



HAL
open science

Aux frontières de l'Hadès. La représentation des espaces funéraires dans la céramique apulienne du IV^e siècle av. J.-C. : l'exemple des vases de l'hypogée Monterisi de Canosa.

Florence Le Bars-Tosi

► To cite this version:

Florence Le Bars-Tosi. Aux frontières de l'Hadès. La représentation des espaces funéraires dans la céramique apulienne du IV^e siècle av. J.-C. : l'exemple des vases de l'hypogée Monterisi de Canosa.. Sophie Montel; Airton Pollini. La question de l'espace au IV^e siècle avant J.-C. dans les mondes grec et étrusco-italique : continuités, ruptures, reprises, Presses Universitaires de Franche Comté, p. 229-256, 2018, 978-2-84867-638-8. hal-04495394

HAL Id: hal-04495394

<https://hal.science/hal-04495394v1>

Submitted on 11 Mar 2024

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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NoDerivatives 4.0 International License

Aux frontières de l'Hadès. La représentation des espaces funéraires dans la céramique du IV^e siècle av. J.-C. : l'exemple des vases de l'hypogée Monterisi de Canosa

Florence Le Bars-Tosi

Abstract

"Blink on the Hades Border. The Representation of Funerary Spaces in Fourth-Century BC. Apulian Vase-Painting : The Example of the Monterisi Hypogeum' s Vases".

The *naïskos* scenes do not appear frequently outside the Apulian vase-painting, where they abound. Most of the time, they ornate the backside of monumental figured vases, which complex iconography makes us forget their bound and their true role in the funerary ritual. The study of a homogeneous context as the Monterisi hypogeum in Canosa (Daunia) allows grasping the social, cultural and political stakes of a real iconographical program. This illustrates, through the representation of funerary spaces, the willing commission of a Native élite bathed by Greek and Etruscan culture.

Résumé

Les « scènes de *naïskos* » ne se rencontrent que rarement en dehors de la céramique apulienne où elles abondent. Elles ornent souvent le revers de vases historiés monumentaux dont l'iconographie complexe fait oublier leur lien et leur véritable rôle dans le rituel funéraire. Or l'étude d'un contexte homogène comme celui de l'hypogée Monterisi de Canosa, en Daunie, permet de saisir les enjeux sociaux, culturels et politiques d'un véritable programme iconographique qui illustre, à travers sa représentation des espaces funéraires, la volonté d'un commanditaire indigène baigné de culture grecque et étrusque.

Citer ce document / Cite this document :

Le Bars-Tosi Florence. Aux frontières de l'Hadès. La représentation des espaces funéraires dans la céramique du IV^e siècle av. J.-C. : l'exemple des vases de l'hypogée Monterisi de Canosa. In: La question de l'espace au IV^e siècle avant J.-C. dans les mondes grec et étrusco-italique : continuités, ruptures, reprises. Besançon : Institut des Sciences et Techniques de l'Antiquité, 2018. pp. 229-256. (Collection « ISTA », 1442);

https://www.persee.fr/doc/ista_0000-0000_2018_act_1442_1_3588

Fichier pdf généré le 05/01/2022

AUX FRONTIÈRES DE L'HADÈS. LA REPRÉSENTATION DES ESPACES FUNÉRAIRES
DANS LA CÉRAMIQUE APULIENNE DU IV^e SIÈCLE AV. J.-C. :
L'EXEMPLE DES VASES DE L'HYOGÉE MONTERISI DE CANOSA

Florence LE BARS-TOSI
UMR 7041 ArScAn-Espri
lebars.florence@yahoo.fr

Presque inexistantes dans la céramique attique, les représentations de *naïskoi*, ou petites architectures funéraires imitant les temples, envahissent au contraire la céramique italiote du IV^e siècle av. J.-C. Abritant des stèles, des statues ou des objets symbolisant l'identité et le rang du défunt, ces scènes d'offrandes à la tombe prennent place sur des vases monumentaux comme les cratères à volutes, les grandes amphores à col ou pseudo-panathénaïques, les hydries et les loutrophores. Les « scènes de *naïskos* »¹ occupent le plus souvent les faces secondaires des vases, mais elles couvrent parfois l'ensemble des espaces figurés. Les ateliers lucaniens, campaniens et paestans ont produit quelques vases portant des « scènes de *naïskos* », mais la grande majorité des exemples connus sont apuliens. Si elle n'est pas exclusive, cette spécificité géographique ne doit pas être négligée pour comprendre les différents enjeux d'une telle récurrence iconographique.

La « scène de *naïskos* » obéit en effet à des schémas précis de représentation de la tombe, du défunt et du rituel d'offrandes. Cette monumentalisation symbolique est-elle pour autant une reproduction de la véritable architecture funéraire ? Les vases porteurs de ces images deviendraient alors à la fois les acteurs et les témoins de la cérémonie funéraire. Cela pose la question de leur fonction symbolique et de l'identité – sociale et ethnique – des commanditaires. La concentration de ces images en Apulie invite à penser à la spécificité culturelle d'un marché indigène. Malheureusement, nombre des vases à « scènes de *naïskos* » conservés aujourd'hui dans les grands musées du monde sont privés de provenance archéologique fiable.

¹ Voir l'étude fondatrice de Lohmann 1979.

Or celle-ci est indispensable pour une étude approfondie des questions que nous venons de soulever. Nous choisissons ainsi d'étudier un contexte clos en prenant le cas des grands vases apuliens de l'hypogée Monterisi Rossignoli. Découvert en 1813 à Canosa en Daunie, cet hypogée du Nord de l'Apulie présente un exemple homogène, cohérent et suffisamment documenté, grâce aux travaux fondateurs de Marina Mazzei², pour permettre une analyse iconographique de la représentation des espaces funéraires et du funéraire sur les vases d'un même tombeau.

I- L'HYPOGÉE MONTERISI : L'ULTIME DEMEURE D'UN GUERRIER DAUNIEN

L'antique cité daunienne de la vallée de l'Ofanto³, enfouie sous les constructions médiévales de Canosa dans l'actuelle province de Bari, n'entre dans l'histoire de l'archéologie qu'au début du XIX^e siècle, lorsqu'à la fin de l'été 1813, à proximité du cimetière, Sabino Monterisi d'Alessio commence les travaux d'agrandissement de sa cave. En creusant le tuf, il découvre une chambre funéraire intacte avec son mobilier. Il s'agit du premier hypogée découvert dans la région. Cet événement laisse une trace importante dans les archives de l'administration centrale du royaume⁴, dont les documents permettent de reconstituer presque semaine par semaine les avancées de la fouille et le transport du mobilier funéraire de Canosa au Musée de la Reine Caroline Murat à Naples⁵. Le caractère exceptionnel de la découverte a également suscité l'intérêt de la communauté scientifique. Le directeur du Cabinet des Médailles, Aubin-Louis Millin, publie dès 1816 son commentaire illustré de l'hypogée et des pièces majeures du trousseau funéraire. Compte tenu des vicissitudes traversées par l'hypogée depuis sa découverte (effondrement complet du *drômos* et du fronton d'entrée, abrasement des

² En particulier sur l'hypogée Monterisi Rossignoli, Mazzei 1990 et Mazzei 1992.

³ Sur l'importance stratégique et commerciale de la vallée de l'Ofanto, nous renvoyons à Goffredo, Volpe 2005. Pour le peuplement de la région de Canosa à partir du IV^e siècle, voir Goffredo 2008. Pour un cadre général sur la Daunie, voir la synthèse Lippolis, Mazzei 1984. Voir également Guzzo, Labellarte, Mazzei 1991.

⁴ Archivio di Stato di Bari (ASBA), B3, fasc. 49. Les archives de l'Archivio di Stato di Napoli (ASN) ont été en partie publiées dans les *Documenti Inediti*, vol. II, p. 15-17 et dans Ruggiero 1888, p. 525-528. Pour une étude approfondie de ces sources, voir Mazzei 1990. Nous renvoyons également à l'examen exhaustif proposé dans notre thèse, Le Bars-Tosi 2014.

⁵ Sur la réception de ces vases et leur exposition dans le Musée de la Reine, voir Pouzadoux 2005 et Le Bars-Tosi 2014. Après la chute de Murat en 1815, les deux cratères et la loutrophore sont emportés par Caroline Murat en exil puis vendus à Louis I^{er} de Bavière, sur les détails de la vente, voir Mazzei 1991. Ils sont aujourd'hui conservés aux Antikensammlungen de Munich. Le reste du trousseau funéraire est toujours conservé au Musée Archéologique de Naples.

bas-reliefs, dispersion des objets), l'ensemble de ces documents est particulièrement précieux pour reconstituer le tombeau dans son intégrité architecturale et compléter ce que nous savons du mobilier funéraire qui l'ornait.

L'Hypogée Monterisi se caractérise par une architecture imitant les structures monumentales des temples : fronton triangulaire marquant l'entrée, pilastres sur les parois et fausses travées soutenant le toit. L'ensemble est légèrement concave. Cette composition se retrouve dans les hypogées les plus anciens de la région, datés autour de 350-300 av. J.-C., comme par exemple l'hypogée de Cerbère ou l'hypogée Casieri. Ces derniers sont également composés d'un *drômos* et d'une banquette funéraire creusée dans le tuf selon les mêmes techniques observables dans l'hypogée Monterisi. Les découvertes ultérieures de complexes funéraires ont montré qu'il existe à Canosa une évolution de l'architecture des tombes de l'aristocratie entre le IV^e et le II^e siècle av. J.-C. vers des hypogées à plusieurs chambres et multiples dépositions, indiquant la persistance de puissantes lignées familiales sur plusieurs générations⁶. L'hypogée Monterisi est donc particulièrement intéressant pour déterminer la naissance de la tradition funéraire des élites hellénisées de la Daunie. De plus, le matériel de l'hypogée Monterisi est en grande partie connu et bien daté. Outre ses caractéristiques architecturales, il permet donc d'établir une chronologie des hypogées de la région. Alors que les hypogées des phases plus récentes (comme ceux de Lagrasta, Barbarossa, Varrese) concentrent leur décor sur la façade dont la richesse contraste avec la simplicité des chambres funéraires, les hypogées des phases les plus anciennes sont au contraire ornés de décors sculptés à l'intérieur de la chambre comme pour accompagner le défunt dans son voyage vers l'au-delà.

Les hauts-reliefs de l'hypogée Monterisi, aujourd'hui lacunaires et abrasés, sont difficilement lisibles. Ils reposent sur des bases, dont l'une au moins est travaillée en tableau et ornée d'un serpent. L'identification des espèces animales représentées pose d'ailleurs quelques problèmes d'interprétation. Si les figures du sanglier et de l'hippocampe sont attestées par des appliques de vases de Canosa (celles du Louvre⁷ par exemple) et sur de nombreux vases apuliens du milieu du IV^e siècle av. J.-C., les deux autres animaux sont moins aisément identifiables. Si l'on suit le dessin – peu fidèle⁸ – de Millin, il pourrait

⁶ Guzzo, Labellarte, Mazzei 1991, p. 156.

⁷ Musée du Louvre, CA6823 et CA6824. On retrouve l'hippocampe également à Paestum. Voir par exemple la paroi Est de la tombe 271/1976 d'Arcioni, in Pontrandolfo, Rouveret 1992, p. 360-362, ill. 5, p. 227. Les deux hippocampes affrontés sont peints sur la paroi qui se trouve derrière la tête de la défunte, assumant une fonction clairement psychopompe.

⁸ La planche publiée par Millin en 1816 représente par exemple un chien en course, alors que l'animal est visiblement assis, dans une attitude de garde.

s'agir d'un renard et d'un chien, deux animaux liés à la fois au monde funéraire (on trouve de nombreux parallèles dans la sculpture attique) et au monde de la chasse. Les activités cynégétiques font en effet partie des occupations éminemment aristocratiques, en parfaite adéquation avec la forme funéraire de l'hypogée et la richesse du trousseau. Ce dernier contenait des éléments d'armure en bronze et un *prométopidion* conservant des traces de dorures. Ces pièces sont aujourd'hui conservées au Musée Archéologique de Naples et trouvent de nombreux parallèles avec les armes découvertes dans les hypogées de la région⁹. Le caractère exceptionnel de l'hypogée Monterisi réside dans les dimensions et la richesse iconographique de ses vases figurés, qui témoignent non seulement d'une grande maîtrise technique de composition, mais aussi d'une représentation érudite et articulée des espaces funéraires et du funéraire à travers des thèmes savamment entrelacés.

II- LE MOBILIER CÉRAMIQUE : UN ENSEMBLE ICONOGRAPHIQUE COHÉRENT AUTOUR DE LA ΤΙΜΩΡΙΑ

Grâce à la publication de Millin en 1816, nous pouvons sans erreur attribuer à l'hypogée Monterisi les vases figurés majeurs du mobilier, à savoir : deux cratères à volutes monumentaux (plus d'un mètre de hauteur) et une loutrophore toute aussi notable par ses dimensions (83,5 cm de hauteur). Ces trois vases ont tous été attribués au Peintre des Enfers¹⁰, qui tire d'ailleurs son nom du sujet de l'un des cratères monumentaux. Il convient d'ajouter les deux amphores pseudo-panathénaïques décrites dans les *Documenti inediti*. Les trois pièces d'exception publiées par Millin en 1816 portent sur leur face principale une iconographie très riche, en relation avec les thèmes tragiques par ailleurs bien connus et qui n'ont posé aucun problème d'interprétation à Millin. Mais ni son étude, ni celles qui suivirent, ne proposent de regarder les vases de la tombe comme un ensemble. Pourtant, ces vases monumentaux ont été réunis à dessein pour orner un même tombeau. À travers les oppositions récurrentes de l'ordre et du désordre et de l'évocation – attendue dans un contexte funéraire – de l'*ὁμόνοια*, un thème commun nous semble relier entre eux ces vases porteurs d'images et de messages : la vengeance, ou plus précisément la *τιμωρία*. Ce mot rassemble en grec à la fois la notion de vengeance et de châtement mais aussi de défense contre le mal accompli, de secours et d'assistance. Il dérive de *τιμωρέω* dont le sens premier de « sauvegarder l'honneur ou les intérêts » pourrait être appliqué à toutes les représentations figurées découvertes dans l'hypogée Monterisi.

⁹ Voir *Cat. I Greci in Occidente*, MANN 1996, p. 148-150. Étude et comparaison stylistique dans Le Bars-Tosi 2014.

¹⁰ Sur les caractéristiques stylistiques du peintre et son corpus complet, voir Trendall *RVAp*, chap. 18 et son complément dans Todisco 2012, p. 207 et *sq.*

2.1- La vengeance de Médée

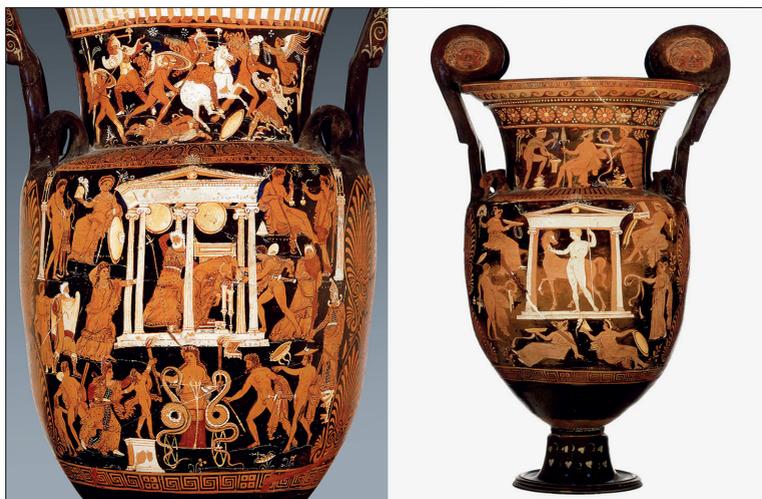


Figure 1 : Cratère à volutes apulien, attribué au Peintre des Enfers (vers 330-320 av. J.-C.). Faces A et B. Munich Antikensammlungen 3296. © Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek München.

On reconnaît aisément sur le cratère à volutes de Munich (fig. 1) l'épisode de la vengeance de Médée, qui tue Créüse avec la couronne empoisonnée qu'elle avait offerte à sa jeune rivale à l'occasion de son union avec Jason. La jeune fille est représentée sous une architecture qui symbolise le palais du roi de Corinthe, gisant déjà sans vie dans les bras de son père Créon, tandis que son frère Hippotès se précipite vers elle. Le meurtre des enfants est aussi évoqué par la violence du geste de Médée qui empoigne son fils par les cheveux et s'apprête à l'immoler sur un autel¹¹. L'évocation de l'*eidolon* *Aetow*¹² complète la vision tragique par la présence du fantôme du père de Médée. Ainsi que l'explique Agnès Rouveret, « l'*eidolon* est la manifestation visuelle de ce qui reste du vivant après la mort¹³. Et c'est sous ce terme que sont aussi nommées les apparitions dans

¹¹ Sur ce geste et ses parallèles dans la céramique grecque et la mythologie, voir Damet 2011.

¹² Identifié par l'inscription. Sur ce personnage et les caractéristiques symboliques des *eidola*, voir Rouveret [à paraître], en particulier, p. 20.

¹³ Voir les études classiques de J.-P. Vernant, en particulier : « De la présentification de l'invisible à l'imitation de l'apparence », dans *Image et Signification. Rencontres de l'École du Louvre*, Paris, 1983, p. 25-37 (repris dans *Mythe et Pensée chez les Grecs*, Paris, 1998, p. 339-349) et « Naissances d'images » dans *Religions, histoires, raisons*, Paris, 1979, p. 105-137 ; on se reportera également aux études publiées dans la première section « Montrer l'invisible » des actes du colloque *Image et religion dans l'Antiquité*

le théâtre grec. »¹⁴ Il est d'ailleurs intéressant de constater que cette figure, ou plutôt ce fantôme, est représenté entre deux registres, comme s'il appartenait à un autre espace, une autre dimension.

Or, dans une scène aussi complexe (on ne connaît pas de représentation antérieure du mythe aussi articulée), où dix-sept personnages parviennent à montrer l'ensemble du drame de Médée à Corinthe, aucun détail de composition ne semble laissé au hasard. Ainsi que nous le verrons, le Peintre des Enfers, auquel est attribué ce cratère, affiche non seulement sa maîtrise technique, mais aussi sa fine connaissance de l'ensemble des ressorts du mythe. La composition mêle à la superposition des registres, un étagement des figures autour d'une construction centrale, caractéristique des scènes de *naïskos* de la peinture apulienne. L'architecture du palais de Créon est d'ailleurs omniprésente avec ses rehauts blancs pour figurer le marbre¹⁵, et jaunes pour mettre en relief l'éclat métallique des boucliers de bronze et du trône doré. Au contraire, l'autel où se déroule l'action la plus tragique (le meurtre de l'enfant par sa mère) – et qui permet d'identifier l'ensemble de la scène – se trouve à première vue décentré, comme un élément secondaire au drame. Des éléments présentés de trois-quarts, tels que le bassin renversé, le coffret ouvert au pied des marches du palais, la lance de Jason passant derrière l'aurige du char et devant le palais, donnent une impression de profondeur en introduisant une volonté de perspective à l'ensemble. La scène s'étagé ainsi en plusieurs plans successifs, dont le premier est constitué par l'autel. Ce procédé de représentation de l'espace, renforcé par les lignes de points sur lesquelles s'appuient les personnages, adoucit la rigidité d'une composition strictement en registres et crée davantage de continuité narrative.

Cette composition permet ainsi de rassembler toutes les dimensions du mythe et d'évoquer ses enjeux à la fois politiques, religieux et symboliques. Claude Pouzadoux a amplement montré que le drame qui se noue ici est une tragédie familiale autant que politique. Les liens de parenté sont en effet mis en exergue, à travers notamment l'inscription *Kreonteia*, soulignant la filiation de Créüse avec Créon. Au vêtement de ce dernier, qui le qualifie comme vieux roi vénérable, répond celui presque identique d'Aiétés, le père de Médée. Sa présence, ou du moins celle de son *eidôlon*, témoigne

gréco-romaine (Rome, 11-13 déc. 2003), S. Estienne, D. Jaillard, N. Lubtchansky et C. Pouzadoux (éd.), Collection du CJB, Naples, 2008, p. 15-85. Références citées par Rouveret 2018, p. 206, note 78.

¹⁴ Rouveret 2018, p. 204-206.

¹⁵ Claude Pouzadoux remarque à ce propos que la peinture superposée blanche est passée avec une volonté de clair-obscur, plaçant « les ombres sur les colonnes, l'architrave et le fronton [pour indiquer] le travail du marbre », Pouzadoux 2007, p. 29.

de l'antagonisme familial et politique en jeu : « la rivalité entre “le sang de Sisyphe”, auquel appartient la famille de Créon, et la “lignée du Soleil”, dont descend la famille de Médée »¹⁶. Le lien visuel instauré par l'analogie du costume de Créon et d'Aiétés pourrait être une allusion au « droit de souveraineté sur Corinthe que son ancêtre Hélios lui [Aiétés] avait transmis, ainsi qu'à ses descendants en ligne directe [...]. Ce droit expliquerait qu'à la mort du dernier roi resté sans descendance, les Corinthiens auraient fait appel à Médée qui se trouvait alors à Iolcos pour lui confier le pouvoir qu'elle aurait ensuite donné à Jason. »¹⁷ Cela éclaire le drame d'une manière bien différente : Médée n'est plus seulement cette femme emportée par un Éros destructeur, mais aussi la descendante d'une lignée royale et divine dépossédée de son royaume. C'est justement ce lien entre la « lignée du Soleil » et Jason le parjure que Médée va rompre définitivement en détruisant le fruit de son union. En éliminant l'héritier, Médée supprime matériellement et symboliquement toute trace de son mariage et revient à son état de *korè*, pour redevenir uniquement la petite-fille du Soleil et non plus l'épouse répudiée d'un parjure.

À la violence de l'action dans les registres inférieur et central du vase, répond le calme apparent du registre divin. Athéna et Héraclès d'un côté, les Dioscures de l'autre, semblent assister indifférents au drame en cours¹⁸. Si cette attitude est tout à fait conventionnelle dans la céramique italiote, elle correspond ici peut-être davantage à une évocation de l'origine du drame. Toutes ces divinités ont en effet un lien avec l'expédition des Argonautes : Héraclès et les Dioscures y participèrent tandis qu'Athéna, déesse protectrice des héros, présidait à la construction de la nef Argô. « À la manière d'Euripide – remarque Claude Pouzadoux – qui ouvre le drame avec la mention par la nourrice de l'entreprise maritime responsable, à ses yeux, des malheurs à venir, et qui le clôt avec l'évocation par Médée du culte des enfants dans le sanctuaire d'Héra Akraia, le tableau met lui aussi en évidence la fonction étologique

¹⁶ Pouzadoux 2007, p. 35. Ces périphrases sont empruntées à Euripide, *Médée*, v. 405 et 406 : Τοῖς Σισυφείοις γάμοις et γεγῶσαν ἐσθλοῦ πατρὸς Ἡλίου τ' ἄπο.

¹⁷ Pouzadoux 2007, p. 35. Claude Pouzadoux fait, dans les pages suivantes, un lien intéressant entre le mythe de Médée et la situation complexe de l'héritage du pouvoir à la cour de Macédoine après l'assassinat de Philippe en 336 av. J.-C.

¹⁸ Les Dioscures ne semblent avoir ici aucun rôle actif, contrairement à l'amphore de Naples (MANN inv. 81954) attribuée au Peintre de Darius représentant le même sujet, et sur laquelle les Tyndarides s'élancent derrière Jason à la poursuite de Médée.

du mythe. »¹⁹ Margot Schmidt²⁰, et à sa suite Hélène Guiraud²¹, proposent une autre interprétation du rassemblement d'Athéna, d'Héraclès et des Dioscures au registre divin, à travers une lecture éleusinienne de leur présence. Elles remarquent toutes deux que « sur le cratère du Peintre de Darius [The Art Museum Princeton University n° 83.13], Médée (son nom est inscrit à côté d'elle), vêtue d'un grand himation dont un pan recouvre sa tête, est figurée dans un bâtiment dont l'inscription nous informe qu'il s'agit du *Hiéron* d'Éleusis et elle est entourée des divinités d'Éleusis, des Dioscures et d'Héraclès »²². Les deux lectures ne sont pas exclusives l'une de l'autre et l'on peut aisément admettre la polysémie symbolique de figures aussi complexes que celles de divinités ou de héros.

Sur le cratère de Munich, si la priorité de la composition semble ainsi donnée à l'action qui se déroule dans le palais de Créon, on remarque que, très habilement, le peintre place juste en-dessous et dans l'axe central, le timon du char attelé de serpents monstrueux, guidé par Oistros. L'identification de cette figure centrale est confirmée par l'inscription qui la surmonte (ΟΙΣ_ΡΟΣ), sur le premier degré de la base du palais, entre celle de Jason (ΙΑΣΩΝ) et de Médée (ΜΑΔΕΙΑ). Empruntant de nombreux traits aux Furies, tels que les torches et les serpents, Oistros apparaît ici non pas comme la personnification d'une folie meurtrière, comme le seraient par exemple Lyssa ou Mania, mais bien davantage comme le véhicule de la vengeance de Médée²³. Il en exalte la puissance magique et la maîtrise des forces occultes. Jouant sur le premier sens de son nom, Oistros représente à la fois l'aiguillon de la douleur que Médée a ressenti à l'annonce du remariage de Jason et la piqûre, non pas mortelle mais durable et terriblement douloureuse, que Médée inflige à Jason. Oistros est donc simultanément le déclencheur et l'instrument de la vengeance de Médée. Ce lien à double sens est d'ailleurs renforcé par la position des inscriptions, où Oistros semble être un trait d'union terrible et brûlant entre Médée et Jason. Son regard, tourné vers la victime sur l'autel, renvoie également à la dimension funéraire et psychopompe de cette figure. Oistros est donc la véritable figure centrale de la scène, comme une personnification de l'ensemble du drame qui se noue autour de lui et dont les acteurs ne sont que l'illustration.

¹⁹ Pouzadoux 2007, p. 38.

²⁰ Schmidt 1986, en particulier p. 170 et p. 172.

²¹ Guiraud 1996.

²² Guiraud 1996, p. 216.

²³ Sur la figure d'Oistros sur ce vase et son rôle, nous renvoyons également aux réflexions de Christian Aellen dans sa thèse : Aellen 1994, p. 40-41.

Cependant, la maîtrise spatiale de la composition du cratère de Munich ne doit pas, selon nous, être assimilée à une représentation de l'espace théâtral mettant en scène le drame de Médée. On observe trop de distorsions par rapport à la tragédie d'Euripide, et même si l'on évoque l'illustration d'une pièce perdue du IV^e siècle²⁴, le foisonnement des personnages contredit l'idée d'une représentation fidèle d'un quelconque drame antique, où les protagonistes sont en nombre limité. De plus, la monstration de l'agonie de Créüse et du meurtre de l'enfant en tant qu'éléments principaux du tableau éloigne encore la scène du cratère du Peintre des Enfers du théâtre grec, où les scènes violentes et les meurtres ne sont jamais montrés mais seulement décrits par le récit d'un messager ou d'un personnage secondaire. Il est donc vain de pointer les ressemblances ou les différences entre la scène représentée sur le vase et les vers des drames que nous connaissons sur ce mythe²⁵. Il nous paraît plus probant d'une part d'accepter la complexité holistique de la composition comme une volonté du peintre de « mettre en scène » le mythe dans toutes ses dimensions, spatiale, symbolique, religieuse et politique ; d'autre part de remettre cette image dans le contexte culturel de la Grande-Grèce du IV^e siècle av. J.-C. Bien entendu, les drames d'Euripide et peut-être (ou surtout) les traditions orales sur le mythe de Médée doivent servir de « toile de fond » aux représentations mentales de cet épisode, mais n'oublions pas que le Peintre des Enfers s'inscrit également dans une culture iconographique, dont nous ne pouvons à ce jour que deviner les contours. Pour représenter l'épisode tragique de Médée à Corinthe, le peintre fait en réalité appel à des schémas iconographiques qu'il maîtrise. Nous avons déjà attiré l'attention sur la similitude entre la composition de la scène du cratère de Munich et les scènes de *naïskos*. Le Peintre des Enfers, en plaçant au centre l'architecture imposante du palais, ne fait qu'enrichir ce schéma par l'ajout de personnages et d'éléments extérieurs. Il en va de même pour le meurtre de l'enfant et l'attitude de Médée. Comme le souligne Annie-France Laurens, « Jean-Marc Moret²⁶ a démontré avec talent que, dans l'imagerie italote, les scènes de la mort des enfants de Médée s'étaient constituées à partir de "motifs d'ateliers" et de "schémas graphiques", empruntés au fond iconique des signes du meurtre (autel, saisie par les cheveux) [...].

²⁴ C'est ce que suggère notamment, Mazzei 1990, p. 140-141. Martina Elice reprend cette idée en évoquant une possible référence à une mise en scène locale de la tragédie d'Euripide : voir Elice 2004. C'est l'hypothèse retenue par Vanessa Biscotto pour expliquer la présence des Dioscures, normalement étrangers au drame corinthien. Cf. Biscotto 2010, p. 538.

²⁵ Sur les différences entre le mythe en général et sa représentation dans l'art grec, nous invitons à lire les intéressantes réflexions de Kurt Hübner, voir Hübner 1986.

²⁶ Moret 1975, p. 179-184.

Il affirme l'in vraisemblance qu'il y aurait à s'obstiner à chercher, dans des traditions du théâtre, la raison d'être "d'anomalies" iconographiques qui se résolvent d'elles-mêmes, lorsque l'on accepte de voir dans les images le modèle d'autres images. »²⁷ Plus que l'illustration d'un drame perdu, le cratère de Médée est vraisemblablement à mettre en relation avec la grande peinture contemporaine pour le choix des thèmes tragiques, mais il est surtout emblématique des solutions de composition déjà résolues par les peintres apuliens dès le milieu du IV^e siècle av. J.-C.

La mise au premier plan de l'autel sur lequel Médée s'apprête à immoler son fils doit également être prise en considération. Dans la pièce d'Euripide, de laquelle le cratère de Munich a été, comme nous l'avons vu, maintes fois rapproché, l'infanticide se déroule à l'intérieur de la maison de Médée. Ici au contraire, l'autel est un élément symbolique fort, dont l'importance est soulignée par la composition. Cornélia Isler-Kerényi y voit l'allusion à la fonction sacrée de Médée, prêtresse d'Hécate ou d'Héra : « l'altare serve per significare, in forma più "moderna", la stessa cosa che significava il calderone: Medea, prima di divenire maga, era stata una sacerdotessa divina »²⁸. Cependant, le geste suspendu de Médée avant l'infanticide invite à de nombreux parallèles iconographiques. On pense en premier lieu au sacrifice d'Iphigénie : la présence de l'autel sacré, la jeunesse de la victime et son lien de filiation avec le bourreau y invitent. Mais, la violence du geste de Médée qui retient sa victime par les cheveux, alors qu'elle se débat et implore les dieux, ramène davantage aux meurtres sacrilèges de Priam et d'Atyanax par Néoptolème pendant l'Ilioupersis. Annie-France Laurens parle très justement pour le cratère de Médée d'une déviation impie du rituel du sacrifice²⁹. Cette attitude de l'enfant n'est pas sans ambiguïté. Elle pourrait en effet être interprétée comme l'accession à un nouveau statut héroïque ; la présence des Dioscures serait alors une confirmation de l'horizon divin qui attend le fils de la magicienne. Il semble évident que la dimension héroïsante des Dioscures s'accompagne tout autant d'une fonction funéraire et eschatologique³⁰. Notons cependant que si Euripide y fait allusion à la fin de sa tragédie³¹, la tradition identifie plus souvent ces enfants héroïsés aux nouveau-nés que Médée, abusée par la déesse qui avait promis l'immortalité à ses fils, déposait dans

²⁷ Laurens 1984, note 51.

²⁸ Isler-Kerényi 2000, p. 132.

²⁹ Laurens 1984, p. 227.

³⁰ Vanessa Biscotto rapporte l'iconographie des Dioscures à ces deux fonctions, cf. Biscotto 2010, p. 542 et sq.

³¹ Euripide, *Médée*, v. 1379-1383.

le temple d'Héra Akraia³² sur l'acropole de Corinthe, jusqu'à ce qu'elle soit surprise par Jason³³. Après le départ de Médée, les citoyens de Corinthe, parfois accusés d'avoir tué les fils de la magicienne, furent frappés par la mort systématique de leurs nouveau-nés. Le culte rendu aux enfants de Médée dans le temple d'Héra Akraia consistait en rites d'expiation à connotation funéraire. Sarah Iles Johnston parle d'ailleurs de « rites of atonement » et d'« ἐναγίσματα (chthonic sacrifices) »³⁴. Sept jeunes garçons et sept jeunes filles, la tête rasée et vêtus de noir, étaient envoyés pendant une année servir la déesse dans son temple. Cet aspect du mythe peut être lu comme sa conséquence culturelle et perceptible : Pausanias parle encore d'un monument (μνήμα) et d'une statue (εἰκὼν) dédiés aux enfants de Médée sur l'acropole de Corinthe³⁵. Sur le cratère de Munich, la dimension sacrée et culturelle est suggérée par la présence de la victime sur l'autel, mais reste implicite. La déesse Héra demeure invisible et le monde funéraire n'est représenté qu'à travers la figure d'Oistros et l'*eidolôn* d'Aiètes. Le Peintre des Enfers insiste donc davantage sur le geste infanticide de Médée, en lui conférant – par la présence de l'autel – la dimension d'un rite barbare et mystérieux qui le rend plus effrayant encore. « Surhumaine, Médée est capable d'accomplir des actes inhumains »³⁶. On perçoit à travers cette version du mythe la volonté d'accentuer le caractère étranger de Médée, qui agit hors des normes grecques³⁷ et possède des pouvoirs d'autant plus redoutables qu'ils sont incompréhensibles.

En effet, sur le cratère de Munich, le costume de Médée est clairement oriental et sa coiffure s'apparente à celle des Scythes. Cette représentation est l'aboutissement d'un processus de « barbarisation » de la figure de Médée opérée dans la peinture vasculaire

³² Sur le culte d'Héra Akraia, la localisation de son sanctuaire et les liens entre Médée et la déesse, voir Johnston 1997. Johnston distingue deux Médées : la Colchidienne, qui aurait aidé Jason et les Argonautes, et la Corinthienne liée à la fondation du culte d'Héra Akraia à Corinthe. La tradition les aurait ensuite confondues en une seule et même figure.

³³ « La déesse [Héra] promet de rendre les enfants de Médée immortels : ce sont ceux à qui les Corinthiens rendirent un culte après leur mort en les nommant des sangs-mêlés ». Pindare, *Olympiques*, XIII, sch. au vers 74. Cité par Laurens 1984, note 55.

³⁴ Johnston 1997, p. 50.

³⁵ Pausanias, *Périégèse*, II, 3,6 et 3,7.

³⁶ Nous empruntons cette belle formule à Aellen 1994, p. 41.

³⁷ Ce qui effraie dans la figure de Médée, ce ne sont pas tant ses actes que le fait qu'ils soient perpétrés par une femme. Les représentations de femme à l'épée dans la céramique grecque sont rares et en principe réservées aux femmes thraces (les Amazones, quant à elles, ont des armes spécifiques comme l'arc et la hache scythe). Le geste de l'infanticide répond au féminin à celui d'autres héros comme Héraclès, Agamemnon ou Athamas. Mais dans le cas de Médée, aucune folie, impératif religieux ou tort direct causé à sa famille (comme dans le cas de Procné et Philomèle) ne dicte le geste, ce qui le rend terrible et impardonnable.

entre la fin de l'époque classique et le début de la période hellénistique. Toute assimilation ou identification avec Médée est rendue impossible par son caractère clairement allochtone, qui la rend à la fois plus mystérieuse et dangereuse. Au statut d'étrangère de Médée – et donc à sa sauvagerie latente – répond une autre figure de femme barbare et dangereuse : l'Amazone. Le col du cratère représente en effet une amazonomachie, où le peintre insiste davantage sur le caractère féroce et oriental de l'Amazone, montrée ici plus comme un guerrier Scythe que comme une femme. La Nikè couronnant le guerrier grec ne laisse guère de doute sur l'issue du combat, même si le cheval blanc cabré de l'Amazone centrale exalte toute la noblesse d'un ennemi prêt à combattre jusqu'à la mort.

L'épisode de Médée à Corinthe représenté ici dans toute sa complexité politique, symbolique et religieuse, est ainsi l'illustration parfaite de la *τιμωρία*, l'ordre supérieur de la justice divine, qui trouve son pendant sur le deuxième cratère monumental de l'hypogée, consacré à la représentation des Enfers.

2.2- Justice divine aux Enfers



Figure 2 : Cratère à volutes apulien, œuvre éponyme du Peintre des Enfers (vers 330-320 av. J.-C.). Faces A et B. Munich Antikensammlungen 3297. © Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek München.

Le cratère à volutes³⁸ (fig. 2) présente une scène complexe, agencée sur plusieurs registres : autour d'une architecture symbolisant ici encore un palais où évoluent le couple divin d'Hadès et de Perséphone, de multiples personnages, seuls ou en groupe, évoquent différents épisodes de la justice rendue aux Enfers et de l'*ὀμόνοια*³⁹. Au registre inférieur, aiguillonnés par les Furies, Sisyphe et Tantale subissent leur supplice au Tartare. Détail anecdotique, l'une des Furies s'est néanmoins détournée un instant de son condamné pour empêcher par la brûlure de sa torche la fuite d'Héraclès avec le chien Cerbère. Remarquons tout de suite avec Christian Aellen que « le rôle des Furies aux Enfers se résume en deux points : actives, elles exécutent une punition ; passives, elles symbolisent aux Enfers le maintien de l'ordre et par conséquent, de la justice. [...] Elles sont les exécutrices directes des ordres du couple infernal. »⁴⁰

Au registre supérieur, Mégara retrouve ses enfants, tués par leur père Héraclès, frappé de folie meurtrière par Mania afin d'assouvir la jalousie d'Héra. Les Héraclides sont représentés la poitrine bandée pour masquer leurs blessures, et portent encore les signes de leur jeune âge : l'aryballe et les liens de cuir utilisés à la palestre. De l'autre côté, sous la garde de Diké, Thésée et Pirithoos sont punis pour avoir tenté d'enlever Perséphone. La figure de Diké, allégorie de la Justice, est rarement représentée. Elle n'apparaît que dans la peinture italote, précisément dans le royaume d'Hadès, liée au groupe de Thésée et Pirithoos⁴¹. On l'identifie aisément grâce à son glaive qu'elle tient hors du fourreau et à son attitude pondérée mais ferme. En tant qu'allégorie de la Justice, Diké siège aux Enfers, comme garant de l'« ordre cosmique », pour reprendre l'expression de Christian Aellen.

Seuls deux héros semblent réussir à contourner les lois infrangibles du royaume d'Hadès : tout d'abord Héraclès, aidé par Hermès, emmène Cerbère hors des Enfers ; Orphée, ensuite, qui joue de la cithare aux oreilles de Perséphone dans l'espoir de ramener Eurydice. Le héros est accompagné par un curieux groupe. Marina Pensa l'interprète comme une famille d'initiés, liée au culte de l'eau dans le contexte funéraire⁴². Ce groupe est constitué d'un jeune homme aux cheveux longs et bouclés,

³⁸ Pour les liens symboliques entre l'architecture religieuse et la forme du cratère à volutes, nous renvoyons à Denoyelle 2007 et au récent colloque *Le cratère à volutes. Destination d'un vase de prestige entre Grecs et non-Grecs*, tenu à Paris les 26-27 octobre 2012 (Académie des Inscriptions et Belles Lettres/INHA, 2014).

³⁹ Pour une comparaison de ce vase avec les scènes aux Enfers de la céramique italote, voir Pensa 1977.

⁴⁰ Aellen 1994, p. 61.

⁴¹ Quelques rares exemples montrent Diké avec Protésilas, voir Aellen 1994, p. 62.

⁴² Pensa 1977, p. 45.

nu avec sa chlamyde négligemment drapée sur les épaules et semblant se coiffer d'une couronne de laurier ; il est suivi d'une femme vêtue d'un chiton fin et d'un himation, un diadème et un saccos retenant sa chevelure ondulée. Elle se tourne vers le jeune homme comme pour lui parler ; enfin, un enfant, nu avec une chlamyde flottant sur ses épaules et un baudrier lui barrant la poitrine, semble occupé à jouer avec une canne et une balle. L'atmosphère rappelle les scènes éleusiniennes et en l'absence de caractérisation majeure, il est difficile de rattacher ce groupe à un épisode mythologique. Nous nous bornerons ici à remarquer sa position : derrière Orphée, à proximité du Palais d'Hadès et de Perséphone, sous le groupe de Mégara et de ses enfants. Alors que le registre inférieur montre clairement le Tartare, il pourrait s'agir ici de la représentation des Champs Élysées ou de l'Ile des Bienheureux. On remarque la présence d'une architecture derrière l'Héraclide qui symbolise les confins ou l'entrée à ce monde. Suivant cette hypothèse, le couple mystérieux pourrait être interprété comme Ménélas et Hélène avec leur fils Nicostratos. Ménélas en effet, en tant que gendre de Zeus, avait été promis par la prophétie de Protée (*Odyssee*, IV, V, 560-562) à ne jamais connaître la mort et à rejoindre directement l'Ile des Bienheureux.

L'autre côté de la composition, occupé par le groupe des juges et au registre supérieur Diké, Thésée et Pirithoos, représenterait alors l'espace le plus proche du palais d'Hadès. En effet, le héros Thésée et son compagnon Pirithoos, masquant leurs desseins d'enlèvement de Perséphone, avaient été invités à un banquet par le couple divin, avant de rester prisonniers de leur chaise. Quant aux juges, ils siègent au centre des Enfers, à proximité de la demeure d'Hadès, sous la figure de Diké. Cette vision des Enfers rappelle, comme le souligne Christian Aellen, que le royaume d'Hadès est « *avant tout un lieu où l'on purge sa peine et où l'on se rachète, un endroit où règne la justice cosmique. [...] Cette justice cosmique comme concept moral, organisée jusque dans ses moindres détails, constitue un élément fondamental dans une céramique funéraire comme la nôtre : d'une part, elle est la garantie d'un équilibre entre le bien et le mal ; d'autre part, elle apporte l'espoir d'une vie après la mort sereine et équitable* »⁴³.

La composition de l'ensemble du vase renforce encore la hiérarchie des espaces pour recréer une véritable géographie du royaume d'Hadès. Le col du cratère est en effet occupé par les deux quadriges d'Hélios⁴⁴ et de Séléne qui tour à tour s'élèvent

⁴³ Aellen 1994, p. 65-66.

⁴⁴ Christian Aellen développe d'intéressantes réflexions dans sa thèse à propos des personnifications d'éléments naturels et de la représentation anthropomorphique de l'espace et du temps dans la céramique italote. En particulier sur la figure d'Hélios, voir Aellen 1994, p. 121.

et se couchent dans l'océan, dont dauphins bondissants, poissons et coquillages nous indiquent la présence. Cette scène, placée sur le col, est à la fois un marqueur temporel – la course des quadriges indiquant le temps qui passe – et un marqueur spatial, qui montre clairement le caractère souterrain des Enfers, enterrés sous la mer, plus profond encore et plus inaccessible que le royaume de Poséidon. De même, une nette opposition est créée entre l'ordre et l'harmonie apportés par l'architecture du palais d'Hadès et de la fontaine de l'Île des Bienheureux, et la nature du Tartare, tantôt âpre et caractérisée par les roches que pousse sans fin Sisyphe, tantôt faussement luxuriante, comme les frondaisons chargées de fruits qui se retirent dès que Tantale y porte la main. Le fleuve qui coule aux pieds des damnés marque aussi une barrière géographique symbolique des Enfers, cantonnant le spectateur à un espace hors du monde d'Hadès. Nous sommes et restons ici aux portes des Enfers.

La qualité du dessin et la complexité de la composition ont rapproché ce vase de la grande peinture, en particulier de la mégalographie de Polygnotos. Mais l'influence orientale – ou du moins une fascination certaine pour l'Orient – se lit clairement à travers les costumes de Tantale, d'Orphée et de l'un des juges des Enfers. Ce dernier porte en outre une barbe soignée, figurée en bouton qui se rapproche des représentations achéménides. Le parallèle est trop flagrant pour pouvoir être ignoré. En l'absence de documentation archéologique plus abondante et de sources plus précises, on ne peut qu'imaginer la circulation de cartons de dessins ou de fragments d'œuvres arrachés au royaume de Darius par les armées d'Alexandre et rapidement diffusés en Occident. Le cratère éponyme du Peintre des Enfers a en effet été daté entre 340 et 330 av. J.-C. Si ce cratère nous amène donc aux portes de l'Hadès, il n'en est pas moins le reflet de son époque et des fascinations culturelles et politiques de son temps.

2.3- La folie de Lycurgue ou le châtement de Dionysos

La loutrophore de Munich (**fig. 3**) est attribuée elle-aussi au Peintre des Enfers, dont on retrouve la *maestria*, non seulement dans les scènes figurées, mais également dans les décors secondaires. Les rinceaux et leurs enroulements se finissant en corolles de fleur doivent être rapprochés de l'orfèvrerie contemporaine et des diadèmes découverts notamment dans l'hypogée voisin dit « des Ors » (Ipogeo degli Ori)⁴⁵.

La face B est traitée sur toute sa hauteur comme une scène d'offrande à la tombe. Il s'agit ici d'une défunte représentée tenant un miroir, en accord avec la forme typiquement féminine du vase. La face A, divisée en deux registres, nous ramène vers un thème plus violent et tragique avec une représentation de la folie de Lycurgue. Le roi des Édoniens, qui avait fait affront à Dionysos en refusant son culte, est montré ici en train de massacrer sa propre famille, aveuglé par la *mania* envoyée par le dieu⁴⁶. Bien qu'il vienne de tuer son épouse, c'est Lycurgue qui semble aux abois, assailli par Dionysos et une ménade d'un côté, une Furie aidée d'une panthère de l'autre, tandis que derrière elle, Hermès assiste à la scène. La panthère fait partie intégrante du bestiaire dionysiaque, mais ici elle souligne encore davantage la férocité et la vitesse des assauts de la Furie, qui le menace avec des serpents et le tourmente de son *kentron*. Si Lycurgue ressent les effets dévastateurs de la vengeance de Dionysos et l'effroi inspiré par la Furie, il ne semble pas pour autant conscient de leur présence. En effet, le geste de Lycurgue ne constitue pas une menace dirigée explicitement contre le dieu. Lycurgue soutenant encore le corps de sa femme, se retourne pour chercher d'autres victimes. Ici, le Peintre des Enfers marque la folie du héros par l'égarement de son regard. Un examen attentif du vase montre que Lycurgue n'établit aucun contact visuel avec le dieu vengeur, ni avec la Furie. La figuration de cette dernière – présente sur la majorité des vases illustrant l'épisode – obéit davantage aux conventions de l'allégorie⁴⁷. La Furie et Dionysos encadrent bien le roi des Édoniens mais se trouvent dans une autre dimension. Cette notion d'espace est d'ailleurs suggérée par la chlamyde flottante de Lycurgue et son épée qui passent devant le narthex de Dionysos. Le dieu se trouve donc bien derrière Lycurgue et ne peut en aucun cas être touché par son épée.

⁴⁵ Découvert le 14 mai 1928. Le trousseau funéraire est aujourd'hui conservé au Musée Archéologique de Tarente. Pour les conditions de découverte de la tombe et son matériel, voir Bartoccini 1935 ; voir également *Cat. La tomba degli Ori*.

⁴⁶ Pour les différentes versions du mythe et leurs sources littéraires, voir Farnoux LIMC, s.u. *Lykourgos*, I.

⁴⁷ Sur ce point, nous renvoyons au chapitre « La Furie est-elle une personnification ? » (Aellen 1994, surtout p. 82-83).

L'iconographie prend vraisemblablement sa source dans le drame d'Eschyle⁴⁸. De plus, la présence de Lyssa, la Folie meurtrière, est déjà visible dans la céramique attique. Bien que le drame se déroule en Thrace, dans les environs du Mont Pangée, le héros est représenté ici avec des caractéristiques à la fois locales et barbares : sa barbe et sa chevelure hirsutes ainsi que la pilosité très marquée du torse le lient aux Barbares du nord de la Thrace. Rappelons que Lycurgue est présenté par la tradition et les drames d'Eschyle, comme un buveur invétéré de bière, boisson typique des peuples barbares, et non de vin, marque de civilisation pour les Hellènes. Par ailleurs, son vêtement et ses armes se rapprochent davantage des représentations apuliennes de héros grecs : Lycurgue, en nudité héroïque, ne porte qu'une chlamyde flottant sur ses épaules ; son épée est courte et droite, comme celle de tous les guerriers grecs ou « mixhellènes » (ou pour rester dans le contexte de la Grande-Grèce et mieux dire avec Thucydide, les *συμμεικτοί*)⁴⁹ représentés dans la céramique apulienne. Cette épée est tout à fait inhabituelle dans l'iconographie de Lycurgue, toujours représenté en train de brandir une double hache ; enfin, le roi est coiffé d'un casque



Figure 3 : Loutrophore apulienne, attribuée au Peintre des Enfers (vers 330-320 av. J.-C.). Face A. Munich Antikensammlungen 3300. © Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek München.

⁴⁸ La *Lycurgie* d'Eschyle était à l'origine composée des *Édoniens*, des *Bassarides* et des *Néaniskoi*, et du drame satyrique *Lycurgue*. Elle ne nous est parvenue que sous forme de fragments et de citations indirectes. Pour l'analyse de cette tétralogie voir Jouan 1992, en particulier p. 72-76.

⁴⁹ Thucydide, VI, 17.2. Référence citée par Pontrandolfo, Rouveret 1983, p. 1056, note 18.

d'où partent deux curieux appendices qui ne peuvent que faire penser aux casques samnites, documentés par l'archéologie de la région et jusqu'à Paestum. Le peintre a ainsi résolu la difficile équation de représenter un roi Thrace, à la frontière entre les mondes grec et barbare, pour une clientèle elle-même hellénisée mais encore indigène⁵⁰. Le héros purement grec quant à lui est rendu plus proche de la réalité culturelle du commanditaire, avec des armes ou des parures indigènes⁵¹. Au contraire, remarquons avec Angela Pontrandolfo que lorsque les peintres des ateliers italiotes veulent représenter un barbare, un étranger d'une lointaine contrée, « mai in queste scene il barbaro viene connotato con gli attributi che potrebbero permetterci di definirlo lucano, apulo o sannita. »⁵² Le « Barbare » est donc toujours l'autre, l'étranger, le lointain. On note ainsi chez les populations indigènes de Grande-Grèce au IV^e siècle av. J.-C.⁵³ une appropriation parfaite du principe dichotomique Grec/Barbare, en une intériorisation des valeurs grecques et une séparation nette avec les pratiques étrangères à la culture hellénistique.

Sur la loutrophore de Munich, le mythe est réduit à son expression la plus essentielle : la vengeance de Dionysos en action et le meurtre de l'épouse de Lycurgue. Certes mis en valeur par sa place sur le registre supérieur, il occupe néanmoins une part relativement restreinte sur l'ensemble du vase, qui semble davantage affirmer son lien avec le monde funéraire à travers deux scènes d'offrandes à la tombe (sur le registre inférieur de la face A et sur l'ensemble de la face B). Car si riches soient-elles, les représentations mythologiques semblent toujours servir de support paradigmatique aux scènes de *naïskos* qui, immanquablement, les accompagnent sur les revers des grands vases, ou les supplantent complètement, comme dans le cas des deux amphores pseudo-panathénaiques⁵⁴ du mobilier de l'hypogée Monterisi.

⁵⁰ Sur ces problématiques, voir Pontrandolfo, Rouveret 1983. Sur cette notion de mixhellène, par opposition à celle de mixobarbare, voir Casevitz 2001.

⁵¹ Sur le phénomène d'acculturation vestimentaire dans la céramique de Grande-Grèce, voir notamment Dewailly 1983. Plus spécifiquement sur les tuniques de guerriers samnites, voir Rouveret 1988, p. 110-112.

⁵² Pontrandolfo, Rouveret 1983, p. 1065.

⁵³ Le phénomène est particulièrement visible dans la seconde moitié du IV^e siècle, mais il participe d'un processus à plus longue échelle, initié dès l'époque archaïque. Voir par exemple La Genière 1983. Voir également Pollini 2008.

⁵⁴ MANN inv. 82383 (H 2192) et inv. 82308 (H 2311).

III- LA SCÈNE DE *NAÏSKOS*, UN ESPACE AUX MULTIPLES DIMENSIONS

3.1- *Les fonctions du mythe*



Figure 4 : Amphore pseudo-panathénaique apulienne, attribuée au Peintre de Chiesa (vers 340 av. J.-C.). Naples MANN 82383.
© Le Bars avec l'aimable autorisation de la SBAN.



Figure 5 : Amphore pseudo-panathénaique apulienne, attribuée au Peintre de Berlin F 3383 (vers 320 av. J.-C.). Naples MANN 82308.
© Le Bars avec l'aimable autorisation de la SBAN.

La face secondaire des trois vases que nous venons d'analyser présente en effet une atmosphère plus retenue. Empreintes de religiosité, les faces calmes des trois vases montrent des scènes de *naïskos* où des personnages rendent hommage par des offrandes et des libations au guerrier défunt représenté sous une architecture symbolisant la tombe.

L'une des amphores pseudo-panathénaïques restées à Naples⁵⁵ représente elle aussi un *naïskos*, partagé par un jeune homme et un homme d'âge mûr. Stine Schierup a récemment mis en évidence les liens entre cette forme, issue de l'amphore panathénaïque attique, et le culte héroïque en contexte italiote⁵⁶ : « the iconography emphasizes the assumption indicated by the archeological evidence that pseudo-Panathenaic amphoras were part of an active tomb cult initially connected to a heroic cult and later on as an essential part of the Italic tomb ritual ». Les scènes de *naïskos* trouvent ainsi naturellement leur place sur la panse des amphores pseudo-panathénaïques qui participent d'une héroïsation du défunt. Cette iconographie associant le défunt à un statut héroïque n'est pas rare et on la retrouve par exemple sur la face B du fameux cratère des funérailles de Patrocle (MANN inv. 81393). Claude Pouzadoux remarque à ce propos que « la raffigurazione del giovane guerriero con l'anziano sotto un *naïskos* propone infatti, in termini non mitologici, l'ultima tappa del rituale, quella della visita alla tomba. »⁵⁷

3.2- L'ultime salut : les codes iconographiques de l'éloge funèbre

Les scènes de *naïskos* invitent à penser que les vases qui les portent, étaient bien destinés, dès leur fabrication, à un usage funéraire⁵⁸. Reprenant les catégories mises en place par Luigi Enrico Rossi⁵⁹, Claude Pouzadoux distingue deux fonctions de ces images portées par le mobilier funéraire. La première est paradigmatique et éthique : le mythe définit les lignes de contours contemporaines de la conduite morale en donnant à voir les conséquences – souvent terribles – d'un écart des règles établies par la société. La seconde, peut-être plus importante encore, est « individualisante » en ce qu'elle caractérise l'identité du défunt, de son milieu socioculturel, de son *aition* et constitue,

⁵⁵ Naples, MANN H 2192, inv. 82383. Attribuée au Peintre de Chiesa.

⁵⁶ Schierup 2012, en particulier p. 130-131.

⁵⁷ Pouzadoux 2008, p. 213.

⁵⁸ Le cratère à volutes est parfois représenté seul dans le *naïskos* et se substitue alors à l'image du défunt. Cela invite à penser que cette forme de dimensions monumentales devait être utilisée exclusivement en contexte funéraire. Voir à ce propos Bottini 1996, p. 47.

⁵⁹ Rossi 1997, p. 70-71.

selon l'expression de Rossi une véritable « targa culturale, [...] una specie di rassegna enciclopedica individuante della cultura greca strutturata secondo una panoramica geografica. »⁶⁰. Les mythes représentés doivent ainsi être lus en prenant en compte non seulement l'intégralité de leur support (ici le vase), mais aussi l'ensemble du contexte funéraire dont ils font partie. Ce n'est qu'à travers cette étude globale que nous pourrions appréhender la culture de ces élites indigènes et les influences qu'elles reçoivent.

L'hypogée Monterisi n'échappe pas à cette interpénétration culturelle, qui semble même devenir le cœur de l'identité des aristocraties locales de la deuxième moitié du IV^e siècle av J.-C.⁶¹. Cette réflexion pose le difficile problème de l'utilisation des images dans les rites funéraires et au-delà, celui du rôle de médiateur des images et de leur support entre les différents peuples ou groupes culturels concernés par ces échanges. Ces thématiques complexes et épineuses sont magistralement résumées et approfondies par Agnès Rouveret. En effet, ces images faisant référence à des mythes que nous connaissons par les sources littéraires grecques sont néanmoins produites pour une clientèle indigène « dont nous ne pouvons appréhender, faute de textes, les traditions et les représentations propres que par un jeu de confrontation entre les données archéologiques, les liens tissés entre les images et le témoignage indirect des sources grecques ou latines »⁶².

Si l'hypogée Monterisi n'a pas à proprement parler de représentation héroïque du défunt, contrairement aux parois peintes des tombeaux de Paestum ou d'images sculptées comme dans la tombe de l'Hoplite, ici c'est bien l'ensemble du contexte architectural et du mobilier funéraire qui sert à évoquer une héroïsation du mort. Les images ne sont pas sur les parois mais sur les vases historiés, supports de mythes et de messages à plusieurs niveaux d'interprétation. Nous avons déjà évoqué les fonctions paradigmatiques et marqueuses d'identité des images mythiques. Ici, deux vengeances sanglantes sont évoquées : celle d'un dieu, Dionysos, et celle d'une puissante magicienne, Médée, petite-fille du Soleil. Dans un cas comme dans l'autre, la punition divine (ou semi-divine) est d'une extrême violence et s'abat non pas sur le héros lui-même, mais sur ses proches : Créüse et les fils de Jason d'une part, la femme et le fils de Lycurgue d'autre part. Mais l'Ordre cosmique qui règne aux Enfers répare les excès des châtiments divins (ainsi Megara retrouvant ses enfants). Un autre lien plus subtil rattache également ces représentations mythiques au troisième grand vase

⁶⁰ Rossi 1997, p. 71.

⁶¹ En particulier sur la pénétration macédonienne en Daunie, voir Mazzei 2004.

⁶² Rouveret 2002, p. 351.

figuré du mobilier funéraire de l'hypogée Monterisi : sur le cratère éponyme du Peintre des Enfers, le palais d'Hadès et de Perséphone est entouré par des héros punis par les dieux, tels que Sisyphe, Tantale, Thésée. Leur présence est certes mêlée à celle des juges des Enfers et à d'autres personnalités comme Héraclès venu chercher Cerbère avec l'aide d'Hermès, et l'on pourrait penser qu'il s'agit là pour le peintre d'une façon de « planter le décor ». Cette fonction didactique d'illustration n'exclut pas néanmoins des liens mythologiques érudits avec les scènes représentées sur les autres vases historiés de l'hypogée. Par exemple, la présence d'Orphée jouant de la lyre devant Hadès et Perséphone, préfigure le moment où le héros, après avoir eu les révélations de l'Outremonde, se détournera de Dionysos pour ne plus adorer qu'Hélios-Apollon⁶³ (présent sur le col du même cratère). Comme Lycurgue roi des Édoniens, il sera puni par le dieu sur le Mont Pangée... en Thrace. Le culte exclusif d'Hélios renvoie quant à lui à la figure de Médée, sa petite-fille. Par ailleurs, dans le drame satyrique d'Eschyle *Les nourrices de Dionysos*, il semble que « les satyres [...] bénéficiaient d'une cure de rajeunissement grâce aux bons soins de Médée. »⁶⁴ Ces liens mythologiques ne sont certes pas au cœur des enjeux iconographiques de l'hypogée. Ils dénotent cependant une connaissance fine et approfondie des mythes grecs de la part du peintre et de ses commanditaires. Leur fonction paradigmatique peut donc être résumée ainsi : respecter la puissance des dieux et accepter l'iniquité et la violence de leurs châtements en attendant l'ordre qui règne dans l'Hadès et le retour de l'ὁμόνοια.

Mais selon nous, la fonction « identifiante » revêt une importance encore majeure pour les commanditaires de la tombe. La représentation des Enfers et surtout du couple divin qui les gouverne acquiert une dimension eschatologique. Il faut la mettre en parallèle avec les scènes de *naïskos* qui occupent les revers des vases principaux et deviennent même l'unique sujet des deux amphores panathénaïques de Naples. Le défunt est toujours représenté comme un guerrier⁶⁵, et parfois comme un cavalier. Ses armes sont soit présentes à l'intérieur du *naïskos* soit offertes par les orants autour du tombeau. Lorsque le défunt n'est pas représenté (c'est le cas sur l'amphore H 2311 par exemple), un monument, stèle ou fontaine, assume symboliquement la même fonction dédicatoire et héroïsante. Les *naïskoi* (ou les dais) sont ainsi « l'apanage des statues de

⁶³ Sur cet aspect de l'Orphisme, nous renvoyons aux belles réflexions de Detienne 1985.

⁶⁴ Jouan 1992, p. 78-79, cite Hygin, *Fables*, 182, 2 ; Ovide, *Métamorphoses*, VII, 294-296.

⁶⁵ À l'exception de la loutrophore, qui renvoie ici davantage à la composante féminine de la famille du défunt.

culte des dieux et des héros »⁶⁶, mais aussi des « écrins architecturaux sacralisants »⁶⁷ pour les effigies mémorielles de simples mortels. Dans la peinture vasculaire italiote, la représentation de la tombe est en effet totalement assimilée à celle d'un *héroon* dès le deuxième quart du IV^e siècle av. J.-C. L'atelier du Peintre de l'Ilioupersis en particulier contribue à en fixer les canons iconographiques, reflétant l'évolution tridimensionnelle de l'architecture funéraire contemporaine : un petit monument quadrangulaire reposant sur une base à degrés, coiffé d'un fronton triangulaire supporté par deux colonnes d'ordre ionique. Les poutres en bois soutenant le plafond, ainsi que la porte à doubles battants rabattus sur les côtés, sont parfois visibles. Véritable petit temple donc, le *naïskos* contient, outre la représentation du défunt, tous les signes identifiant son rang, son appartenance culturelle et sociale. Les scènes de *naïskos* sont ainsi de précieux marqueurs pour tenter de discerner le poids démographique des groupes sociaux d'élite⁶⁸. Rappelons en outre que le pourcentage assez faible de représentations de cavaliers correspond à la rareté du matériel archéologique découvert jusqu'à présent et nous semble de toute façon assez révélateur d'un groupe social d'élite très restreint parmi les aristocraties guerrières indigènes.

Les images que nous considérons aujourd'hui comme des scènes génériques de *naïskos* devaient en réalité assumer la fonction principale lors du cortège funéraire, en ce qu'elles liaient directement le défunt aux représentations héroïques, tout en confirmant – au même titre que les armes – son appartenance à la classe aristocratique de ces sociétés indigènes. Le *naïskos* de la céramique italiote – et apulienne en particulier – est donc à la fois un marqueur social et un facteur d'héroïsation. Véritable *eidolon* du défunt, il en signale le rang et la valeur avec plus de persistance qu'un éloge funèbre et plus de verve qu'une épitaphe. Les scènes de *naïskos* sur les vases fonctionnent alors comme une représentation métonymique de l'enterrement rituel et de la tombe elle-même. Les vases du mobilier funéraire ne font ainsi que « pré-figurer » le nouveau statut du défunt dans sa tombe, en donnant à voir une image à la fois grandiose et sereine du mort et de la Mort.

⁶⁶ Guimier-Sorbets 2002, p. 164.

⁶⁷ Voir Montel 2008, en particulier p. 166.

⁶⁸ Voir Pontrandolfo, Prisco, Mugione, Lafage 1988, p. 194, note 48.

CONCLUSION : L'HYPOGÉE COMME REFLET D'UN ESPACE D'ÉCHANGES

L'hypogée Monterisi est une découverte majeure pour l'archéologie de l'Apulie septentrionale. Son mobilier permet d'appréhender les influences reçues par les populations anhelléniques, mais aussi l'organisation et l'univers culturel de leurs élites⁶⁹. Elle révèle aussi la Daunie comme une zone de contact entre plusieurs mondes : l'étrusque, le grec et le macédonien.

Nous avons déjà souligné les rapports entre les bas-reliefs de l'hypogée Monterisi et le bestiaire étrusque à vocation funéraire. Il est d'autres parallèles qu'il faut ici souligner entre les grands vases figurés de Canosa et la peinture pariétale étrusque. Agnès Rouveret n'a pas manqué de le remarquer : « Plusieurs traits relient l'hypogée de Canosa [...] et la tombe étrusque de l'Ogre. Le choix de groupes semblables, par exemple le couple de Thésée et de Pirithoüs, semble indiquer l'existence d'un stock d'images et de thèmes-clés, fonctionnant sur le modèle des exemples rhétoriques, qui circulent de l'Apulie vers l'Étrurie par l'intermédiaire des milieux indigènes fortement hellénisés. »⁷⁰ Marcello Tagliente⁷¹ parvient aux mêmes conclusions : alors que le IV^e siècle av. J.-C. semble marquer un recul de l'influence étrusque en Campanie, la Daunie présente plusieurs éléments rattachables à la sphère culturelle étrusque.

En effet, la Daunie, et en particulier un site tel que Canosa, se trouvait sur les voies d'échanges entre le monde étrusque et les régions hellénisées. Les élites guerrières indigènes, concentrant déjà le pouvoir économique et politique dans les territoires sous leur contrôle, devaient sans nul doute prélever une partie des richesses provenant de ces échanges et participer peut-être eux-mêmes à leur dynamisme. Cela expliquerait la forte pénétration de l'hellénisme dans la culture de ces élites.

L'hypogée Monterisi et son trousseau funéraire mettent ainsi en relief le rôle majeur des aristocraties locales dans l'implantation et la diffusion de la culture hellénistique en Italie méridionale⁷². Remarquons en outre que la combinaison des formes (deux cratères à volutes, deux amphores et une loutrophore) est identique à celle d'autres hypogées de Canosa, dont la célèbre tombe dite « du Vase des Perses ». Nous avons souligné la forte valeur symbolique et sociale d'œuvres que l'on peut qualifier de monumentales, tant pour leurs dimensions que

⁶⁹ Pour les considérations générales sur les rapports entre Daunie et monde grec, nous renvoyons à Lepore 1984. Voir également Nenci 1984.

⁷⁰ Rouveret 2018, p. 204, note 77.

⁷¹ Tagliente 1987, p. 148.

⁷² Sur les importations de produits de luxe et la place de la Daunie dans le commerce méditerranéen dès l'époque archaïque, voir D'Ercole 2008.

pour leur iconographie. Leur présence dans le contexte du nord de l'Apulie permet d'affirmer que l'iconographie si riche et complexe des vases de l'hypogée Monterisi a été commandée spécialement à l'occasion de funérailles, par une élite⁷³ maîtrisant parfaitement les subtilités mythologiques de ces représentations. Il est donc possible de parler ici d'un véritable programme iconographique présenté par une mise en scène soignée et érudite. Amenant le spectateur aux frontières de l'Hadès, les images portées sur ces vases monumentaux ouvrent sur de multiples dimensions, culturelle, religieuse, politique. En alliant les représentations de l'espace mythologique à l'évocation de l'espace funéraire, elles mêlent les contours pour faire entrer le défunt dans le récit héroïque. Cet habile jeu métonymique sur la spatialité fonctionne donc comme un éloge visuel des vertus du défunt. L'ensemble de l'hypogée et son mobilier funéraire exaltent ainsi les qualités prônées par toute une société indigène et son élite aristocratique, voulant à la fois témoigner d'une spécificité culturelle et d'une profonde connaissance des productions artistiques majeures des mondes grecs et étrusques.

Bibliographie

- Actes Les élites* = Cébeillac-Gervasoni M., Lamoine L. (éds) (2003), *Les élites et leurs facettes : les élites locales dans le monde hellénistique et romain*, actes de colloque, Clermont-Ferrand, 24-26 nov. 2000, Rome-Clermont-Ferrand.
- Aellen Chr. (1994), *À la recherche de l'ordre cosmique. Forme et fonction des personnifications dans la céramique italote*, thèse présentée à l'université de Lausanne, Kilchberg (Suisse).
- Bartoccini R. (1935), « La tomba degli ori di Canosa », *Japigia*, fasc. 3, p. 226-262, pl. I-II.
- Biscotto V. (2010), « L'immagine dei Dioscuri nella ceramografia apula », *ArchCl*, LXI, n.s. 11, p. 525-546.
- Bottini A. (1996), « Dioniso e Apollo: i grandi crateri di Celia », dans Cl. Gelao (éd.), *Studi in onore di Michele D'Elia*, Matera, p. 46-52.
- Casevitz M. (2001), « Le vocabulaire du mélange démographique : mixobarbares et mixhellènes », dans V. Fromentin, S. Gotteland (éds), *Origines gentium*, actes de trois tables rondes, Bordeaux, déc. 1996-déc. 1997, Pessac, p. 41-47.
- Cat. I Greci in Occidente*, MANN = *I Greci in Occidente*, *La Magna Grecia nelle collezioni del Museo Archeologico di Napoli*, De Caro St., Borriello M. (éds) (1996), cat. expo., juil. 1996, Napoli.
- Cat. La Tomba degli ori* = Studio Gianni Foto (éd.) (1988), *La tomba degli ori di Canosa di Puglia: mostra fotografica*, cat. expo. Canosa juil.-août 1988, Lavello.

⁷³ Sur cette notion d'élite, nous renvoyons au colloque de 2000 (bien que la période traitée commence au III^e siècle av. J.-C.) *Actes Les élites*, en particulier l'introduction et les contributions d'Ivana Savalli-Lestrade et de Marina Silvestrini.

- D'Ercole M. C. (2008), « La Daunia nel quadro del commercio adriatico arcaico », dans G. Volpe, M. J. Strazzulla, D. Leone (éds), *Storia e archeologia della Daunia, in ricordo di Marina Mazzei*, actes des journées d'étude tenues à Foggia les 19-21 mai 2005, Bari, p. 95-102.
- Damet A. (2011), « "L'infamille". Les violences familiales sur la céramique classique entre monstration et occultation », *Images Revues* [en ligne], n° 9 [http://imagesrevues.revues.org/1606].
- Denoyelle M. (2007), « Le cratère à volutes : fortune antique et fortune moderne », dans P. Cabrera, P. Rouillard (éds), *El vaso griego en el arte europeo de los siglos XVIII y XIX*, actes du colloque Madrid, Museo Arqueológico Nacional-Casa de Velázquez, 14-15 fév. 2005, Madrid, p. 89-104.
- Detienne M. (1985), « Un polythéisme récrit. Entre Dionysos et Apollon : Mort et vie d'Orphée », *Archives des sciences sociales des religions*, 59/1, p. 65-75.
- Dewailly M. (1983), « Acculturation et habillement en Grande-Grèce », dans *Modes de contacts et processus de transformation dans les sociétés anciennes*, actes du colloque de Cortone, 24-30 mai 1981, Pise-Rome, p. 273-278.
- Documenti Inediti* = Fiorelli G. (1878-1880), *Documenti inediti per servire alla storia dei Musei d'Italia, pubblicati per cura del Ministero della Pubblica Istruzione*, Firenze-Roma, Tipografia Bencini, vol. II, p. 2-99 et vol. IV, p. 270-328.
- Elice M. (2004), « Il mirabile nel mito di Medea: i draghi alati nelle fonti letterarie e iconografiche », dans *Incontri triestini di filologia classica*, III (2003-2004), Trieste, p. 119-160.
- Goffredo R. (2008), « Persistenze e innovazioni nelle modalità insediative della valle dell'Ofanto tra fine IV e I sec. a.C. », dans G. Volpe, M. J. Strazzulla, D. Leone (éds), *Storia e archeologia della Daunia, in ricordo di Marina Mazzei*, actes des journées d'étude tenues à Foggia les 19-21 mai 2005, Bari, p. 287-301.
- Goffredo R., Volpe G. (2005), « Archeologia gobale nella Valle dell'Ofanto », dans L. Bertoldi Lenoci (éd.), *Canosa. Ricerche Storiche 2005*, Fasano, p. 35-64.
- Guimier-Sorbets A.-M. (2002), « Architecture et décor funéraires, de la Grèce à l'Égypte : l'expression du statut héroïque du défunt. », dans Ch. Müller, Fr. Prost (éds), *Identités et cultures dans le monde méditerranéen antique*, Paris, p. 159-180.
- Guiraud H. (1996), « La figure de Médée sur les vases grecs », dans *Médée et la violence, Pallas*, 45 (actes du colloque international tenu à Toulouse les 28-30 mars 1996), p. 207-218.
- Guzzo P. G., Labellarte M., Mazzei M. (1991), « Aspetti della cultura daunia durante l'età ellenistica », *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa (ASNP)*, s. III, XXI, 1, p. 147-173.
- Hübner K. (1986), « Über die Beziehungen und Unterschiede von Mythos, Mythologie und Kunst in der Antike. Eine philosophische Betrachtung », dans E. Böhr, W. Martini (éds), *Studien zur Mythologie und Vasenmalerei. Festschrift für K. Schauenburg*, Mainz am Rhein, p. 1-5.
- Isler-Kerényi C. (2000), « Immagini di Medea », dans B. Gentili, F. Perusino (éds), *Medea nella letteratura e nell'arte*, Venezia, p. 117-138.
- Johnston S. I. (1997), « Corinthian Medea and the Cult of Hera Akraia », dans J. J. Clauss, S. I. Johnston (éds), *Medea, Essays on Medea in Myth, Literature, Philosophy, and Art*, Princeton (New Jersey), p. 44-70.
- Jouan Fr. (1992), « Dionysos chez Eschyle », *Kernos*, 5, p. 71-86.

- La Genière J. de (1983), « Entre Grecs et non-Grecs en Italie du Sud et Sicile », dans *Modes de contacts et processus de transformation dans les sociétés anciennes*, actes du colloque de Cortone, 24-30 mai 1981, Pise-Rome, p. 257-272.
- Laurens A.-Fr. (1984), « L'enfant entre l'épée et le chaudron. Contribution à une lecture iconographique », *Dialogues d'Histoire Ancienne*, 10, p. 203-251.
- Le Bars-Tosi Fl. (2014), *Les Français et l'archéologie au royaume de Naples pendant le decennio francese (1806-1815) : l'exemple des découvertes de céramique antique*, thèse de doctorat sous la direction d'Agnès Rouveret (Paris Ouest La Défense) et Carlo Gasparri (université « Federico II » de Naples).
- Lepore E. (1984), « Società indigena e influenze esterne con particolare riguardo all'influenza greca », dans *La civiltà dei Dauni nel quadro del mondo italico*, actes du colloque d'études étrusques et italiennes, Manfredonia, 21-27 juin 1980, Firenze, p. 317-323.
- Lippolis E., Mazzei M. (1984), « Dall'ellenizzazione all'età tardo-repubblicana », dans M. Mazzei (dir.), *La Daunia Antica. Dalla preistoria all'altomedioevo*, Milano, p. 185-252.
- Lohmann H. (1979), *Grabmäler auf unteritalischen Vasen*, Deutsches Archäologisches Institut, Archäologische Forschungen 7, Berlin.
- Mazzei M. (2004), « Condottieri epiroti nella Daunia ellenistica: l'evidenza archeologica », dans *Alessandro il Molosso e i condottieri in Magna Grecia, Atti del Convegno di studi sulla Magna Grecia*, XLIII, Tarente, 26-30 sept. 2003, Taranto, p. 243-262.
- Mazzei M. (1992), « Ipogeo Monterisi Rossignoli », dans R. Cassano (éd.), *Principi, Imperatori, Vescovi. Duemila anni di storia a Canosa*, cat. expo., Venezia, p. 163-165.
- Mazzei M. (1991), « Documenti per lo studio del collezionismo antiquario: l'atto di vendita della raccolta di Carolina Bonaparte a Ludwig di Baviera », *Taras*, XI, 1, p. 115-130.
- Mazzei M. (1990), « L'Ipogeo Monterisi Rossignoli di Canosa », *AION*, XII, p. 123-167.
- Montel S. (2008), « Des écrans architecturaux sacralisants ? Regards sur la présentation architecturale de quelques groupes statuaire du monde grec », dans S. Estienne, D. Jaillard, N. Lubtchansky, Cl. Pouzadoux (éds), *Image et Religion dans l'Antiquité gréco-romaine*, actes de colloque (Rome, 11-13 déc. 2003), collection du CJB, Naples, 2008, p. 165-179.
- Moret J.-M. (1975), *L'Ilioupersis dans la céramique italiote. Les mythes et leur expression figurée au IV^e siècle*, Genève.
- Nenci G. (1984), « I rapporti fra la Daunia e il resto della Puglia fino alla romanizzazione », dans *La civiltà dei Dauni nel quadro del mondo italico*, actes du colloque d'études étrusques et italiennes, Manfredonia, 21-27 juin 1980, Firenze, p. 201-211.
- Pensa M. (1977), *Rappresentazioni dell'Oltretomba nella ceramica apula*, Roma.
- Pollini A. (2008), *Frontières et territoires en Grande-Grèce. Archéologie et histoire des représentations*, thèse de doctorat sous la direction d'Agnès Rouveret, université de Paris X, soutenue le 23 février 2008 (à paraître, Centre J. Bérard, Naples).
- Pontrandolfo A., Prisco G., Mugione E., Lafage F. (1988), « Semata e naiskoi nella ceramica italiota », dans *La Parola, l'Immagine, la Tomba*, actes du colloque international de Capri, *AION ArchStAnt.*, X, p. 181-202 et pl. 33-48.
- Pontrandolfo A., Rouveret A. (1992), *Le tombe dipinte di Paestum*, Modena.

- Pontrandolfo A., Rouveret A. (1983), « La rappresentazione del barbaro in ambiente magno-greco », dans *Modes de contacts et processus de transformation dans les sociétés anciennes*, actes du colloque de Cortone, 24-30 mai 1981, Pise-Rome, p. 1051-1066.
- Pouzadoux Cl. (2008), « Immagine, cultura e società in Daunia e in Peucezia nel IV secolo a.C. », dans *Storia e archeologia della Daunia*, p. 205-220.
- Pouzadoux Cl. (2007), « Médée tragique dans la peinture apulienne », dans B. Bercoff, F. Fix (éds), *Mythes en images : Médée, Orphée, Œdipe*, Dijon, p. 25-40.
- Pouzadoux Cl. (2005), « Le antichità della collezione Caroline Murat », dans S. Settis, M. C. Parra (éds), *Magna Grecia. Archeologia di un sapere*, cat. expo. Catanzaro, 19 juin-31 oct. 2005, Milano, p. 108-112.
- Rossi L. E. (1997), « L'atlante occidentale degli *Aitia* di Callimaco. Mito e modi di lettura », dans *Mito e Storia in Magna Grecia, Atti del Convegno di studi sulla Magna Grecia*, XXXVI, Tarente, 4-7 oct. 1996, Taranto, p. 69-80.
- Rouveret A. (2018), « Les couleurs du visible et de l'invisible dans la peinture classique », dans Ph. Jockey (éd.), *Les arts de la couleur en Grèce ancienne... et ailleurs*, actes du colloque, Athènes, (*BCH* supplément 56), p. 185-210.
- Rouveret A. (2002), « Figurer le corps ennemi : quelques remarques sur le thème du sacrifice des prisonniers troyens dans l'art funéraire étrusque et italice au IV^e siècle av. J.-C. », dans Ch. Müller, Fr. Prost (éds), *Identités et cultures dans le monde méditerranéen antique*, Paris, p. 345-366.
- Rouveret A. (1988), « Tite-Live, Histoire Romaine, IX, 40 : la description des armées samnites ou les pièges de la symétrie », dans A.-M. Adam, A. Rouveret (éds), *Guerre et sociétés en Italie aux v^e et iv^e siècles avant J.-C. Les indices fournis par l'armement et les techniques de combat*, actes de la table ronde organisée par l'ENS, Paris, p. 91-120.
- Ruggiero M. (1888), *Degli Scavi di Antichità nelle province di Terraferma dell'antico regno di Napoli dal 1743 al 1876*, Documenti raccolti e pubblicati da Michele Ruggiero, architetto direttore degli scavi e monumenti del Regno, Napoli.
- Schierup St. (2012), « A Heroic Emblem: The Cultural Transformation of the Panathenaic Amphora in Southern Italy », dans S. Schierup, B. Bundgaard Rasmussen (éds), *Red-figure Pottery in its Ancient Setting*, actes du colloque international tenu à Copenhague, 5-6 nov. 2009, Aarhus, p. 118-132.
- Schmidt M. (1986), « Medea und Herakles: zwei tragische Kindermörder », dans E. Böhr, W. Martini (éds.), *Studien zur Mythologie und Vasenmalerei. Festschrift für K. Schauenburg*, Mainz am Rhein, p. 169-174.
- Tagliente M. (1987), « Mondo etrusco-campano e mondo indigeno dell'Italia meridionale », dans *Magna Grecia. Lo sviluppo politico, sociale ed economico*, Milano, p. 135-150.
- Todisco L. (2012) (éd.), *La ceramica a figure rosse della Magna Grecia e della Sicilia*, 3 vols, Roma.
- Trendall *RVAP* = Cambitoglou A., Trendall A. D. (1978-1982), *The Red-figured vases of Apulia*, vol. I et vol. II, Oxford.