Zurich, 1984, p. 84, n° 73, avec illustration.

s'affrontent à la lance deux acteurs « phlyaqes » identifiés par une inscription qui permet de reconnaître, à gauche, Héphaïstos, désigné par le nom de *Daidalos*, et coiffé d'un pilos, à droite Arès, désigné par le nom d'*Ényaliôs*, et coiffé d'un casque. Le moment choisi est donc celui de la première tentative pour reconduire l'artisan divin sur l'Olympe, à travers la lutte entre les deux frères. Cette version constitue la première attestation d'une tradition parodique³¹ probablement née à Tarente et diffusée auprès des populations peucétiennes et dauniennes, comme le confirme l'amphore du Peintre d'Arpi.

Aucune de ces deux scènes ne présente cependant un caractère irrévérencieux. Sur le cratère à volutes l'impuissance de la souveraine permet en fin de compte le retour de son fils dans l'Olympe et la reconnaissance de ses compétences. La représentation du forgeron au travail rend hommage à la fois à sa *mêtis* et à sa *technè*. Ce vase évoque aussi l'arrivée de Dionysos parmi les dieux de l'Olympe grâce au pouvoir du vin symbolisé par le canthare qu'il tient ostensiblement dans sa main droite et par l'œnochoé posée sur le sol. Entre les deux possibilités que sont la représentation du conflit ou de sa résolution, le Peintre d'Arpi a choisi une étape intermédiaire qui met en scène, sur un mode comique, les modalités et les enjeux d'une crise dans l'Olympe – crise qui débouche sur la réintégration et l'intégration de deux divinités³².

La tonalité comique réside dans le contraste entre la toute-puissance d'Héphaïstos dont dépend la libération d'Héra et son aspect burlesque (Figure 4)³³. Sa petite taille par rapport aux autres figures ne peut correspondre à celle d'un enfant en raison de la barbe qui indique son âge adulte. Avec son ventre bedonnant et son nez retroussé, il pourrait passer pour un acteur « phlyaque » si le sexe postiche et le masque ne manquaient pas à la scène. Vêtu de l'*exomis*, la tunique de l'artisan, et tenant son maillet à la main il possède les attributs du dieu forgeron. Tandis que son corps de nain adulte évoque l'aspect monstrueux et grotesque dont les autres dieux se moquent dans l'*Illiade*³⁴, son aspect de pygmée pourrait être rapproché de celui que revêt une statue d'Héphaïstos décrite par Hérodote dans le temple du dieu à Memphis³⁵. Que le modèle vienne ou non d'Égypte, ce choix insolite³⁶ introduit une dimension parodique qui désamorce la tension dramatique instaurée par l'attitude et la gestuelle des autres divinités et en tire au contraire un ressort comique. Contrairement à l'impassibilité d'Athéna et de Zeus face à la reine enchaînée, Aphrodite et Arès, derrière elle, lèvent la main droite en un geste de surprise. Une cinquième divinité féminine à l'identité incertaine se tourne, derrière eux, vers un spectateur hors-champ. L'embarras causé par cette situation qui réduit la souveraine des dieux à l'impuissance et entrave le bon fonctionnement de l'Olympe se transforme en une démonstration cocasse des talents et de la toute-puissance singulière d'Héphaïstos qui pointe de l'index de sa main gauche le nœud qui lie la reine à son trône. La mise en scène de sa différence par rapport aux autres dieux est favorisée par la division entre deux espaces picturaux : celui du groupe constitué par le dieu forgeron et sa prisonnière posés sur la ligne qui sépare les registres, et celui des divinités spectatrices dont les pieds reposent sur ou au-delà de la ligne. Cette modalité qui

³¹ A. D. Trendall, *Phlyax Vases*, Londres, 1959, p. 52; A. D. Trendall, T.B.L. Webster, *Illustrations of Greek Drama*, Londres, 1971, p. 134; E. De Juliis, *La tomba del vaso dei Niobidi*, p. 120.

³² V. Pirenne-Delforge, G. Pironti, *L'Héra de Zeus*, p. 286.

³³ Voir la synthèse des différentes hypothèses dans L. Todisco, *Il Pittore di Arpi*, p. 40-43.

³⁴ Par exemple *Il.* 18, 410-411, 414-415.

³⁵ Hérodote, III, 37. M. Delcourt, *Héphaïstos ou la légende du magicien*, p. 112-114 ; L. Todisco, *Il Pittore di Arpi*, p. 41-42.

³⁶ V. Dasen, *Dwarfs in Ancient Egypt and Greece*, Oxford, 1993, p. 198-199; L. Todisco, *Il Pittore di Arpi*, p. 41.

relève probablement plus d'une difficulté à faire entrer les figures dans le cadre rigide imposé par le support, comme on peut le voir aussi sur le col où les combattants sortent du bandeau, est ici mise au service d'une présentation des pouvoirs d'un dieu facétieux. Nous suggérons d'y voir une liberté prise par le peintre pour exalter la dimension démiurgique de « l'illustre artisan »³⁷ avec la complicité du spectateur qui peut reconnaître dans Aphrodite et Arès le couple adultère prochainement victime de sa redoutable *technè*³⁸. La présence d'Éros en dit long sur le gain qu'Héphaïstos attend de la libération d'Héra – la main d'Aphrodite, avant même peut-être sa réintégration dans l'Olympe à moins qu'il ne s'agisse de celle d'Athéna selon la version d'Hygin.

L'autre bénéficiaire de ce tour malicieux est Dionysos qui est accueilli parmi les Olympiens à la faveur du retour d'Héphaïstos³⁹. Il n'est cependant absent de l'assemblée divine réunie autour d'Héra que pour mieux apparaître au revers à travers la vigne et les instruments de la consommation du vin (Figure 1b), ainsi que sur d'autres vases de la même tombe – quatre autres vases à figures rouges et trois cratères à volutes⁴⁰. Y sont représentées les étapes significatives de son parcours, sa naissance (Figure 5a) et l'enlèvement d'Ariane (Figure 6). L'activité des deux peintres auxquels ont été attribués ces vases, le Peintre de Baltimore et un proche du Peintre d'Arpi, prend place à la fin du IV^e siècle av. n. è. La scène la plus originale⁴¹ est sans aucun doute celle attribuée à un proche du peintre qui a décoré l'amphore avec la libération d'Héra, voire à une phase tardive de ce même artiste. Rarement représentée, la naissance miraculeuse de Dionysos n'était connue en Grande Grèce que sur le cratère éponyme du Peintre de la Naissance de Dionysos, actif à Tarente au début du IV^e siècle av. n. è.⁴². Reprenant une hypothèse de Trendall qui reconnaissait Héra dans la figure couronnée d'un diadème et munie d'un sceptre qui accueille l'enfant tout juste sorti de la cuisse de Zeus⁴³, V. Pirenne Delforge et G. Pironti ont mis en lumière le rôle de la déesse dans la légitimation du statut divin du fils de Sémélé dès sa naissance⁴⁴. Cette démonstration très convaincante s'appuie sur une tradition qui remonte au milieu du VI^e siècle av. n. è. Deux amphores attiques à figures noires, l'une conservée au musée de Boston⁴⁵, l'autre au Cabinet des Médailles⁴⁶, auraient déjà présenté « l'épouse de Zeus face à Dionysos ». L'association, dans la tombe d'Arpi, de la libération

³⁷ *Il.* I, 571.

³⁸ *Od.* 8, 266-366, où l'emprisonnement des amants dans le filet invisible provoque l'hilarité des Olympiens.

³⁹ V. Pirenne-Delforge, G. Pironti, *L'Héra de Zeus*, p. 290-293.

⁴⁰ Cratère à volutes attribué au Peintre de Baltimore (Museo civico di Foggia, inv. 132732) : A. D. Trendall & A. Cambitoglou, *The Red-figured Vases of Apulia*, II, 27/28, fig. 326, 1; E. M. De Juliis, *La tomba del vaso dei Niobidi*, n° 102, p. 48-49, fig. 245 et 250 (enlèvement d'Ariane) ; cratère à volutes attribué au Peintre de Baltimore (Museo civico di Foggia, inv. 132724) : D. Trendall & A. Cambitoglou, *The Red-figured Vases of Apulia*, II, 27/29, fig. 326, 2; E. M. De Juliis, *La tomba del vaso dei Niobidi*, n° 99, p. 42-43, fig. 231-232 (enlèvement d'Ariane) ; cratère à volutes attribué à la phase tardive du Peintre d'Arpi ou associé (corps : Tampa Bay, Museum of Art 87.36, collection J.V. Noble, autrefois Marché de Bâle ; fr. de col : Museo civico di Foggia, inv. 132815) : D. Trendall & A. Cambitoglou, *The Red-figured Vases of Apulia*, II, 28/96, pl. 362, 1, et 28/98 : L. Todisco, *Il Pittore di Arpi*, n° C15, p. 24-25, fig. LIX.b-LXI ; E. M. De Juliis, *La tomba del vaso dei Niobidi*, n° 108, p. 53 (naissance de Dionysos).

⁴¹ Elle a été abondamment commentée : voir L. Todisco, *Il Pittore di Arpi*, p. 25 avec bibliographie précédente ; Th. Morard, *Horizontalité et verticalité...*, p. 130, pl. 118.

⁴² A. D. Trendall & A. Cambitoglou, *The Red-figured Vases of Apulia*, I, 2/6, pl. 9,1.

⁴³ A. D. Trendall, « A volute Krater at Taranto », *JHS* 54, 1934, p. 177.

⁴⁴ V. Pirenne-Delforge, G. Pironti, *L'Héra de Zeus*, p. 308-310.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 305-306, fig. 15b.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 307-308, fig. 16.

d'Héra à un cycle dionysiaque relève d'une tradition figurée ancienne qui reconnaît à la déesse une fonction majeure dans l'intégration du dieu au cercle des Olympiens et dans la légitimation de son pouvoir, une version rendue explicite par le récit tardif du Pseudo-Libanius. Deux types de décors dans la tombe confirment cette hypothèse : d'une part, sur les deux cratères à volutes du Peintre de Baltimore, l'enlèvement d'Ariane par Dionysos est couronné par une assemblée divine dont une avec Héra au centre⁴⁷ ; d'autre part, dans des scènes de thiasos⁴⁸ ou de symposion, des jeunes gens sont représentés à la manière de Dionysos dont un au revers de l'amphore avec la libération d'Héra (Figure 1b), un au revers du cratère avec la naissance de Dionysos (Figure 5b) et un à côté d'un *naïskos* sur un cratère attribué au Peintre d'Arpi (Figure 7)⁴⁹. Ce répertoire rappelle que la vigne et le pouvoir du vin sont des prérogatives majeures de Dionysos, de même que la culture théâtrale évoquée par l'aspect burlesque d'Héphaïstos.

Ce traitement parodique qui trouve un antécédent dans la scène « phlyaque » du cratère tarentin confirme l'ancrage à Arpi d'une culture théâtrale, comme l'avait suggéré Marina Mazzei⁵⁰, capable de tourner en dérision le répertoire épique, ainsi qu'on peut le voir sur deux cratères du Peintre de Sèvres représentant des épisodes liés à la prise de Troie⁵¹. Cet exemple est emblématique de la reprise du mythe de la libération d'Héra dans la seconde moitié du IV^e siècle sur des vases destinés aux populations lucaniennes, peucétiennes et dauniennes en cours de structuration politique. Qu'elles célèbrent l'apothéose de Dionysos, la rivalité entre les fils d'Héra ou la toute-puissance d'Héphaïstos, ces images démontrent une capacité de manipulation du mythe pour réfléchir aux procédures de légitimation du pouvoir. En poussant plus loin que ses prédécesseurs le traitement comique de l'épisode, le Peintre d'Arpi contribue à renouveler, à la fin du IV^e siècle, dans une période de transformations culturelles et politiques, le cycle des représentations dionysiaques au sein desquelles ce vase acquiert sa véritable signification. Le désordre comique introduit par l'attitude insolente d'Héphaïstos est rétabli sur un autre mode par le triomphe de Dionysos ; cette autre scène propose un nouveau modèle de cohésion sociale à travers la convivialité qu'offre la consommation du vin partagée par les membres de l'aristocratie arpane à laquelle appartient le défunt.

⁴⁷ Cratère à volutes attribué au Peintre de Baltimore (Museo civico di Foggia, inv. 132724) : E. M. De Juliis, *La tomba del vaso dei Niobidi*, n° 99, p. 43, fig. 233.

⁴⁸ Col d'un cratère à volutes attribué au Peintre de Baltimore (Museo civico di Foggia, inv. 132816) : E. M. De Juliis, *La tomba del vaso dei Niobidi*, n° 108, p. 52, fig. 259.

⁴⁹ Amphore attribuée au Peintre d'Arpi (Museo civico di Foggia, inv. 132723) : A. D. Trendall & A. Cambitoglou, *The Red-figured Vases of Apulia*, II, 28/90, pl. 360,2 ; E. M. De Juliis, *La tomba del vaso dei Niobidi*, n° 111, p. 56-57, fig. 273-280 ; cratère à volutes attribué à la phase tardive du Peintre d'Arpi ou associé (corps : Tampa Bay, Museum of Art 87.36, collection J.V. Noble, autrefois Marché de Bâle ; fr. de col : Museo civico di Foggia, inv. 132815) : A. D. Trendall & A. Cambitoglou, *The Red-figured Vases of Apulia*, II, 28/96, fig. 362, 2 ; cratère à volutes attribué au Peintre d'Arpi (Museo civico di Foggia, inv. 132731) : A. D. Trendall & A. Cambitoglou, *The Red-figured Vases of Apulia*, II, 28/92 ; E. M. De Juliis, *La tomba del vaso dei Niobidi*, n° 101, p. 45-47, fig. 244.

⁵⁰ M. Mazzei, « Committenza e mito. Esempi dalla Puglia settentrionale », *Le mythe grec dans l'Italie antique : fonction et images. Actes du colloque international Rome 14-16 novembre 1996*, éd. Fr.-H. Massa-Pairault, Rome, 1999 (CEFR, 253), p. 475-476.

⁵¹ E. M. De Juliis, « Due crateri apuli con scene teatrali di tipo fliacico », *Studi in onore di D. Adamesteanu*, Galatina, 1983, p. 77-85.

BIBLIOGRAPHIE

- DE JULIIS, E. M., *La tomba del vaso dei Niobidi di Arpi*, Bari, 1992.
- DELCOURT, M., *Héphaïstos ou la légende du magicien*, Paris, Les Belles Lettres, 1982.
- PIRENNE-DELFORGE, V., Pironti G., *L'Héra de Zeus. Ennemie intime, épouse définitive*, Paris, 2016.
- TRENDALL, A. D. & CAMBITOGLU, A., *The Red-figured Vases of Apulia, Volume II, Late Apulian*, Oxford, 1982.
- TODISCO, L., *Il Pittore di Arpi. Mito e società nella Daunia del tardo IV secolo a.C.*, Rome, 2008.



Figure 1a. Foggia, Museo Civico, inv. 132723. Amphore attribuée au Peintre d'Arpi, scène de la libération d'Héra. Face A. Photo d'après E. M. De Juliis, *La tomba del vaso dei Niobidi di Arpi*, p. 54, fig. 264.



Figure 1b. Foggia, Museo Civico, inv. 132723. Amphore attribuée au Peintre d'Arpi, face B. Photo d'après E. M. De Juliis, *La tomba del vaso dei Niobidi di Arpi*, p. 56, fig. 278.



Figure 2. Saint-Petersbourg, musée de l'Ermitage. Cratère à volutes attribué au Peintre de Léningrad 988.
Photo d'après A. Kossatz-Deissmann, s. n. « Hera », *LIMC*, IV, 2, p. 424, n° 318.



Figure 3. Londres, BM, F 269, accession nr. 1772,0320.33. Cratère en calice attribué au Peintre de Varrese.
© The Trustees of the British Museum.



Figure 4. Foggia, Museo Civico, inv. 132723. Amphore attribuée au Peintre d'Arpi, scène de la libération d'Héra : détail du registre supérieur. Photo d'après E. M. De Juliis, *La tomba del vaso dei Niobidi di Arpi*, p. 54, fig. 269.



Figure 5. Tampa Bay, Museum of Art 87.36, collection J. V. Noble, autrefois Marché de Bâle ; fr. de col : Museo civico di Foggia, inv. 132815. Cratère à volutes attribué à un proche du Peintre d'Arpi. 5a. Scène de la naissance de Dionysos ; 5b. scène de symposium sur le col. Photo d'après L. Todisco, *Il Pittore di Arpi*, pl. LX et LXI.



Figure 6. Foggia, Museo Civico, inv. 132724. Cratère à volutes attribué au Peintre de Baltimore, scène de l'enlèvement d'Ariane par Dionysos et assemblée divine. Photo d'après E. M. De Juliis, *La tomba del vaso dei Niobidi di Arpi*, p. 42, fig. 231.



Figure 7. Foggia, Museo Civico, inv. 132731. Cratère à volutes attribué au Peintre d'Arpi, détail du registre supérieur avec jeune homme assis sur une amphore. Photo d'après E. M. De Juliis, *La tomba del vaso dei Niobidi di Arpi*, p. 47, fig. 244.