



La réception de l'iconographie éleusinienne dans la céramique italiote

Graham CUVELIER

Master en histoire de l'art et archéologie
Orientation générale - Option Antiquité méditerranéenne - Finalité approfondie

Directeur : Thomas MORARD

Lecteurs : Vinciane PIRENNE-DELFORGE et Richard VEYMIERS

I

Université de Liège – Faculté de Philosophie et Lettres
Année académique 2014-2015

ΔΗΜΗΤΗΡ ·

τὰ δ' ἐξόπισθε χειρὸς ἐς τὰ δεξιὰ
Οἴνωτρία τε πᾶσα καὶ Τυρσηνικὸς
κόλπος Λιγυστική τε γῆ σε δέξεται

Sophocle, *Triptolème*
(*TrGF* IV, fr. 598)

Tables des matières

Introduction	p. 1
I. La Grande Grèce et la céramique italiote	p. 2
Comment faut-il comprendre « Grande Grèce » ?	p. 2
Les Grecs en Occident	p. 4
La céramique italiote à figures rouges	p. 7
La céramique italiote du XVI ^e au XXI ^e siècle	p. 9
II. Eleusis, le site, son culte et son iconographie	p. 12
Le site et son histoire	p. 13
Les Mystères d'Eleusis	p. 15
L'iconographie éleusinienne dans la céramique attique	p. 20
III. L'iconographie éleusinienne dans la céramique italiote	p. 42
L'enlèvement de Koré – la <i>kathodos</i> de Perséphone – l' <i>anodos</i> de Koré	p. 42
L'errance de Déméter	p. 51
Le départ de Triptolème, les filles d'Anios et Marôn	p. 56
Aux Enfers	p. 65
Le sanctuaire d'Eleusis	p. 82
IV. L'imagerie éleusinienne comme témoignage de la présence de cultes de type éleusinien en Grande Grèce ?	p. 93
Evocation de cultes de type éleusinien	p. 93
La torche en croix	p. 101
Conclusion	p. 109
Appendice : le fragment « Kiev 147 a »	p. 111
Abréviations bibliographiques	p. 113
Références bibliographiques	p. 114
Table des figures	p. 127
Planches A à AJ	

Introduction

L'iconographie éleusinienne a été bien étudiée pour ce qui concerne l'Attique. Elle a cependant connu, en Grande Grèce, durant le IV^e siècle avant notre ère, un développement dont aucune étude, à ma connaissance, n'a vraiment cherché à rendre compte. C'est ce à quoi je me suis attelé dans le cadre et dans les limites de ce mémoire. Le support par excellence de l'imagerie grecque étant les vases peints, j'ai consacré mon étude à la céramique italiote¹. Le premier chapitre a pour but de poser – de façon plus approfondie quand cela a été nécessaire – les cadres géographique et chronologique dans lesquels cette production italiote a vu le jour. En traitant de l'iconographie éleusinienne, je ne pouvais pas négliger de faire un détour par l'Attique. Le deuxième chapitre est donc consacré au site et aux cultes d'Eleusis puis à l'iconographie éleusinienne telle qu'elle apparaît dans la céramique attique. Les deux chapitres suivants entrent dans le vif du sujet, d'abord par l'étude de scènes mythologiques en lien plus ou moins direct avec le cycle éleusinien ; ensuite, pour le quatrième chapitre, par la présentation de thèmes renvoyant plutôt à la sphère cultuelle. Ce dernier chapitre pose également une série de problématiques auxquelles je n'ai pas forcément pu donner les développements qu'elles mériteraient car ils auraient dépassé le sujet et le cadre de ce mémoire. Mais elles pourraient faire l'objet d'une étude plus large et plus approfondie.

Tous les vases présentés dans ce mémoire sont accompagnés, dans le catalogue, d'une description précise que j'ai tenu à appuyer, pour chacun d'eux, par une ou plusieurs illustrations. Ce texte contient pléthore de notes de bas de page. Elles ont pour but de permettre différents niveaux de lecture, sans en briser le rythme, car elles abordent essentiellement des problématiques périphériques sans lesquelles le texte peut, selon moi, être compris. Outre les références bibliographiques et/ou textuelles grâce auxquelles je nourris mes raisonnements, j'ai voulu qu'elles fournissent des compléments d'informations que j'ai pu glaner au fil de mes lectures. Certaines d'entre elles contiennent des pistes que je n'ai pas eu l'occasion d'approfondir ou que j'ai bel et bien approfondies mais pour lesquelles je n'ai pas voulu trop entrer dans des détails qui seraient devenus marginaux. C'est, par exemple, le cas lorsqu'il est question des cultes à mystères d'Eleusis, sujet ô combien riche et vaste dans quelque domaine des sciences historiques que ce soit. L'iconographie, elle aussi, entraîne de nombreuses observations, interprétations et conclusions. Certaines sont intuitives et ne sont pas évidentes à démontrer car la mise en série n'est pas toujours possible. D'autres, au contraire, semblent acquises jusqu'au jour où un seul témoignage suffit à les remettre en question. Mais c'est cela aussi qui donne tout son charme à l'étude de l'iconographie antique.

¹ Je dis « support par excellence » mais il faut bien garder à l'esprit qu'il en était tout autrement durant l'Antiquité, époque à laquelle d'ailleurs les artisans qui peignaient les scènes de ces vases ne jouissaient pas du statut et de la reconnaissance de leurs contemporains qui s'illustraient dans la grande peinture, dans l'architecture ou dans la sculpture. Si nous connaissons – bien souvent grâce à la littérature antique et pas forcément par la conservation de leurs œuvres – les noms d'artistes comme Phidias, Praxitèle, Lysippe, Polygnote, Zeuxis, Parrhasios, Apelle, Ictinos ou Calliclès, la grande majorité des imagiers qui ont réalisé les décors des vases que nous possédons doivent se contenter d'être des « Peintres de ... ». Les vases sont le support par excellence de l'art grec car la plus grande partie des images antiques que nous possédons ont été conservées sur les productions céramiques. Mais là encore, il faut rester conscient que nous ne conservons très certainement qu'une infime partie de tous les objets qui ont pu sortir des ateliers des potiers grecs durant l'Antiquité. Des estimations sont proposées par METZGER, *Dionysos*, pp. 4-5.

I. La Grande Grèce et la céramique italiote

Comment faut-il comprendre « Grande Grèce » ?

« Grande Grèce » vient de l'expression latine *Magna Graecia* qui, elle-même, correspond au grec ancien Μεγάλη Ἑλλάς. Il me semble important, dans ce premier chapitre, de définir correctement la réalité géographique et culturelle qu'implique ce terme. L'expression Μεγάλη Ἑλλάς semble apparaître au II^e siècle avant notre ère. On la trouve, par exemple, chez Polybe où elle désigne une partie d'un territoire que l'historien appelle Ἰταλία². Cet autre terme grec, translittéré *Italia* dans la langue latine, existe quant à lui au moins depuis le V^e siècle avant notre ère³. Strabon, citant Antiochos de Syracuse, un historien du V^e siècle, rapporte qu'« Ἰταλία » désigne ce que l'on appelait auparavant Οἰνωτρία, l'Œnôtrie, « terre du vin » et foyer des Œnôtres⁴. Cette population de l'Âge du Fer occupait un vaste territoire allant du sud de la Campanie à la Calabre, autrement dit toute l'Italie méridionale⁵. Un peu plus haut dans la *Géographie*, Strabon désigne par Μεγάλη Ἑλλάς le territoire occupé par les cités grecques implantées sur la côte ionienne de l'Italie⁶. La Grande Grèce correspond donc à la partie méridionale de l'*Italia*, ancienne Œnôtrie, occupée par les cités grecques. Etant donné qu'il cite à maintes reprises Antiochos, on pourrait se demander si Strabon ne lui reprend pas aussi le terme de Grande Grèce, ce qui le ferait remonter au V^e siècle⁷. Quoi qu'il en soit, le concept de Μεγάλη Ἑλλάς apparaît avec certitude au II^e siècle avant notre ère et durant les premiers siècles de notre ère Porphyre parle encore d'une Μεγάλη Ἑλλάς ἐν Ἰταλία⁸.

Concernant la signification de ce terme, on est en droit de se demander en quoi cette Grèce est grande⁹. Le premier réflexe serait évidemment de mettre cette « grandeur » en lien avec l'ampleur et l'extension territoriale que ces cités donnèrent au monde grec. Une autre hypothèse – maintenant communément acceptée mais qui devrait peut-être être nuancée – est que sa « grandeur » soit aussi à rapporter à la culture et à la philosophie particulières qui se sont développées dans cette partie du monde grec notamment et notablement suite à l'influence du pythagorisme puis des autres courants de pensée inscrits dans la tradition pythagoricienne¹⁰. La connotation pythagoricienne de la Grande Grèce est indéniable dans le

² Polybe, II, 39 : ἐν τοῖς κατὰ τὴν Ἰταλίαν τόποις κατὰ τὴν Μεγάλῃν Ἑλλάδα.

³ Il se retrouve, par exemple, chez Hérodote, I, 24 ; Xénophon, *Helléniques*, V, 1, 26 ; Sophocle, *Antigone*, 1118.

⁴ Strabon, VI, 1, 4 (p. 254). Denys d'Halicarnasse, I, 35 renvoie aussi à Antiochos de Syracuse pour la même information. Virgile, *Enéide*, I, 532 cite les *Œnotri* dans les populations précédant l'arrivée d'Enée en Italie.

⁵ C'est par la suite – et plus significativement après la conquête romaine – que l'*Italia* désignera toute la péninsule italique et couvrira le territoire que nous appelons actuellement Italie.

⁶ Strabon, VI, 1, 2 (p. 253). Pour les commentaires, je renvoie à RADT, *Geographika*, VI, pp. 143-144.

⁷ Un développement complet de cette idée se trouve chez MUSTI, *Strabone*, pp. 61-94.

⁸ Porphyre, *Vie de Pythagore*, 20.

⁹ Notons que l'adjectif μεγάλη qui la qualifie n'est ni un comparatif ni un superlatif. Il ne s'agit donc pas d'une Grèce plus grande qui renverrait à une plus petite (qui serait en l'occurrence l'ἀρχαία Ἑλλάς telle qu'on la trouvera plus tard chez Plutarque, *Vie de Timoléon*, 37, 5), ni d'une Grèce plus grande de façon absolue.

¹⁰ VON MATT & ZANOTTI-BIANCO, *Grande Grèce*, pp. 14-16 ; MOREL, *Grande Grèce*, p. 2 ; PARRA & SETTIS, *Magna Graecia*, pp. 37-39. En effet, fuyant Samos dirigée par le tyran Polycrate, Pythagore, le célèbre philosophe présocratique du VI^e siècle, traverse la Méditerranée et arrive à Crotona. Il y instaure une véritable communauté pythagoricienne, une « secte » dont les membres sont essentiellement issus de l'aristocratie et qui suivent un mode de vie et de pensée ascétique dicté par les ἀκούσματα du philosophe. Des communautés du

passage de Porphyre cité précédemment et il en est de même chez Jamblique¹¹. Polybe mettait également en lien la Grande Grèce et les Pythagoriciens. Si l'expression Μεγάλη Ἑλλάς est bien apparue au II^e siècle avant notre ère, alors il semble que c'est effectivement une connotation pythagoricienne qu'il faille lui attribuer.

Ce que nous désignons donc actuellement par l'expression « Grande Grèce » correspond au territoire occupé par les cités grecques implantées sur la côte ionienne de l'Italie¹² ainsi que les nouvelles cités que celles-ci ont à leur tour fondées dans tout le sud de l'Italie. L'étendue géographique recouverte par la « Grande Grèce » évolue donc au fil du temps, parallèlement au développement de ces cités mais aussi à l'expansion de la culture grecque en Italie méridionale. Il s'agit alors de l'aire géographique (**fig. 1**) dont Cumes est la limite septentrionale et dont la limite méridionale est formée par le littoral de la Mer Ionienne, entre Rhegion et Croton, puis par le Golfe de Tarente. Ces implantations grecques sont essentiellement côtières¹³ et, de plus, la chaîne apennine méridionale ne permet pas d'occuper facilement l'arrière-pays ou de s'y déplacer (à moins d'utiliser le réseau hydrographique). Cette aire géographique peut ensuite être divisée en trois ensembles. Le premier, l'Apulie, correspond au talon de la botte italienne, clôt le Golfe de Tarente et s'étend ensuite au nord en remontant le long du littoral adriatique. La Campanie est bordée par la Mer Tyrrhénienne et entoure le Golfe de Naples. La Lucanie correspond à la partie méridionale de cette aire. À l'ouest, elle s'étend jusqu'à la côte tyrrhénienne, au sud de la Campanie. Elle embrasse ensuite toute la partie inférieure du Golfe de Tarente. Au-delà, pour toute la pointe de la botte italienne, jusqu'au détroit de Messine, il s'agit de la Calabre, l'antique Bruttium. Les cités grecques sont moins nombreuses dans cette région ; on y trouve, par exemple, Croton, Locres Epizéphyrienne et Rhegion. De l'autre côté du détroit de Messine se trouve la Sicile mais cette île est à considérer comme une aire géographique propre qui ne fait pas partie de la Grande Grèce¹⁴. Dans le cadre de ce mémoire, je ne traverserai pas le détroit et ne m'aventurerai pas dans cette entité particulière qu'est la Sicile. La Grande Grèce et la Sicile forment alors deux pôles distincts de l'expansion grecque en Occident mais, s'il ne faut pas les considérer comme faisant partie du même ensemble géographique, ces considérations ne doivent toutefois pas s'appliquer aux domaines historique et politique¹⁵.

même genre apparaissent, entre autres, à Tarente, à Syracuse, à Sybaris et à Métaponte où le philosophe mourut au début du V^e siècle. Une synthèse concernant Pythagore, sa philosophie et son impact sur la pensée grecque puis occidentale se trouve chez MATTEI, *Pythagore*. Quoi qu'il en soit, parler d'une véritable culture voire d'une « religion pythagoricienne » en Grande Grèce me semble risqué.

¹¹ Porphyre, *Vie de Pythagore*, 20 ; Jamblique, *Vie de Pythagore*, 166.

¹² A ceci près que Cumes, la première cité de Grande Grèce, se trouve sur la côte tyrrhénienne.

¹³ Elles sont, bien entendu, à mettre en rapport avec l'accès à la mer mais aussi – en tout cas pour les toutes premières installations – avec la position stratégique qu'elles pouvaient constituer en cas de mauvais rapports avec les populations autochtones. Comme nous le verrons par la suite, c'est le cas de Pithécusses et d'Ortygie qui ont, dans un premier temps, constitué des avant-postes permettant aux Grecs d'évaluer la situation avant la fondation des cités de Cumes et de Syracuse. Le même phénomène s'observe en Mer Noire : les Grecs de Milet se sont d'abord installés sur l'île de Borysthènes avant de fonder Olbia.

¹⁴ Chez Hérodote, I, 24 et Xénophon, *Helléniques*, V, 1, 26, on trouve bien la distinction entre Ἰταλία et Σικελία. Seul Strabon, VI, 1, 2 (p. 253) propose de considérer la Sicile comme faisant aussi partie de la Grande Grèce.

¹⁵ Ni au niveau culturel d'ailleurs car la pensée pythagoricienne a bel et bien traversé le détroit de Messine et l'on donnerait alors raison à Strabon (cfr *supra*, note précédente) qui considère la Sicile comme faisant partie de la Grande Grèce si l'on accepte la connotation exclusivement pythagoricienne de cette expression.

Les Grecs en Occident

L'expansion grecque en Méditerranée est un phénomène bien particulier sur lequel on aurait trop rapidement tendance à projeter l'acception que nous donnons au terme « colonisation ». Comme c'est bien souvent le cas pour ce type de projections modernes, des nuances sont nécessaires. Les implantations de Grecs hors du territoire que nous concevons actuellement comme étant la Grèce ne correspondent en aucun cas au colonialisme tel qu'il a été envisagé durant la seconde moitié du XIX^e siècle. En effet, ces établissements de Grecs en territoires originellement non grecs ont donné lieu à la fondation de cités autonomes et autarciques sans dépendance profonde à une métropole¹⁶. Si relation il y a entre la cité d'origine et la cité nouvelle, il s'agit davantage de filiation culturelle et religieuse que de dépendance ou de soumission de l'une par rapport à l'autre. D'ailleurs, les habitants de ces nouvelles cités ne sont plus citoyens de celle qu'ils ont quittée. De plus, certaines de ces cités nouvelles donnent, à leur tour, naissance à d'autres cités suivant le même processus. Peut-être serait-il donc préférable de parler de « cités-mères » donnant naissance à des « cités-filles » au lieu de parler de « métropoles » et de « colonies »¹⁷ ?

Les contacts entre le monde grec et la zone géographique qui va devenir la Grande Grèce remontent déjà à la fin de l'Âge du Bronze et sont attestés par la présence de matériel mycénien ou d'influences mycéniennes dans ces régions. Ces contacts sont essentiellement commerciaux et visent l'échange et l'importation de matières premières comme le cuivre, le plomb ou l'obsidienne. La véritable expansion grecque en Méditerranée commence au début de l'époque archaïque et se produit suivant deux phases. La première prend place entre environ 770 et 670 A.C.N. et il en découle la fondation des premières cités de Grande Grèce et de Sicile. La seconde phase s'étale entre environ 670 et 550 A.C.N. et touche davantage l'Anatolie, le Pont Euxin mais aussi le sud de la France. Les raisons qui poussèrent des Grecs à quitter leur cité d'origine pour se lancer dans cette aventure sont bien souvent liées à l'exiguïté du territoire cultivable qui ne peut suivre l'augmentation démographique. Il est parfois aussi question de conflits politiques internes menant à l'exil volontaire ou forcé d'une partie des membres de la cité. Il ne faut cependant pas exclure les aspects économiques et commerciaux motivés par le besoin en matières premières ou par les productions agricoles. Les premiers Grecs à s'implanter en Occident sont des Eubéens venus de Chalcis qui, vers 770 A.C.N., s'installent, dans un premier temps, sur l'île de Pithécusses puis fondent la cité de Cumès sur la terre ferme. Ensuite, vers 730 A.C.N., d'autres Chalcidiens fondent Naxos, la première cité grecque de Sicile. Ces Chalcidiens sont suivis par des Corinthiens qui, à la même époque, s'installent sur la presqu'île d'Ortygie puis s'étendent sur la terre et fondent Syracuse. Je ne vais pas davantage entrer dans l'énumération de la fondation et de l'origine de toutes les cités de Grande Grèce et de Sicile¹⁸ mais il me semble encore nécessaire d'ajouter

¹⁶ Je veux ici parler des implantations de type ἀποικία (« habitat détaché ») et donc de véritables cités fondées par une communauté d'individus dans l'optique de s'y installer de façon durable et dont le but n'est pas nécessairement de regrouper en un même endroit des contacts commerciaux comme c'est le cas des installations de type ἐμπόριον telles Naucratis dans le nord de l'Égypte ou Emporion sur la côte est de la péninsule ibérique.

¹⁷ « Colonie », du latin *colonia*, désigne un type d'établissement où la dépendance à la métropole est omniprésente et ne correspond pas à la situation qui s'observe en Grande Grèce (GUZZO, *Magna Grecia*, p. 14).

¹⁸ L'une des premières études modernes concernant l'implantation de Grecs en Occident a été menée par DUNBABIN, *Western Greek*. L'origine à la fois légendaire et historique de ces cités grecques telle qu'elle est

cinq d'entre elles car leur importance historique et artistique ne pourra être négligée dans la suite de ma recherche. C'est le cas de Sybaris, dans le nord de la Calabre, sur le Golfe de Tarente, fondée vers 720 A.C.N. par des Achéens qui, à son tour, fonde Poseidonia, près de l'embouchure du fleuve Sele, sur la côte tyrrhénienne à la fin du VII^e siècle. Des Spartiates fondent Tarente, en Apulie, dans le golfe qui prendra son nom, à la toute fin du VIII^e siècle. Dans ce même golfe, des Achéens fondent Métaponte au milieu du VII^e siècle. Près de deux siècles plus tard, en 444/443 A.C.N., une expédition constituée essentiellement d'Athéniens – mais aussi de Grecs venant des quatre coins du Péloponnèse et des îles de la mer Egée – aboutit à la fondation de Thourioi sur le site laissé vide par la destruction de la seconde Sybaris suite à un énième conflit entre les Sybarites et les Crotoniates¹⁹. Périclès charge Hippodamos de Milet d'en réaliser les plans urbanistiques et, d'après la tradition, c'est Protagoras qui rédige la constitution de cette cité « panhellénique ». Thourioi devient également le dernier séjour d'Hérodote qui s'en proclamait citoyen.

En plus des éventuels conflits territoriaux avec les populations autochtones, ces multiples cités connaissent également des différends entre elles, notamment en raison de l'origine « ethnique » de leurs habitants²⁰. En effet, les Ioniens occupent plutôt la côte tyrrhénienne avec des cités comme Cumès et Elée mais aussi, à partir de la seconde moitié du V^e siècle, le Golfe de Tarente avec la cité de Thourioi²¹. Les Doriens, quant à eux, occupent la majeure partie du Golfe de Tarente, à l'ouest de la cité éponyme. Ils sont également présents dans toute la partie méridionale de la Sicile. Enfin, les Achéens se concentrent sur la côte ionienne de la Calabre avec des cités comme Sybaris et Crotonne mais aussi dans le Golfe de Tarente avec Métaponte et sur la côte tyrrhénienne avec Poseidonia. Ces clivages « ethniques » s'opèrent particulièrement durant le dernier tiers du V^e siècle, lorsque les Guerres du Péloponnèse arrivent dans la partie occidentale du monde grec. Ce conflit qui marque la fin de l'hégémonie athénienne, définitivement brisée suite à sa capitulation finale en 404²², se répercute en Occident et l'influence d'Athènes connaît un déclin notamment suite à l'échec, en 413 A.C.N., de l'expédition militaire envoyée, deux ans plus tôt, vers la Sicile.

Au début du IV^e siècle²³, les cités de Grande Grèce se trouvent prises entre deux feux. D'une part, Syracuse, sortie victorieuse du volet occidental des Guerres du Péloponnèse, a acquis un puissant statut sous le règne de Denys. D'autre part, il se produit ce que l'on désigne – de façon abusive si l'on tient compte de la remarque précédente concernant la

présentée dans la littérature antique a fait l'objet de BÉRARD, *Colonisation*. Une synthèse des établissements grecs en Italie méridionale durant les VIII^e et VII^e siècles se trouve aussi chez GRAHAM, *Colony* qui insiste notamment sur la filiation religieuse entre cités-mères et cités-filles et chez GUZZO, *Magna Grecia*, pp. 27-49. Concernant les Grecs en Occident, je cite encore BOARDMAN, *Overseas* qui, en alliant les points de vue historique et archéologique, met l'accent sur les problèmes commerciaux et économiques. Un tableau chronologique très complet se trouve chez PARRA & SETTIS, *Magna Graecia*, pp. 72-82. Un autre tableau du même genre se trouve chez DENOYELLE & IOZZO, *Céramique*, pp. 239-242.

¹⁹ Les Sybarites vaincus fuient alors vers la côte tyrrhénienne où ils sont accueillis par Poseidonia. On peut dire qu'au décès de la « cité-mère », c'est la « cité-fille » qui hérite de ses habitants.

²⁰ Un développement complet de cette répartition « ethnique » se trouve chez OSANNA, *Großgriechenland*.

²¹ Les Ioniens étaient essentiellement présents en Sicile, autour du détroit de Messine et sur la côte tyrrhénienne.

²² Le monde grec « continental » est ensuite affaibli par les luttes incessantes pour cette hégémonie qui, durant la première moitié du IV^e siècle, passe dans les mains de Sparte puis de Thèbes pour finalement se retrouver, après la bataille de Chéronée, dans celles de Philippe II de Macédoine et bientôt de son fils Alexandre le Grand.

²³ Le paragraphe suivant a pour but de mettre en place les grandes lignes de l'histoire de la Grande Grèce durant le IV^e et le début du III^e siècle. Il résulte de la synthèse de DE JULIIS, *Magna Grecia*, pp. 247-262 ; PUGLIESE CARRATELLI, *Histoire*, pp. 164-176 ; LAMBOLEY, *Occident Grec*, pp. 136-160 ; BASLEZ, *Histoire*, pp. 164-170.

projection de réalités anachroniques – comme un phénomène de « décolonisation », entamé depuis le siècle précédent²⁴ suite à l'émergence des populations indigènes. Cette constitution d'Etats indigènes se développe principalement chez les Lucaniens et, dans une moindre mesure, chez les Brettians²⁵. Il ne faut cependant pas voir la « décolonisation » comme un soulèvement révolutionnaire des populations locales mais plutôt comme une reprise en main de leur territoire. De plus, ces populations indigènes sont fortement hellénisées et entretiennent toujours des contacts avec les cités grecques. En réponse à ces deux menaces, une première Ligue Italienne se constitue en 393/392 A.C.N et rassemble Thurioi, Crotona et Rhegion. Bien qu'elle ait pu contenir la pression indigène, elle est rapidement dissoute par Denys de Syracuse. C'est alors Tarente qui passe sur le devant de la scène. En effet, les Messapiens, indigènes d'Apulie, ne se montrent pas aussi véhéments que les Lucaniens et de plus, Archytas, stratège de Tarente, a toujours entretenu de bonnes relations avec Denys. Cette entente fait que Syracuse et Tarente, deux cités doriennes, se répartissent l'hégémonie sur la Grande Grèce. Archytas fonde également une nouvelle Ligue Italienne, constituée, entre autres, de Thurioi, Métaponte et Héraclée. Cette seconde Ligue fait davantage le poids face aux Lucaniens en profitant aussi de l'appui de Syracuse si bien qu'une paix est obtenue avec les indigènes autour de 360 A.C.N. qui garantit la prospérité de la Grande Grèce et de la Sicile. Cependant, au milieu de IV^e siècle, une nouvelle coalition indigène se forme et réunit cette fois les Lucaniens, les Brettians et les Messapiens. Affaiblie par le décès d'Archytas et de Denys, la Ligue Italienne ne parvient plus à contenir les indigènes et Tarente doit, à deux reprises, faire appel à des intervenants extérieurs. Elle se tourne d'abord, en 342 A.C.N., vers Sparte qui lui envoie Archidamos III mais la campagne de ce dernier est un fiasco et Archidamos meurt quelques années après son arrivée en Italie. Tarente sollicite ensuite de l'aide du côté de la Grèce « continentale » qui, elle, était alors passée sous la domination macédonienne. C'est donc Alexandre I^{er} d'Epire dit le Molosse, frère d'Olympias et oncle d'un autre Alexandre, qui répond à l'appel²⁶. Le roi d'Epire prend la tête de la Ligue Italienne en se présentant comme le défenseur de l'hellénisme en Grande Grèce et parvient à maîtriser et à repousser les indigènes en Apulie. Fort de ce succès, le Molosse décide de passer sur la côte tyrrhénienne et c'est alors qu'il s'allie avec un nouvel acteur qui interviendra par la suite dans le jeu politique de la Grande Grèce : Rome²⁷. Cependant Tarente se retire des entreprises conquérantes du Molosse qui meurt en 331. A cette époque, Rome devient un nouveau protagoniste dans l'histoire politique de la Grande Grèce²⁸ et elle entame son avancée dans la péninsule italique. En raison de leur alliance avec les Lucaniens, Tarente se montre hostile aux Romains. Elle appelle alors à nouveau à l'aide Sparte et Cléonymos, envoyé par celle-ci, parvient à signer une paix avec Rome en 303. Quelques années plus tard, ce traité de paix est

²⁴ Cette « décolonisation » semble avoir eu lieu davantage du côté tyrrhénien. Par exemple, à la fin du V^e siècle, Cumes était passée sous la coupe des Campaniens et Poseidonia était devenue la Phaistos lucanienne.

²⁵ L'origine des Brettians (ou Bruttians), moins hellénisés que les Lucaniens, reste obscure tout comme les conditions de leur émergence. Une confédération brettienne se formera au milieu du IV^e siècle. Leur territoire correspond à ce qui deviendra le Bruttium des Romains, l'actuelle Calabre.

²⁶ L'Epire se situant juste en face de la Grande Grèce, le Molosse voit dans cet appel à l'aide l'occasion d'imiter en Occident le projet qu'a son neveu pour l'Orient. Bien qu'il vienne également d'Epire, il ne faut pas confondre ce Molosse avec un dénommé Péritas.

²⁷ Rome est alors en guerre avec les Samnites, une autre population indigène originaire de Campanie. Les Samnites étant alliés aux Lucaniens, Alexandre voit donc un ami en l'ennemi de son ennemi.

²⁸ L'Urbs avait obtenu la reddition de Naples en 326 et avait de nouveau vaincu les Samnites en 304.

enfrenté par les Lucaniens, toujours alliés de Rome et Tarente se tourne cette fois vers Agathoclès de Syracuse mais son intervention n'aboutit à rien et il meurt rapidement. La même année, Rome se lance dans une dernière guerre contre les Samnites qui prend fin en 290 A.C.N. Tarente, toujours réticente à la présence de Rome, repousse une expédition romaine en Mer Ionienne et le Sénat romain lui déclare donc la guerre en 281 A.C.N. Pour la dernière fois, Tarente se tourne vers la Grèce continentale et c'est Pyrrhos, un autre roi d'Épire qui lui répond²⁹. Pyrrhos parvient à s'allier les Lucaniens et les Samnites si bien qu'on peut cette fois parler d'une véritable Ligue Italique unie contre Rome. Pyrrhos remporte une série de victoires et propose donc un traité de paix à Rome qui le lui refuse. Dans la foulée de son succès, Pyrrhos est appelé par les cités grecques de Sicile pour repousser les Carthaginois mais son expédition se solde par un échec. Les Romains avaient profité de son absence pour vaincre définitivement la Ligue Italique et Pyrrhos décide finalement de rentrer en Épire. Enfin, Rome assiège et prend Tarente en 272. C'est à cette période de la fin du premier tiers du III^e siècle que l'on place conventionnellement la fin de l'histoire des Grecs en Occident et la totale mainmise de Rome sur la péninsule italique mais il faut bien entendu garder à l'esprit que ces changements politiques et culturels – ce que l'on pourrait qualifier de « romanisation » – ne se sont pas opérés du jour au lendemain et certaines cités grecques, notamment en Sicile, ou indigènes ont encore résisté à Rome après la prise de Tarente. De plus, des cités comme Naples – pourtant très proche, géographiquement parlant, de Rome – resteront des centres de l'hellénisme en Italie alors que la domination romaine sera bien établie. Viennent ensuite les trois Guerres Puniennes dans lesquelles les cités de Grande Grèce auront aussi un rôle à jouer. On constate donc qu'au cours du IV^e et du début du III^e siècle, c'est Tarente qui, avec l'appui d'une série d'intervenants extérieurs provenant essentiellement de Grèce continentale, affirme son hégémonie sur la Grande Grèce.

La céramique italienne à figures rouges

On parle de céramique italienne pour qualifier la production qui fut mise en œuvre dans les ateliers des potiers de Grande Grèce³⁰. Le terme « italienne » provient du grec ancien « Ἰταλιώτης » employé pour désigner les Grecs installés en Grande Grèce³¹. Tout comme la céramique attique, la production italienne a vu la technique dite de la figure noire supplantée par la technique de la figure rouge. C'est cette dernière qui m'intéresse dans le cadre de ce mémoire³². La céramique à figures rouges fut produite durant une période s'étalant du dernier tiers du V^e siècle à la toute fin du IV^e siècle A.C.N. Bien évidemment, la période de vie de cette production est à mettre en rapport avec le contexte historique tel qu'il a été développé

²⁹ Pyrrhos se trouve dans une situation analogue à celle d'Alexandre le Molosse. A nouveau, l'Orient est « bouché » – cette fois par les Diadoques – et Pyrrhos voit dans cet appel à l'aide de Tarente l'opportunité d'étendre son pouvoir en Occident. Une des sources littéraires principales concernant ce roi d'Épire est la *Vie de Pyrrhos* que nous a laissée Plutarque (en gardant à l'esprit que ce dernier vécut aux I^e et II^e siècles de notre ère).

³⁰ Étant donné les précisions d'ordre géographique mentionnées précédemment, il ne sera pas ici question de la production sicéliote. La Sicile antique forme également une entité artistique différente de celle de la Grande Grèce. Des études sur la céramique sicéliote ont été menées dans le *LCS* et ses suppléments, dans le *RVSIS*, pp. 233-242, chez DENOYELLE & IOZZO, *Céramique*, pp. 165-179 et chez TODISCO, *Ceramica*, I, pp. 329-379.

³¹ Ce terme est employé, entre autres, chez Hérodote, IV, 15. Thucydide, VI, 90 distingue Italiotes et Sicéliotes.

³² La céramique à figures noires en Grande Grèce est abordée, entre autres, chez BOARDMAN, *EVP*, pp. 114-117 et chez DENOYELLE & IOZZO, *Céramique*, pp. 67-95.

dans les lignes précédentes. A partir du milieu du V^e siècle, l'importation attique en Grande Grèce est nettement en baisse. Cette tendance s'était déjà amorcée en Italie du nord dès le début du V^e siècle suite au recul des Etrusques³³ particulièrement friands de ce type de vases. Les productions attiques se font donc plus rares en Grande Grèce³⁴. Cette diminution de la présence et donc de l'influence de la céramique attique est l'un des facteurs qui ont par la suite conduit les peintres italiotes à s'affranchir des objets « continentaux ». Rappelons toutefois que des artisans venant d'Attique avaient émigré en Italie à partir du milieu du V^e siècle, notamment suite à la fondation de Thurioi. Dès l'origine de la production en Grande Grèce dans le dernier tiers du V^e siècle, les artisans italiotes ont donc pu puiser leur inspiration au contact de ces émigrés attiques ou bien dans les productions attiques présentes surtout dans les nécropoles³⁵. Les imagiers italiotes s'émancipèrent également en partie de la toute puissante tradition iconographique attique forgée durant la seconde moitié du VI^e siècle et le V^e siècle avant notre ère. L'iconographie italiote a recours à d'autres schémas et à d'autres systèmes de lecture iconographiques et iconologiques³⁶.

La céramique italiote se divise en quatre catégories stylistiques liées à des centres de production se situant dans les ensembles géographiques mentionnés précédemment. On parle donc de céramique lucanienne dans la région de Métaponte ; de céramique apulienne dans la région de Tarente ; de céramique campanienne dans la région de Cumès et de Capoue ; de céramique paestane dans la région de Poseidonia³⁷. Contrairement aux objets attiques importés à grande échelle à travers toute la Méditerranée, les productions des ateliers de Grande Grèce n'ont qu'un rayonnement local et très peu de céramiques italiotes ont été retrouvées loin de leur lieu de production. Sur le nombre d'environ vingt mille objets connus à l'heure actuelle produits en Grande Grèce et en Sicile, une bonne moitié provient des ateliers apuliens³⁸. La céramique campanienne vient au deuxième rang avec environ un cinquième des objets suivie de la paestane avec environ un dixième. La céramique lucanienne est la moins représentée avec environ mille cinq cents objets. Le reste est de production sicéliote. Les formes mises en œuvre par les potiers italiotes sont également différentes de celles que l'on trouve en Attique. Les plus typiques et les plus impressionnantes sont les fameux cratères à volutes apuliens dont les dimensions toujours plus imposantes au fil du IV^e siècle ont pu atteindre un mètre cinquante. Ces amples volumes offrent de plus grandes surfaces qui peuvent accueillir un décor plus développé. Les grandes dimensions de certains vases sont indéniablement à mettre en lien avec le contexte funéraire dans lequel la majeure

³³ Les contacts entre les Grecs et les Etrusques en Italie méridionale se sont transformés en conflits durant le dernier tiers du VI^e siècle. Une alliance de Cumès et Syracuse, menée par Hiéron de Syracuse, parvient à repousser de façon significative la flotte étrusque lors d'une bataille navale au large de Cumès en 474 A.C.N. C'est ensuite avec les Romains que les Etrusques durent en découdre à partir du début du IV^e siècle.

³⁴ Athènes cherche un nouveau marché qu'elle trouve notamment dans les cités grecques entourant le Pont Euxin issues de la seconde vague de « colonisation » ; on parle alors du style de Kertch.

³⁵ Concernant ces productions « proto-italiotes », je renvoie aux paragraphes idoines du *LCS* et du *RVAp*. L'influence et la présence des artisans attiques à l'origine de la céramique italiote sont encore un sujet débattu.

³⁶ Notamment le recours à de très nombreux objets et attributs ainsi qu'à la composition en deux à trois registres superposés. Cette composition en registres fait l'objet de l'étude de MORARD, *Darius*.

³⁷ La céramique paestane ne se développe qu'à partir du deuxième quart du IV^e siècle notamment suite au déplacement d'artisans campaniens et sicéliotes dans la région de Poseidonia. Elle se caractérise par une volonté de la part de ces artisans de se démarquer par un style propre. Il s'agit également de la seule production italiote à fournir des signatures des peintres Astéas (*RVP*, pp. 84-103) et Python (*RVP*, pp. 136-172).

³⁸ J'emprunte ces chiffres et ces estimations (ainsi que les suivantes) au *RVSIS*, p. 7.

partie d'entre eux furent découverts ce qui explique aussi la valeur symbolique du décor de ces objets. D'ailleurs, remplir de vin ces fameux cratères les ferait tout simplement s'écrouler sous le poids du liquide étant donné la finesse de leurs parois. Bien évidemment, la destination funéraire de la céramique italienne implique que les sujets mythologiques qu'elle arbore revêtent également une signification eschatologique. La production de céramique italienne à figures rouges connaît un véritable âge d'or en Apulie dans le dernier tiers du IV^e siècle puis finit par diminuer à partir du tournant des IV^e et III^e siècles. Durant le premier tiers du III^e siècle, apparaît, en Apulie toujours, la céramique dite de Gnathia (le site éponyme étant l'actuelle Egnazia), caractérisée par l'usage de la technique du vernis noir sur lequel est surpeint un décor polychrome³⁹. Enfin, de même que la présence macédonienne en Grèce « continentale » avait progressivement entraîné la fin de la production attique de céramique à décor figuratif, il semblerait que ce soit la présence puis la domination romaine en Grande Grèce qui aient tout aussi progressivement mis un terme à la production italienne. Contrairement aux Grecs, ce n'est pas dans la céramique que les Romains donneront libre cours à leur art.

La céramique italienne du XVI^e au XXI^e siècle

Les premières « collections » de vases italiens se constituèrent déjà dès le XVI^e siècle en Italie⁴⁰. Bien entendu, les quelques érudits qui en étaient propriétaires n'avaient pas en tête d'établir de classements particuliers dans la série de curiosités au sein desquelles, à l'époque, ces vases étaient considérés comme des « antiquailles » trouvées ou plutôt la plupart du temps pillées dans des tombes et surtout dans des tombes étrusques pour ce qui est de la céramique attique. Ce collectionnisme typique de l'époque va grandissant au cours du siècle suivant mais ce sont véritablement les fouilles – qui parfois sont plus proches du pillage que de l'archéologie – entreprises à partir du milieu du XVIII^e siècle qui commencent à mettre au jour des vases italiens et siciliens en contexte⁴¹. Bien qu'il existe toujours des collections privées⁴², ces objets enrichissent également les musées des grandes villes européennes où ils peuvent devenir un objet d'étude pour des grands amoureux de l'art antique comme Johann Joachim Winckelmann. Les fouilles archéologiques en Italie du sud battent leur plein durant le siècle suivant et l'un des grands noms de l'archéologie apulienne est celui de la famille Jatta qui fouilla pendant plus de cent ans sur le site de Ruvo⁴³. L'abondance du matériel découvert obligea les archéologues à porter un regard nouveau sur les vases italiens, les incitant à en rechercher les centres de production et à tenter la classification stylistique d'un matériel qui devenait de plus en plus abondant. Dans un premier temps, cette classification se fait d'après le lieu de découverte mais, malgré le fait que la céramique italienne s'exportait

³⁹ FORTI, *Gnathia* ; GREEN, *Gnathia* ; DENOYELLE & IOZZO, *Céramique*, pp. 207-214.

⁴⁰ FAVARETTO, *Collezioni*. ; DENOYELLE & IOZZO, *Céramique*, p. 23 ; HIGGINSON, *History*, pp. 10-18.

⁴¹ Un tableau chronologique recensant l'activité archéologique en Grande Grèce (tout au moins les étapes principales) entre 1732 et 1972 se trouve chez PARRA & SETTIS, *Magna Graecia*, pp. 83-85.

⁴² L'un des « cabinets de curiosités sur toile » d'Alexandre-Isidore Leroy de Barde titré *Vases grecs et étrusques* (1797) témoigne du goût de l'époque pour ce genre d'objets, c'est d'ailleurs un cratère italien qui se dresse au centre de la toile. Le célèbre comte de Caylus possédait l'une de ces collections qui contenait une grande quantité de vases provenant d'Italie du Sud (HIGGINSON, *History*, pp. 23-26).

⁴³ Un historique complet de l'archéologie à Ruvo du XIX^e siècle à nos jours se trouve chez MONTANARO, *Ruvo*.

relativement peu durant l'Antiquité, cette méthode ne peut être appliquée de façon absolue. Entre 1904 et 1932, Adolf Furtwängler – et à suite, Friedrich Hauser et Ernst Buschor – publient les trois volumes de la *Griechische Vasenmalerei. Auswahl hervorragender Vasenbilder*⁴⁴ où ils s'attellent notamment à mettre en place une classification stylistique de la céramique italienne qui a davantage de sens et qui a permis de déterminer les quatre groupes précédemment définis. C'est à Furtwängler que l'on doit l'idée que c'est lors de la fondation de Thourioi que des artisans d'Athènes avaient émigré en Grande Grèce et ainsi fondé les ateliers italiotes. Ce sont par la suite les travaux d'Arthur D. Trendall qui constituent la référence fondamentale en ce qui concerne l'étude de la céramique de Grande Grèce et de Sicile. Trendall avait publié en 1936 son étude sur la céramique paestane *Paestan Pottery. A Study of the Red-figured Vases of Paestum*, qu'il refond dans une étude entièrement nouvelle en 1987 dans *The Red-figured Vases of Paestum*⁴⁵. Trendall s'inspire de la méthode et de l'approche selon lesquelles John Beazley avait abordé la céramique attique dans *Attic Black-figure Vase-painters* (1956) et *Attic Red-figure Vase-painters* (1963). Il publie ensuite, en 1967, les deux volumes de *The Red-figured Vases of Lucania, Campania and Sicily*, suivis, entre 1970 et 1973, de trois suppléments⁴⁶. En parallèle, entre 1978 et 1982, avec la collaboration d'Alexander Cambitoglou, Trendall publie les trois volumes de *The Red-figured Vases of Apulia*, augmentés de deux suppléments entre 1983 et 1992⁴⁷. Quelques années plus tard, en 1989, Trendall réalise le manuel *Red Figure Vases of South Italy and Sicily. A Handbook*⁴⁸. Plus récemment, en 2009, Martine Denoyelle et Mario Iozzo ont produit l'étude synthétique *La céramique grecque d'Italie méridionale et de Sicile. Productions coloniales et apparentées du VIII^e au III^e siècle av. J.-C.*⁴⁹ Enfin, en 2012, Luigi Todisco et son équipe ont publié les trois volumes de *La ceramica a figure rosse della Magna Grecia e della Sicilia* qui tentent de prolonger et de tenir à jour les travaux de Trendall⁵⁰.

Je reviens en quelques lignes sur le fait que certains vases – et pas forcément ceux qui provenaient des fouilles les plus anciennes – ont plutôt été le produit de pillages que de véritables fouilles. Ce genre de pratique – encore actuelle – coupe de façon définitive ces objets de leur contexte archéologique. Les vases ainsi mis au jour se retrouvent sur le marché de l'art et, pour la plupart, finissent dans des collections privées auxquelles n'ont accès que de rares chercheurs. Parmi eux figure Konrad Schauenburg qui a publié, entre 1999 et 2010, dans les quatorze volumes des *Studien zur unteritalischen Vasenmalerei*, une certaine partie de ces objets difficilement accessibles⁵¹. Comme c'est aussi bien souvent le cas sur le marché de l'art, lorsque la demande se fait sentir, une production de faux apparaît pour lui répondre et cette pratique a fait l'objet, en 1999, d'un article de Didier Fontannaz intitulé *Falsare humanum est. Un atelier de faussaires en Italie méridionale*⁵². Actuellement, la vigilance des autorités locales et internationales permet d'apporter une aide face à ces problématiques.

⁴⁴ FR I-III avec illustrations du peintre Karl Reichhold.

⁴⁵ TRENDALL, *Paestan Pottery* et *RVP*.

⁴⁶ *LCS* et *LCS Suppl.*

⁴⁷ *RVAp* et *RVAp Suppl.*

⁴⁸ *RVSIS*.

⁴⁹ DENOYELLE & IOZZO, *Céramique*.

⁵⁰ TODISCO, *Ceramica*.

⁵¹ SCHAUBURG, *Studien*, I-XIV.

⁵² FONTANNAZ, *Falsare*. Concernant les mêmes problématiques : HIGGINSON, *History*, pp. 105-111.

En ce qui concerne l'étude iconographique de la céramique italiote, elle commença dès le milieu du XVIII^e siècle, en même temps que les premières découvertes, et évolua donc parallèlement à la recherche archéologique. Au cours du temps elle a abouti à deux visions qui se veulent opposées, voire inconciliables⁵³, dans la façon d'aborder l'imagerie italiote. L'approche dite « philodramatiste » est partisane d'une histoire de l'art davantage philologique. Elle considère que l'iconographie italiote puise directement son inspiration dans la tragédie et plus particulièrement dans celle d'Euripide. L'analyse d'un vase se résumerait alors à déterminer la pièce qu'il illustre. Parmi les premiers représentants de cette approche figurent Carl Robert et son *Archäologische Hermeneutik. Anleitung zur Deutung klassischer Bildwerke* (1919) et Louis Séchan dans ses *Etudes sur la tragédie grecque dans ses rapports avec la céramique* (1926)⁵⁴. Plus tard, en 1971, Arthur Trendall et Thomas Webster publient, dans le même ordre d'idées, *Illustrations of Greek Drama*⁵⁵. Plus récemment, Oliver Taplin, dans son *Pots and Plays. Interactions between Tragedy and Greek Vase-Painting of the Fourth Century B.C.* de même que Luca Giuliani dans son *Tragik, Trauer und Trost. Bildervasen für eine apulische Totenfeier* continuent à envisager l'art italiote sous cet angle⁵⁶. Il est vrai qu'en Grande Grèce, les mythes sont davantage connus sous la forme que leur a donnée la tragédie et particulièrement Euripide⁵⁷ mais considérer l'art grec comme une illustration de la littérature me semble passéiste. Il est donc abusif d'estimer que toute représentation figurée d'un mythe est l'illustration d'une tragédie. D'ailleurs, lorsque cette méthode se montre inefficace, ses partisans ont tendance à faire appel à l'argument du silence, celui d'une tragédie perdue dont l'iconographie constituerait le dernier témoignage. L'autre approche, dite « iconocentriste », consiste en une analyse basée sur le langage iconographique par l'étude de la mise en place, du développement et de la transmission de motifs et de schémas au sein de la culture visuelle grecque. C'est pour ma part cette seconde vision de l'histoire de l'art qui me paraît la plus pertinente et que j'adopte dans ma recherche. Deux grands représentants de cette tradition furent Charles Dugas et Henri Metzger qui ont alors apporté une contribution très précieuse à l'étude de l'iconographie grecque⁵⁸. Cette approche a été appliquée à merveille à la céramique italiote en 1975 par Jean-Marc Moret dans sa thèse sur *L'Ilioupersis dans la céramique italiote. Les mythes et leur expression figurée au IV^e siècle* ainsi que dans de nombreux articles dont *Les départs des Enfers dans l'imagerie apulienne* (1993)⁵⁹. En 1994, Christian Ællen se penche sur le rôle que jouent les personnifications dans le langage iconographique italiote dans *A la recherche de l'ordre cosmique. Forme et fonction des personnifications dans la céramique italiote*⁶⁰. Tout récemment, en 2009, dans sa thèse *Horizontalité et verticalité. Le bandeau humain et le bandeau divin chez le Peintre de Darius*, Thomas Morard analyse la mise en place et la fonction des registres superposés dans l'iconographie italiote⁶¹.

⁵³ De l'ordre est cependant remis dans l'article MORET, *Arbitres*.

⁵⁴ ROBERT, *Hermeneutik* ; SÉCHAN, *Etudes*.

⁵⁵ TRENDALL & WEBSTER, *Drama*.

⁵⁶ TAPLIN, *Pots* ; GIULIANI, *Tragik*.

⁵⁷ MORET, *Ilioupersis*, pp. 260-272 ; MORARD, *Darius*, pp. 55-72 ; MORARD, *Motivation*.

⁵⁸ DUGAS, *Médée* ; DUGAS, *Triptolème* ; METZGER, *Représentations* ; METZGER, *Recherches*.

⁵⁹ MORET, *Ilioupersis* ; MORET, *Enfers*.

⁶⁰ ÆLLEN, *Personnifications*.

⁶¹ MORARD, *Darius*.

II. Eleusis, le site, son culte et son iconographie

Beaucoup d'encre a coulé à propos d'Eleusis et des cultes à mystères tels qu'ils y étaient célébrés en l'honneur des Deux Déesses, Déméter et sa fille Koré-Perséphone⁶². Les expressions « Mystères » ou « cultes à mystères » peuvent prêter à confusion, c'est pourquoi j'en pose d'emblée la définition opératoire donnée par l'éminent Walter Burkert : « [les Mystères consistent] en des actions rituelles spécifiques grâce auxquelles un individu était intégré à un groupe et ce groupe se réunissait pour un culte dont la fonction essentielle était cette cérémonie d'initiation [...] L'élément ésotérique, le secret, est un corollaire du fait que l'admission dépend de l'initiation individuelle »⁶³. Les Mystères d'Eleusis constituent une problématique particulièrement complexe qui touche à différents domaines de l'étude de l'Antiquité et qui mériterait donc un développement de bien des pages. Toutefois le chapitre qui suit ne cherche pas à entrer dans tous les détails de ce développement – tâche à mon avis plus qu'ardue et de toute façon, là n'est pas le sujet de ma recherche – ni à proposer une énième tentative de reconstitution, d'interprétation ou de décryptage de ces Mystères. Il se propose d'étudier l'abondante imagerie attique ce qui me permettra par la suite d'établir des comparaisons avec l'iconographie éleusinienne telle qu'elle apparaît dans la céramique italiote. Toutefois, il serait tout à fait périlleux de dissocier complètement l'iconographie éleusinienne des cultes à mystères et c'est pourquoi il me semble nécessaire, dans un premier temps, de procéder à un rappel, plus ou moins détaillé et approfondi, quant aux principaux éléments entourant ce culte si particulier.

La caractéristique principale des Mystères d'Eleusis est de mêler un culte agraire « primitif »⁶⁴ à une initiation destinée à assurer à celui qui la recevait une vie heureuse *ante* puis *post mortem*. Ces aspects eschatologiques et agraires du culte se retrouvent et se rejoignent dans le cycle mythologique éleusinien qui comprend les épisodes de l'enlèvement de Koré-Perséphone par Hadès puis de son retour sur terre auprès de sa mère ce qui produit la renaissance végétale et surtout amène Déméter à enseigner aux Eleusiniens les secrets de l'agriculture que Triptolème a pour mission de communiquer au reste de l'humanité. Il n'est cependant pas question à Eleusis de vaincre la mort mais plutôt de s'assurer par l'initiation la bienveillance des divinités qui s'applique d'abord à cette vie grâce aux bienfaits de l'agriculture et qui se reporte ensuite sur la mort lorsque l'initié, de même que le fait périodiquement Koré-Perséphone, est amené à rejoindre le royaume d'Hadès.

⁶² En voici une liste non exhaustive : FARNELL, *Cults*, III, pp. 126-213 ; FOUKART, *Eleusis* ; BRILLANT, *Eleusis* ; DEUBNER, *Feste*, pp. 69-92 ; MAGNIEN, *Eleusis* ; NILSSON, *Religion*, I, pp. 469-477 et II, pp. 90-103 ; GRAF, *Eleusis* ; MYLONAS, *Eleusis*, pp. 224-285 ; HARRISON, *Prolegomena*, pp. 150-162 ; CLINTON, *Iconography* ; BURKERT, *Mystères* ; COSMOPOULOS, *Mysterics*, pp. 1-78 ; BURKERT, *Homo Necans*, pp. 315-372 ; CLINTON, *Mysterics* ; BÉRARD, *Mystères* ; BOWDEN, *Mystery Cults* ; BURKERT, *Religion*, pp. 377-383.

⁶³ BURKERT, *Homo Necans*, pp. 315-316. Il existe également l'expression « cultes mystériques » calquée sur l'adjectif grec μυστηρικός. La majeure partie des termes se rapportant aux Mystères se rattachent au verbe μύω, qui veut dire « initier », mais dont la signification première est « se fermer », notamment en parlant des yeux (CHANTRAINE, *Dictionnaire*, III, p. 728, s.v. μύω) et aussi de la bouche, en lien évident avec le secret entourant les Mystères mais peut-être aussi avec la manière dont l'initiation était vécue (cfr *infra*, n. 79). Concernant les cultes à mystères, l'étude fondamentale est celle de BURKERT, *Mystères*.

⁶⁴ Il n'est peut-être pas risqué de faire remonter l'origine d'un culte agraire à celui de l'hypothétique « Déesse Mère » du Néolithique mais il est dangereux d'affirmer que tout culte de ce type en descend directement. L'aspect « primitif » d'un culte agraire tient plutôt au fait que l'agriculture est la préoccupation primordiale de toutes les civilisations et que donc les cultes qui lui sont associés apparaissent logiquement en premier lieu.

Le site et son histoire

Eleusis (l'actuelle Elefsina) se situe en Attique et était reliée à Athènes durant l'Antiquité par la Voie Sacrée d'une trentaine de kilomètres. Les liens entre ces deux sites sont bien attestés dès le VI^e siècle, époque à partir de laquelle Eleusis figure parmi les dèmes de l'Attique. L'influence, voire la mainmise, d'Athènes sur Eleusis est un sujet débattu⁶⁵. Quoi qu'il en soit, la position exceptionnelle d'Athènes à tous les niveaux de la culture grecque n'a pu qu'être un tremplin de premier choix pour le rayonnement et le succès des Mystères d'Eleusis dans toute la Méditerranée antique. L'épopée d'Alexandre le Grand durant la seconde moitié du IV^e siècle et encore plus l'entrée de la Grèce dans le giron de Rome au milieu du II^e siècle leur ont conféré une véritable dimension universelle (à l'échelle du « monde connu » de l'époque bien évidemment).

L'activité archéologique à Eleusis a débuté en 1882 avec Ioannitis Travlos et les fouilles ont permis de dégager les structures dans lesquelles se déroulait le culte. La fouille a également mis au jour une importante quantité de documents – essentiellement des reliefs et des inscriptions dont il sera question dans les lignes qui suivent. Les vestiges architecturaux montrent que le tracé du *peribolos* entourant le sanctuaire a beaucoup fluctué au cours du temps et ce parallèlement aux agrandissements et aux reconstructions fréquentes du site, ce qui a fini par rendre très complexe son étude chrono-stratigraphique⁶⁶. Eleusis fut occupée dès l'Âge du Bronze comme l'ont révélé, sur son acropole, des structures mycéniennes dont le bâtiment qualifié de « mégaron B » à l'emplacement du futur sanctuaire⁶⁷. Les premiers édifices religieux remonteraient au début du VIII^e siècle mais leur interprétation reste délicate. Pour la période allant du début du VI^e siècle jusqu'à la période romaine, l'archéologie a permis d'établir une série de réaménagements dont les principaux concernent le tracé du mur délimitant l'enceinte du sanctuaire et surtout les différentes reconstructions du Telesterion. Ce bâtiment est considéré comme étant le temple des Deux Déesses mais il était avant tout le lieu où se déroulait l'initiation⁶⁸. Il consistait en un grand espace quadrangulaire et en son centre se trouvait un édicule rectangulaire appelé Anaktoron⁶⁹ dont la position est restée immuable au fil des reconstructions du bâtiment et dont le sol était constitué par la roche

⁶⁵ Des pistes et autres éléments de réponses se trouvent chez SOURVINOU-INWOOD, *Eleusinian cult*, pp. 26-27. Aristote, *Constitution d'Athènes*, 57, 1 donne comme première prérogative de l'archonte-roi d'organiser les Mystères ce qui démontre bien l'implication voire le contrôle d'Athènes sur les cultes d'Eleusis.

⁶⁶ Concernant l'archéologie à Eleusis, on consultera les publications de Ioannis Travlos mais surtout celles de George Mylonas qui reprit la fouille à partir de 1930, l'ouvrage majeur étant MYLONAS, *Eleusis*. Le plan synthétique des phases d'occupation qu'il présente sur la double page 352-353 montre à la fois la richesse et la complexité du site. D'autres plans du même type, plus clairs mais moins complets car ciblant des phases précises se trouvent chez CLINTON, *Iconography*, p. 15 et BOWDEN, *Mystery Cults*, p. 36, fig. 22.

⁶⁷ Concernant ce « mégaron B » et l'Âge du Bronze à Eleusis, je renvoie à MYLONAS, *Bronze Age* et à COSMOPOULOS, *Mycenian*. Envisager une continuité de fonction et/ou de contenu religieux entre ces structures protohistoriques et les bâtiments qui les suivent est un sujet épineux dans lequel je n'entrerai pas davantage. Cependant MYLONAS, *Eleusis*, pp. 33-49 n'hésite pas à proposer un rapprochement entre ce « mégaron B » et le temple dont Déméter ordonne la construction dans l'*Hymne homérique à Déméter*, 270-272, 296-302.

⁶⁸ Τελεστήριον dérive du verbe τελέω renvoyant à l'idée d'accomplissement de l'initiation. Elle-même est aussi appelée τελετή (PIRENNE-DELFORGE, *Pausanias*, pp. 292-295). Le Telesterion d'Eleusis accueillait également des sacrifices (cfr *infra*, p. 18) et sa toiture était percée d'une grande ouverture permettant l'évacuation de la fumée. A propos des sacrifices à l'intérieur des temples, je renvoie à HELLMANN, *Architecture*, pp. 125-126.

⁶⁹ Il y a parfois confusion entre le Telesterion et l'Anaktoron notamment chez certains auteurs comme Maxime de Tyr, 39, 3, 100 ou Athénée, I, 64 qui laisseraient penser que les deux termes seraient équivalents mais Plutarque, *Périclès*, 13, 4-5 prouve bien que l'Anaktoron n'était qu'une partie du Telesterion.

naturelle affleurant sous le Telesterion. Témoins du succès croissant des Mystères, les agrandissements successifs de ce bâtiment attestent également que les responsables de ces aménagements (Solon, Pisistrate, Cimon et Périclès) ont voulu instaurer des liens toujours plus étroits entre Eleusis à Athènes⁷⁰. La phase du site la mieux documentée et la mieux connue archéologiquement parlant est assez logiquement la dernière, c'est-à-dire celle qui remonte au II^e siècle de notre ère. A l'extrémité de la Voie Sacrée dont il a été question précédemment, on trouvait le temple d'Artémis *Propylaia* et celui de Poséidon *Pater*. On pénétrait ensuite dans le sanctuaire proprement dit via les Grands Propylées datant de l'époque de Marc Aurèle⁷¹. Le puits dit Καλλίχορον, une des stations de la procession des Mystères, bordait ces Grands Propylées⁷². On parvenait ensuite, via les Petits Propylées datant de l'aménagement du site par Pisistrate, sur une terrasse naturelle où se trouvait un sanctuaire de Ploutôn et la grotte abritant ce qui était probablement considéré par la tradition éleusinienne comme l'Ἀγέλαστος Πέτρα, une autre station des Mystères associée au deuil de Déméter⁷³. Au bout du parcours, au centre du *temenos*, se dressait le Telesterion dont j'ai parlé plus haut. D'autres lieux appartenant au territoire d'Eleusis étaient aussi associés aux cultes comme la plaine de Rharion qui faisait partie de la grande plaine thriasienne s'étendant entre les territoires d'Athènes et d'Eleusis ou encore le pont qui enjambait le fleuve Céphise qui, lui, marquait la frontière entre Athènes et Eleusis. En effet, bien qu'on parle des « Mystères d'Eleusis », il ne faut pas oublier qu'une certaine partie du programme et des cérémonies se déroulait à Athènes notamment dans l'Eleusinion, le sanctuaire athénien des Deux Déeses situé sur le côté oriental de la Voie Panathénaïque, entre le versant septentrional de l'Acropole et l'entrée méridionale de l'Agora.

J'ai écrit plus haut que les différents réaménagements du site témoignaient du succès des Mystères mais il faut également signaler deux grandes destructions : celle qu'ordonna Xerxès dans la foulée du sac d'Athènes durant les Guerres Médiques⁷⁴ et, plus tard, celle qui a suivi le pillage du site par les Costoboces en 171 de notre ère. Enfin, comme ce fut le cas de tous les autres cultes païens, l'édit de Théodose en 391 mit un terme à l'activité du sanctuaire et donc aux Mystères qu'il célébrait chaque année. Le sanctuaire des Deux Déeses fut détruit quelques années plus tard par Alaric à la tête des Goths. Il dut alors attendre quelque quinze siècles avant de revoir la lumière du jour mais les Mystères qu'il avait célébrés pendant près d'un millénaire avaient, eux, bel et bien disparu à jamais.

⁷⁰ Pour le détail de chaque phase de construction, je renvoie à nouveau à MYLONAS, *Eleusis*, pp. 67-70 (Solon), 78-90 (Pisistrate), 111-113 (Cimon), 113-124 (Périclès), 160-162 (époque romaine). Une synthèse de l'évolution des plans du Telesterion se trouve chez HELLMANN, *Architecture*, p. 241, fig. 330.

⁷¹ Cette description est aussi donnée par Pausanias, I, 38, 6-7 qui se refuse par la suite à décrire l'intérieur du sanctuaire prétextant qu'un songe l'en empêche (il utilise le même prétexte en I, 14, 3 concernant l'Eleusinion d'Athènes). Les Grands Propylées d'Eleusis sont inspirés de la partie centrale de ceux de l'Acropole d'Athènes (MYLONAS, *Eleusis*, pp. 163-166). Les deux arcs de triomphe qui bordent l'esplanade d'entrée dans le sanctuaire datent aussi du II^e siècle (MYLONAS, *Eleusis*, pp. 166-167).

⁷² Cet endroit est cité à deux reprises dans l'*Hymne homérique à Déméter*, il est d'abord appelé puits Παρθένιον (99) et ensuite puits Καλλίχορον (272). MYLONAS, *Eleusis*, pp. 97-99 ; CLINTON, *Iconography*, pp. 27-28.

⁷³ Pseudo-Apollodore, I, 5, 1 ; Ovide, *Fastes*, IV, 503-504. MYLONAS, *Eleusis*, pp. 99-100 ; CLINTON, *Iconography*, pp. 14-27 ; CLINTON, *Mysteries*, pp. 346-347. D'autres lieux d'Eleusis étaient associés aux mythes éleusiniens. Pausanias, II, 38, 5 parle d'un figuier qui marquait l'endroit où Hadès avait enlevé Koré-Perséphone.

⁷⁴ Cet épisode est rappelé par Hérodote, IX, 65.

Les Mystères d'Eleusis

La toute première mention de cultes à mystères à Eleusis apparaît à la fin du VII^e siècle avant notre ère dans l'*Hymne homérique à Déméter*⁷⁵ ; ils auraient été instaurés par la déesse en personne. Dans les faits, le culte des Deux Déesses a été célébré à Eleusis et à Athènes durant une période allant au minimum de la fin du VII^e siècle (l'époque de l'*Hymne*) jusqu'à la fin du IV^e siècle de notre ère. Cette longue durée d'existence implique que le rituel a dû connaître des évolutions et que tout témoignage à son propos, de quelque nature qu'il soit, doit toujours être considéré en relation avec l'époque concernée. Le culte était assuré par deux familles sacerdotales éleusiniennes : parmi les Eumolpides – de la lignée d'Eumolpos⁷⁶ – se recrutait l'*hiérophante* (ἱεροφάντης, « celui qui montre les choses sacrées »), qui, durant l'initiation, révèle les μυστήρια (« les choses secrètes ») ; aux Kéryces se rattachaient l'*hiérokéryx* (ἱεροκῆρυξ, « héraut sacré ») et le *dadouque* (δαδοῦχος, « porteur de torches »). Le culte de Déméter était assuré en permanence par une prêtresse. Le participant à l'initiation, appelé *myste* (μύστης), pouvait être un homme, une femme voire un esclave ; la condition *sine qua non* était de comprendre et de parler la langue grecque⁷⁷. En revanche, tout individu ayant les mains souillées par le sang était catégoriquement exclu⁷⁸. Après avoir reçu l'initiation (μύησις ou τελετή), le myste pouvait, l'année suivante, se présenter une nouvelle fois en tant qu'*épopte* (ἐπόπτης, « celui qui observe »). Il y avait donc deux degrés d'initiation ce qui pose notamment la question du déroulement de ces deux types d'initiation durant la cérémonie⁷⁹. Grâce aux sources littéraires, épigraphiques⁸⁰ et dans une certaine mesure iconographiques, de nombreux auteurs ont tenté de reconstituer ce à quoi devaient ressembler les cultes éleusiniens. Il faut bien entendu garder à l'esprit que beaucoup d'éléments sont

⁷⁵ On parle d'*Hymnes homériques* pour désigner un ensemble de trente-trois poèmes consacrés chacun à une divinité. L'épithète « homérique » vient de leur composition en hexamètres dactyliques qui est caractéristique des deux épopées attribuées à Homère. Cependant leur attribution à Homère – ou du moins, sans entrer dans la problématique de la question homérique, à l'époque qui serait celle d'Homère – est erronée car certains d'entre eux, comme l'*Hymne à Arès*, sont bien plus tardifs. C'est pourquoi il serait préférable de parler d'*Hymnes pseudo-homériques*. Celui qui est dédié à Déméter est peut-être le plus ancien et fait partie des plus longs avec ceux qui sont dédiés à Apollon, à Hermès et à Aphrodite. L'étude majeure concernant l'*Hymne homérique à Déméter* est RICHARDSON, *Hymn* mais ce poème est également abordé chez CLINTON, *Iconography*, pp. 13-37, 96-99 ; BOWDEN, *Mystery Cults*, pp. 26-29, 46-47. En plus du mythe de l'enlèvement de Koré-Perséphone, cet hymne contient des épisodes qui font écho à des éléments des Mystères (cfr *infra*, p. 17).

⁷⁶ Eumolpos est cité dans l'*Hymne homérique à Déméter*, 154 et 475. Etymologiquement, Εὔμολπος provient de εὖ μέλλω et renvoie donc à l'idée de chanter juste mais aussi de prononcer sans défaut des paroles rituelles.

⁷⁷ Les « Barbares » n'étaient pas acceptés mais à partir du II^e siècle avant notre ère, après l'entrée d'Athènes dans le giron de Rome, l'initiation était ouverte aux Romains (BOWDEN, *Mystery Cults*, p. 33). Il faut cependant garder à l'esprit que beaucoup de Romains parlaient également le grec et n'étaient donc pas des « Barbares ».

⁷⁸ Ces deux interdits sont rappelés par Isocrate, *Panegyrique d'Athènes*, 157.

⁷⁹ La terminologie amènerait à penser que, si l'épopte voit bien quelque chose durant l'initiation, le myste, lui, ne verrait rien – ce qui renverrait, encore une fois, à la signification première de « μύω ». LSS 15, 35 apprend que, durant l'initiation, le myste était guidé par un μυσταγωγός. Faut-il en déduire que ce mystagogue guidait un myste *non-voyant* ou était-il un simple accompagnateur, un parrain à l'initiation (CLINTON, *Stages*, pp. 50-60) ?

⁸⁰ Le corpus épigraphique d'Eleusis est très riche de par les nombreuses inscriptions (décrets, comptes, inscriptions honorifiques ou inscriptions sur objets votifs). En plus des IG consacrées à l'Attique, toutes les inscriptions concernant le sanctuaire d'Eleusis sont réunies et commentées chez CLINTON, *Inscriptions*. La majeure partie de ces textes fournissent des informations d'ordre pratique et administratif mais elles peuvent quelquefois nous renseigner sur le culte. Par exemple, IG I³ 6 rappelle que l'initiation est réservée aux adultes « sauf pour celui qui est initié au foyer », c'est-à-dire le παῖς ἀφ'ἑστίας (cfr *infra*, p. 18) ; IG I³ 78 régleme les ἀπαρχαί offertes aux divinités éleusiniennes ; IG II² 1672 stipule le coût des différents éléments de l'initiation ; IG II² 1078 retrace une partie du programme de la fête et régleme les deux processions.

inconnus et que ces tentatives de reconstitution ne sont que des hypothèses – fluctuantes d’un auteur à l’autre. Je me suis essayé à les résumer dans les lignes qui suivent en m’appuyant sur les recherches de ces spécialistes.

Avant la célébration des cérémonies à Eleusis, des « petits » Mystères avaient lieu à Agra, près d’Athènes. Ceux-ci se déroulaient durant le mois d’Anthestérion⁸¹ et prenaient place dans le temple de Mèter près du fleuve Ilissos⁸². Ces cérémonies consistaient essentiellement en des rituels de purification. Les cultes d’Agra étaient probablement à l’origine de Mystères du même type que ceux d’Eleusis mais de moindre importance. Il est probable qu’ils furent ajoutés à la trame éleusinienne par Athènes pour renforcer les liens qu’elle s’était appliquée à forger avec Eleusis dès le V^e siècle. A partir du IV^e siècle, tous ceux qui voulaient être initiés aux « grands » Mystères devaient au préalable l’avoir été aux « petits » mais, au cours du temps, cet impératif a fini par progressivement disparaître⁸³.

Les « grands » Mystères se célébraient à la fois à Athènes et à Eleusis, du 14^e au 23^e jour de Boédromion⁸⁴. Ils étaient annoncés dans l’ensemble du monde grec par des ambassadeurs appelés σπονδοφόροι qui invitaient toute personne qui le souhaitait à se faire initier à Eleusis. Cela marquait en même temps le début d’une trêve sacrée⁸⁵. Le premier jour des célébrations, une procession partait d’Eleusis pour apporter les *hiera* à Athènes, dans l’Eleusinion. Le 15 avait lieu l’ἀγυρμός, le rassemblement, devant la *Stoa Poikilé*, des participants qui écoutaient l’hiérokéryx prononcer la πρόρρησις, le discours d’accueil. Étaient également énoncées les deux conditions d’admission mentionnées précédemment : parler la langue grecque et ne pas avoir les mains souillées par le sang. Le troisième jour, les mystes étaient invités par la formule « ἄλαδε μύσται » à se rendre, munis d’un porcelet, à la mer pour une baignade purificatrice dans la baie de Phalère. Ils sacrifiaient ensuite ce porcelet dans l’Eleusinion⁸⁶. Le quatrième jour, les mystes se reposaient tandis que se déroulaient, à Athènes, les *Epidauria* ou *Asclépiéia*, instaurés dans le dernier tiers du V^e siècle en l’honneur d’Asclépios⁸⁷. Le lendemain était apparemment un jour de repos⁸⁸. Le sixième jour était

⁸¹ BURKERT, *Homo Necans*, p. 328 donne la date du 20 Anthestérion alors que MYLONAS, *Eleusis*, p. 239 pense qu’ils pouvaient avoir lieu plusieurs fois durant ce mois. Pour la correspondance entre les mois du calendrier athénien et les nôtres, cfr *infra*, n. 84. Le Pseudo-Apollodore, II, 5, 12 raconte qu’Héraklès voulait être initié à Eleusis afin de pouvoir descendre aux Enfers chercher le chien Cerbère mais, comme il était souillé par le sang des Centaures, un rite de purification supplémentaire dut être instauré. Ainsi apparurent les « petits » Mystères d’Agra. MYLONAS, *Eleusis*, p. 239 ; BURKERT, *Homo Necans*, p. 328 ; BOWDEN, *Mystery Cults*, p. 32.

⁸² Polyen, V, 17, 1. L’identité de cette déesse n’est pas claire. Est-ce Rhéa ou Cybèle ? Quoi qu’il en soit, elle a été associée à Déméter. Chez Euripide, *Hélène*, 1302 et 1320, Déméter est appelée μάτηρ θεῶν.

⁸³ On apprend, par exemple, chez Platon, *Gorgias*, 497c qu’un certain Calliclès fut initié aux « grands » Mystères avant de l’avoir été aux « petits ». Chez Plutarque, *Démétrios*, 26, on apprend même que, à sa demande, le roi Démétrios Poliorcète fut initié aux « petits » et aux « grands » Mystères le même mois et, en plus, durant le mois de Munychion. MYLONAS, *Eleusis*, p. 239 ; BURKERT, *Homo Necans*, p. 328.

⁸⁴ Une synthèse du calendrier athénien et ses correspondances avec notre calendrier se trouve chez Anatole BAILLY, *Dictionnaire Grec-Français*, Paris 1985, p. 2200. Je renvoie aussi à BICKERMAN, *Chronology*.

⁸⁵ Ce type de trêve n’est pas propre aux célébrations éleusiniennes, elle était instaurée à l’occasion de tous les événements panhelléniques, les plus célèbres étant les Jeux organisés en l’honneur de Zeus à Olympie.

⁸⁶ La formule « ἄλαδε μύσται » se trouve chez Polyen, III, 11, 2. Le terme ἄλς désigne la mer en renvoyant au sel. Le nettoyage à l’eau de mer garantissait la pureté. On le retrouve, lié aux cérémonies funéraires, dans une inscription de l’île de Céos datant du V^e siècle (*IG XII*, 5, 593 ; *LSCG*, 3, 97). Plutarque, *Phocion*, 28, 6 parle d’un myste qui se baigne avec ce porcelet et la baignade a lieu à Kantharos, une partie du Pirée. *LSCGS* 3C 39-42 indique que le sacrifice préliminaire (προτέλεια) de ce porcelet pouvait aussi avoir lieu à Eleusis.

⁸⁷ Pausanias, II, 26, 8 et Philostrate, *Vie d’Apollonios*, IV, 18 rapportent que ces fêtes étaient liées à l’arrivée tardive d’Asclépios qui nécessita donc de nouvelles purifications. Selon Aristote, *Constitution d’Athènes*, 56, 4,

organisée la procession vers Eleusis, menée par le dadouque. Les mystes aussi portaient des torches ainsi que le βάκχος (ou δράγμα), constitué de rameaux de myrte⁸⁹. Cette procession était placée sous la protection d'Iakkhos⁹⁰. Lors du passage sur le pont du fleuve Céphise, les mystes subissaient les γεφυρισμοί (« railleries du pont »)⁹¹. La procession était entrecoupée de différentes stations notamment devant l'autel et sur l'aire de battage de Triptolème⁹² dans la plaine de Rharion où, selon la tradition, Déméter avait révélé à Triptolème les secrets de l'agriculture et lui avait montré pour la première fois comment semer le blé. Le cortège arrivait finalement à Eleusis. Le septième jour, celui qui précédait la nuit de l'initiation, était consacré au jeûne et à une série d'actions rituelles par lesquelles le myste devait parfaire sa purification. L'une d'elles était la consommation du κυκεών, une mixture à base de grains et d'une herbe qui était visiblement de la menthe pouliot⁹³. Si l'on se réfère à l'*Hymne homérique à Déméter* (206-211), le myste imitait ainsi la geste de la déesse. A en croire certains auteurs, cette boisson avait des effets hallucinogènes sur les mystes affaiblis par un jeûne⁹⁴. Un autre rite consistait en la manipulation d'objets déposés tour à tour dans une *kisté* et dans un *kalathos*. Cette information est donnée de façon assez allusive par Clément d'Alexandrie : « Voici le “mot de passe” (τὸ σύνθημα) des Mystères d'Eleusis : j'ai jeûné et j'ai bu le cycéon, j'ai pris dans la *kisté* (ἐκ κίστης) et après avoir opéré (ἐργασάμενος), j'ai remis dans le *kalathos* (εἰς κάλαθον), [j'ai pris] dans le *kalathos* et [j'ai remis] dans la *kisté* » mais il n'en dit pas plus⁹⁵. Le myste accomplissait un troisième rite de purification, la θρόνωσις (ou θρονισμός). Il se trouvait, tête voilée, assis sur un siège couvert d'une peau de bélier tandis qu'on dansait autour de lui et qu'un λῆκνον était agité au-dessus de sa tête et une torche approchée de son corps ; il était ainsi purifié par l'air et par le feu⁹⁶. A nouveau, le lien avec l'*Hymne* (192-199) me semble s'imposer. A la tombée de la nuit, les mystes, accompagnés de leur mystagogue, et les époptes entraient dans le Telesterion. C'est à ce

l'organisation de la procession était confiée à l'archonte-roi tandis que les mystes restaient à la maison (ὄταν οἰκουρῶσι μύσται). Selon MYLONAS, *Eleusis*, p. 251, ces célébrations avaient lieu le cinquième jour.

⁸⁸ BURKERT, *Religion*, p. 379. Toutefois BOWDEN, *Mystery Cults*, p. 35 y place une procession reliant Athènes et Eleusis, composée uniquement de prêtres et de prêtresses, qui avait pour but de ramener les *hiera* à Eleusis.

⁸⁹ Les torches sont associées à l'errance de Déméter. Elles sont présentes dans l'*Hymne homérique à Déméter*, 47-48 et 61. Diodore de Sicile, V, 4 et Ovide, *Fastes*, IV, 493-494, narrent que Déméter les alluma dans les flammes de l'Etna. Le terme δράγμα renvoie aussi à l'idée de gerbes de blé fraîchement moissonnées.

⁹⁰ Iakkhos était dans un premier temps la personnification du cri qui rythmait cette procession comme on le lit chez Aristophane, *Grenouilles*, 317-318. Dans le même ordre d'idées, Hérodote, VIII, 65 raconte une épiphanie d'Iakkhos durant les Guerres Médiques. Chez Strabon, X, 3, 10 (p. 468), il est considéré comme un δαίμων de Déméter ou bien il est rapproché de Dionysos. C'est visiblement chez Sophocle, *Œdipe Roi*, 211, qu'il devient pour la première fois un surnom de Dionysos sous la forme Βάκχος (BURKERT, *Religion*, p. 397).

⁹¹ Aristophane, *Guêpes*, 1363, sur le ton de la parodie, fait référence à cette étape du trajet. BURKERT, *Homo Necans*, pp. 336-337 associerait cette étape à l'épisode d'Iambé qui divertit Déméter dans l'*Hymne* (201-205). Chez Clément d'Alexandrie, *Protreptique*, II, 20, 3, les grimaces d'Iambé sont remplacées par celles de Baubô.

⁹² Pausanias I, 38, 6 parle d'une ἄλωσ καλουμένη Τριπτολέμου.

⁹³ Une autre recette est donnée dans l'*Illiade*, XI, 624-641. L'étude majeure est celle de DELATTE, *Cycéon*. La question du cycéon est aussi abordée par MYLONAS, *Eleusis*, pp. 259-261 ; BURKERT, *Homo Necans*, p. 334.

⁹⁴ BURKERT, *Mystères*, pp. 106-109 ; BOWDEN, *Mystery Cults*, p. 43. La menthe pouliot aurait certes des propriétés revigorantes mais faut-il vraiment aller jusqu'à la considérer comme une substance psychotrope ?

⁹⁵ Clément d'Alexandrie, *Protreptique*, II, 21, 2 (traduction personnelle). Concernant la nature de ce qui est contenu dans ces deux récipients, des hypothèses se trouvent chez BURKERT, *Homo Necans*, pp. 330-333. La plus convaincante est pour lui celle du pilon et du mortier pour moudre le grain de la préparation du cycéon.

⁹⁶ Dion Chrysostome, *Discours*, XII, 33 parle du myste assis autour duquel les initiateurs (οἱ τελῶντες) se mettent à danser. Aristophane, *Nuées*, 254-268 s'amuse à parodier ce rituel. La θρόνωσις semble apparaître davantage dans l'iconographie que dans la littérature (cfr *infra*, pp. 39-40).

moment que tombait le voile des Mystères. Certains temps forts de l'initiation sont connus mais c'est leur déroulement et leur articulation qui font débat de sorte qu'il faut se contenter d'hypothèses et de tentatives de reconstitution. Une obscurité inquiétante devait régner dans le Telesterion et dans la pénombre se déroulaient des δαίματα, mises en scène inquiétantes destinées à créer une ambiance d'incertitude voire de détresse. Les participants assistaient alors à des δρώμενα, des représentations dramatiques d'épisodes mythologiques éleusiens comme le rapt de Koré, l'errance de Déméter et bien entendu, la réunion des Deux Déesses. Ils apprenaient aussi des λεγόμενα, des révélations et des explications propres à Eleusis sur certains aspects de la mythologie. Ceux qui pouvaient observer étaient également confrontés à des δεικνύμενα, des ostentations d'objets sacrés⁹⁷. Subitement, l'Anakton s'ouvrait et répandait une vive lumière dans le Telesterion ; l'hiérophante en sortait et présentait aux initiés les *hiera*⁹⁸. Il est aussi question d'un grand feu associé à l'hiérophante et peut-être procédait-on alors au sacrifice d'un bélier⁹⁹. Ce foyer sacrificiel pourrait aussi être mis en lien avec le παῖς ἀφ'ἑστίας, le seul enfant qui chaque année recevait l'honneur d'être initié¹⁰⁰. Au moyen d'un gong (ἤχεϊον) de bronze, l'hiérophante appelait Koré-Perséphone et l'invitait à revenir à la surface de la terre depuis les profondeurs¹⁰¹. L'hiérophante présentait ensuite à l'assemblée silencieuse l'objet qui constituait l'acmé de l'initiation : un épi de blé moissonné (ἐν σιωπῇ τεθερισμένον στάχυον) et enfin, il proclamait la naissance d'un énigmatique enfant Brimos mis au monde par Brimô (ιερόν ἔτεκε πότνια κοῦρον Βριμῶ Βριμῆ)¹⁰². Le neuvième jour, avaient lieu les Πλημοχόαι tirant leur nom des récipients avec lesquels on procédait à des libations devant le Telesterion, l'une vers l'Orient, l'autre vers l'Occident, au son de l'ultime prière « ὕε κύε » (« pleus et sois féconde ») adressée au ciel et à la terre¹⁰³. On sacrifiait aussi des bœufs portés à bout de bras par des éphèbes¹⁰⁴. Enfin, le dixième et

⁹⁷ D'après Clément d'Alexandrie, *Protreptique*, II, 12, 2, les δρώμενα reproduisaient des épisodes de l'*Hymne homérique à Déméter* (le rapt de Koré, l'errance de Déméter et son deuil). Dion Chrysostome, *Discours*, XII, 33 parle de πολλὰ μὲν ὀρώμενα μυστικά θεάματα πολλῶν δὲ ἀκούοντα τοιούτων φωνῶν. MYLONAS, *Eleusis*, pp. 261-272 (δρώμενα), 272-273 (λεγόμενα), 273-274 (δεικνύμενα) ; BURKERT, *Mystères*, p. 88 ; BURKERT, *Homo Necans*, p. 337 ; CLINTON, *Mysteries*, p. 344 ; BOWDEN, *Cults*, p. 45 ; BURKERT, *Religion*, pp. 380-381.

⁹⁸ Ce retour soudain à la lumière est un élément récurrent dans la littérature antique. Il apparaît chez Platon, *Phèdre*, 250c (ἐποπτεύοντες ἐν αὐγῇ καθαρῶ καθарοὶ ὄντες) ; Plutarque, *Des progrès dans la vertu*, 10 (81E) (καὶ μέγα φῶς ἰδῶν, οἷον ἀνακτόρων ἀνοιγομένων) ; Plutarque, *De l'âme*, fr. 178 (διὰ σκότους [...] φῶς τι θαυμάσιον ἀπήντησεν) ; Dion Chrysostome, *Discours*, XII, 33 (σκότους τε καὶ φωτὸς ἐναλλάξ αὐτῶ φαινόμενων). L'apparition de l'hiérophante se retrouve aussi dans les inscriptions IG II² 3764 et IG II² 3811. La nature des *hiera* montrés par l'hiérophante est impossible à déterminer, peut-être s'agissait-il de *xoana* ?

⁹⁹ Hippolyte de Rome, *Réfutations*, V, 8, 40. C'est BURKERT, *Homo Necans*, p. 336 qui avance l'hypothèse du sacrifice du bélier, justifiant le silence des sources par le fait qu'il s'agissait d'une ἄρρητος θυσία.

¹⁰⁰ Cfr *supra*, n. 80. BURKERT, *Homo Necans*, pp. 337-339 voit un lien entre l'initiation de l'enfant et l'hypothétique sacrifice du bélier ci-dessus. On pourrait également rapprocher cet enfant de l'épisode de Démophon plongé dans les flammes tel qu'il est présent dans l'*Hymne homérique à Déméter*, 239-240.

¹⁰¹ Apollodoros, *FGrH* 244 F 110b.

¹⁰² Hippolyte, *Réfutations*, V, 8, 39-40. L'identité de l'enfant et de sa mère a donné lieu à de nombreuses hypothèses. La mère est sûrement l'une des Deux Déesses mais laquelle ? Brimos a été associé à Dionysos, fils « orphique » de Perséphone ou à Ploutos, fils de Déméter (BURKERT, *Homo Necans*, pp. 342-343 et BURKERT, *Religion*, p. 381). Hésiode, *Théogonie*, 969-974 et Homère, *Odyssée*, V, 5, 125 présentent Ploutos comme étant le fils de Déméter et Iasiôn. La symbolique de l'épi de blé semble insondable (MYLONAS, *Eleusis*, p. 275 ; BURKERT, *Homo Necans*, pp. 343-344 ; BURKERT, *Religion*, pp. 381, 383 ; BURKERT, *Mystères*, pp. 76-77).

¹⁰³ Athénée, XI, 93 ; Hippolyte, *Réfutations*, V, 7, 34 ; Proclus, *Commentaires sur le Timée*, III, 176, 28 (Diehl).

¹⁰⁴ Ce sacrifice est mentionné par IG II² 1008, 9 et par SEG XV, 104, 11-12. Le bovidé viendrait ainsi clore le cycle sacrificiel suidé / ovidé / bovidé (BURKERT, *Homo Necans*, pp. 344-345 ; BURKERT, *Mystères*, p. 108).

dernier jour était celui du retour chez eux des nouveaux initiés qui repartaient entourés de toute la bienveillance des Deux Déesses.

Voici, dans les grandes lignes, ce que devaient être les Mystères d'Eleusis dont l'ancienneté et la pureté ont assuré la renommée¹⁰⁵. A raison d'une moyenne de près de mille initiés par célébration, on peut estimer que des centaines de milliers – voire des millions – de personnes, venant des quatre coins du monde méditerranéen, y avaient pris part¹⁰⁶. Bien que le châtement encouru pour toute révélation ait été la peine de mort¹⁰⁷, il serait impensable que certains éléments de ce culte n'aient jamais été dévoilés. D'aucuns ont trahi le secret des Mystères tout à fait volontairement, par exemple, un certain Diagoras de Mélos, qui, se déclarant athée, racontait à qui voulait l'entendre le moindre détail de l'initiation¹⁰⁸. D'autres, comme Eschyle, le natif d'Eleusis le plus célèbre, aurait révélé par inadvertance le contenu de certains λεγόμενα¹⁰⁹. Et comme nous l'avons vu, la littérature apologétique chrétienne, avec des auteurs comme Hippolyte de Rome et Clément d'Alexandrie, ne s'est pas gênée pour livrer au grand jour les secrets païens. Cependant, ces potentielles « trahisons » du secret n'ont jamais affecté le succès des Mystères – peut-être même, d'une certaine façon, y ont-elles seulement contribué. En effet, pour accéder à la béatitude *ante et post mortem* qu'ils promettent¹¹⁰, les Mystères devaient être vus, cela est clairement sous-entendu dans l'étymologie des termes μύστης et ἐπόπτης et concrètement manifesté dans le rôle de la lumière jaillissant de l'Anaktoron lors de la révélation époptique. On ne pourrait en aucun cas réduire à des mots ce genre d'expérience. C'est dans la mise en condition que subissait l'initié – et surtout dans le ressenti qu'elle provoquait chez lui – que consistait la véritable initiation. On entre ainsi dans le domaine de l'émotion personnelle et l'on ne pourra donc jamais savoir ce qu'un myste voyait ou pensait voir. Était initié celui qui avait vécu les Mystères et connaître leur contenu n'y aurait contribué en rien. Synésios attribue à Aristote la phrase suivante : τοὺς τελουμένους οὐ μαθεῖν τι δεῖν ἀλλὰ παθεῖν καὶ διατεθῆναι γενομένων δηλονότι ἐπιτηδεῖους¹¹¹. Les mystes ne doivent pas apprendre mais éprouver et être mis en condition pour recevoir l'initiation dans les meilleures dispositions. Maxime de Tyr exprime la même idée en rappelant que l'on n'est pas initié tant qu'on n'a pas pénétré dans l'Anaktoron (μέχρι μήπω τῷ ἀνακτόρῳ προσελήλυθας ἀμύητος εἶ)¹¹².

¹⁰⁵ Isocrate, *Panegyrique d'Athènes*, 30 ; Diodore de Sicile, V, 4, 4 ; Pausanias, X, 31, 11.

¹⁰⁶ BURKERT, *Homo Necans*, p. 315. D'après BOWDEN, *Cults*, p. 37, le Telesterion, dans ses dimensions maximales (une superficie proche des 2500 m²), a pu contenir jusqu'à trois mille personnes. Strabon, IX, 1, 12 (p. 395) dit que le μυστικὸς σηκός de l'époque de Périclès pouvait contenir autant de monde qu'un théâtre.

¹⁰⁷ Dans son discours *Sur les Mystères* (par exemple aux paragraphes 31-33), la ferveur d'Andocide à se défendre de l'accusation d'avoir profané les Mystères montre bien à quel point la sentence était vraiment prise au sérieux.

¹⁰⁸ Krateros, *FGrH*, 342 F 16.

¹⁰⁹ Aristote, *Ethique à Nicomaque*, III, 1111a ; Clément d'Alexandrie, *Stromates*, II, 14, 60, 3. PETRE, *Eschyle*.

¹¹⁰ *Hymne homérique à Déméter*, 480-482 et 486-489 ; Sophocle, *TrGF* IV, fr. 837 ; Isocrate, *Panegyrique d'Athènes*, 28. Platon, *Phédon*, 69c rappelle encore le destin *post mortem* bienheureux des initiés et dit qu'au contraire, celui qui n'aura pas reçu l'initiation se retrouvera dans l'Hadès allongé dans de la boue (ὅς ἂν ἀμύητος καὶ ἀτέλεστος εἰς Ἄϊδου ἀφίκηται ἐν βορβόρῳ κείσεται). Lorsqu'il décrit la *Nekyia* de Polygnote de Thasos dans la *Lesché* des Cnidiens à Delphes (cfr *infra*, pp. 65-66, 73-74 et n. 148), Pausanias, X, 31, 9 relate que des damnées sont accompagnées de l'inscription « τῶν οὐ μεμνημένων γυναικῶν » et plus loin, en X, 31, 11, il confirme qu'il s'agit bien des Mystères d'Eleusis auxquels ces femmes ont négligé de se faire initier.

¹¹¹ Synésios, *Dion*, 10, 48a (Aristote fr. 15 Ross).

¹¹² Maxime de Tyr, 39, 3, 100. Concernant l'emploi d'ἀνάκτορον dans ce passage, cfr *supra*, n. 69.

L'iconographie éleusinienne dans la céramique attique

Avant d'entamer ce chapitre, il me paraît important de rappeler que texte et image sont deux modes différents d'expression de la tradition mythique et cultuelle des Grecs. Il ne faut donc pas considérer l'iconographie comme l'illustration de la tradition littéraire ni comme la restitution photographique d'instantanés d'un culte ou de toute autre manifestation religieuse. Ceci étant dit, par « iconographie éleusinienne », j'entends l'ensemble des images dont le thème renvoie à la tradition mythique éleusinienne et aux cultes tels que je viens de les présenter. Il faudrait donc distinguer l'iconographie mythologique, logiquement relativement abondante, de l'iconographie cultuelle, plus rare et plus délicate à appréhender. Cependant, cette distinction mythologique/cultuelle doit être nuancée car, dans des scènes plutôt mythologiques, on trouve des allusions au culte et, dans des scènes prétendument cultuelles, des personnages mythologiques prennent part à l'action. Ma division est donc purement opératoire. En dépit de quelques renvois à la sculpture et à d'autres supports, j'aborderai essentiellement ces deux catégories iconographiques telles qu'elles apparaissent dans la céramique attique à figures noires et à figures rouges. Mon but n'est pas non plus de présenter toutes les scènes de vases attiques figurant un thème éleusien – là n'est pas le sujet de ce mémoire – mais plutôt de sélectionner une série d'objets dont l'iconographie pourra être mise en parallèle avec l'iconographie italienne qui interviendra dans le chapitre suivant. Le premier point commun à ces deux séries d'objets est le contexte funéraire dans lequel ils ont été découverts. C'est ce qui explique leur très bon état de conservation mais surtout ce qui indique la portée eschatologique des images éleusiniennes qu'ils révèlent¹¹³.

L'enlèvement de Koré-Perséphone par Hadès constitue l'épisode mythologique éleusien par excellence. D'une part, il est l'événement à l'origine de l'alternance des saisons, d'autre part, il est l'élément déclencheur de toute la tradition éleusinienne puisque c'est au cours de son errance et de la quête de sa fille que Déméter s'est arrêtée et a séjourné à Eleusis. Bien qu'Hésiode y fasse allusion¹¹⁴, la plus ancienne attestation littéraire de l'épisode dans son entièreté se trouve dans l'*Hymne homérique à Déméter*. C'est ce récit – avec parfois quelques légères modifications – qui a toujours été repris par la suite aussi bien dans la littérature grecque que dans la littérature latine¹¹⁵. Dans la tradition attique, la fille de Déméter porte deux noms différents : elle est appelée Koré lorsqu'elle est la jeune fille vierge (au sens

¹¹³ Le rôle « mystique » de l'image éleusinienne est bien développé chez BÉRARD, *Mystères*, pp. 90-93.

¹¹⁴ Hésiode, *Théogonie*, 912-914. Plus haut, les vers 768 et 774 avaient déjà présenté Perséphone comme épouse d'Hadès et reine des Enfers. Il n'est fait mention de l'épisode de l'enlèvement ni dans l'*Iliade*, ni dans l'*Odyssée*, Perséphone y apparaît juste comme reine des Enfers (*Iliade*, IX, 457, 569 ; *Odyssée*, X, 491, 534 et XI, 47, 217).

¹¹⁵ On retrouve ce mythe, de la simple mention au récit plus développé, chez Euripide, *Hélène*, 1301-1349 ; Callimaque, *Hymne à Déméter*, 8-9 ; Diodore de Sicile, IV, 23 ; V, 2-5 et 68 ; Hygin, *Fable* 146 ; Ovide, *Métamorphoses*, V, 341-408 et *Fastes*, IV, 417-618 ; Pseudo-Apollodore, I, 5 ; Claudien, *Rapt de Proserpine*. L'une des variations notables est le lieu de l'enlèvement. Dans l'*Hymne homérique à Déméter*, 17, Koré est enlevée alors qu'elle cueillait des fleurs dans la plaine de Nysa (Νύσιον πεδίον). On pourrait situer cet endroit mythologique aux marges du monde étant donné la présence des Océanides au vers 5. Dans l'*Hymne homérique à Dionysos* (1), 6-9 et dans l'*Hymne homérique à Dionysos* (26), 4-6, Nysa est la montagne, elle aussi aux marges du monde, où Zeus se réfugie pour donner naissance à Dionysos qu'il confie ensuite aux Nymphes. Peut-être le nom de ce dieu vient-il de ce toponyme ? A partir de Diodore, V, 2-5, l'enlèvement a lieu dans la plaine d'Enna, au cœur de la Sicile (en V, 3, elle est d'ailleurs surnommée Σικελίας ὀμφαλός) et Ovide, *Fastes*, IV, 460-479 décrit également l'itinéraire complet qu'accomplit Déméter errant à travers cette île. A noter aussi qu'il n'y a que dans l'*Hymne homérique à Déméter* que la déesse reçoit l'aide d'Hécate et d'Hélios qui ont entendu le cri de détresse de Koré (24-27). C'est grâce à eux que Déméter découvre la vérité (51-91).

grec du terme *παρθένος*) et Perséphone lorsqu'elle est reine des Enfers aux côtés de son époux Hadès. Cette même tradition attique voudrait qu'à chacun de ses retours sur terre auprès de sa mère, Perséphone redevienne la jeune fille qu'elle était avant son enlèvement. Ensuite, lors de sa descente annuelle aux Enfers pour retrouver son époux, Koré redevient Perséphone. La fille de Déméter connaît donc trois types de voyages entre ces deux mondes :

- son enlèvement en tant que Koré la fait devenir Perséphone, reine de Enfers ;
- ses *ἄνοδοι* en tant que Perséphone la font redevenir Koré auprès de sa mère ;
- ses *κάθοδοι* en tant que Koré la font à nouveau devenir Perséphone auprès de son époux.

Le premier voyage vers les Enfers, l'enlèvement, est unique et c'est lui qui marque le début du cycle des *ἄνοδοι* et des *κάθοδοι*. Lors de ces *ἄνοδοι* et *κάθοδοι*, l'identité que revêt la fille de Déméter est plus ambiguë étant donné qu'elle se trouve à la frontière entre les deux mondes. Perséphone redevient Koré, Koré redevient Perséphone. Pour une question de facilité purement opératoire, j'associerai désormais l'*ἄνοδος* à la figure de Koré car c'est cet avatar qui en est le résultat. Pour la même raison, j'associerai la *κάθοδος* à la figure de Perséphone¹¹⁶.

La plus ancienne attestation de l'enlèvement de Koré dans la céramique attique figure sur une *œnochoé* à figures noires dont il ne reste que quelques fragments conservés à Bâle (**fig. 2**)¹¹⁷. On y voit un personnage masculin qui emporte une jeune fille vers un quadriges sur lequel attend un aurige casqué. Rien ne permet d'affirmer qu'il s'agit de l'enlèvement de Koré mais c'est l'interprétation qu'en donne Karl Schefold, le seul, à ma connaissance, à avoir publié ces fragments. Il pourrait tout aussi bien s'agir de l'enlèvement d'une Leucippide par l'un des Dioscures. Nous verrons par la suite que dans quelques scènes italiotes, Hadès est accompagné d'un aurige¹¹⁸. Sur une amphore conservée à Naples (**fig. 3**)¹¹⁹, Hadès, tenant un sceptre et la *cornucopia* qui le font ressembler à Ploutôn, s'élance à la poursuite d'une jeune fille en laquelle on peut à bon droit reconnaître Koré. Cette scène rudimentaire réunit les éléments qui constituent le plus petit commun dénominateur du schéma de l'enlèvement de Koré. Les attributs du poursuivant suffisent à l'identification du second personnage et le peintre n'a pas eu recours au char. Les fragments d'un skyphos découverts à Eleusis (**fig. 4**)¹²⁰ offrent la seule illustration certaine, dans la céramique attique, de l'enlèvement de Koré par Hadès monté sur un char. Il s'agit visiblement d'un bige (deux têtes de chevaux sont conservées sur les fragments). Il s'enfonce sous la ligne de sol, soulignée par un tapis végétal sur le bord de la composition. Seule la partie supérieure de la caisse du char est représentée et

¹¹⁶ Mais l'on pourrait tout aussi bien dire que c'est au départ en tant que Koré que ce personnage accomplit sa descente aux Enfers et que c'est en tant que Perséphone qu'elle en revient.

¹¹⁷ Fragments d'une *œnochoé* attique à figures noires, ca 500 A.C.N., Bâle, collection Herbert A. Cahn, 912 (SCHEFOLD, *SB* III, p. 259 et fig. 370-371).

¹¹⁸ Cfr *infra*, pp. 42-43 : **cat. 5, 23 et 47**.

¹¹⁹ Amphore attique à figures rouges, Peintre d'Oionoclés, ca 470-450 A.C.N., Naples, Museo Archeologico Nazionale, 81556 (H 3091) (HEYDEMANN, *Neapel*, p. 466, 3091 ; SCHAUENBURG, *Totengötter*, p. 49 ; ARV², p. 647, 21 ; METZGER, *Recherches*, p. 10, 5 ; SCHEFOLD, *SB* III, p. 259 ; LINDNER, *Persephone*, p. 12, 4 ; LIMC IV, « Hades » (DAHLINGER), p. 380, 77 ; CLINTON, *Iconography*, pl. 203, fig. 72).

¹²⁰ Fragments d'un skyphos attique à figures rouges, ca 450-430 A.C.N., Eleusis, Musée archéologique, 624, 1244 et 1804 (SCHAUENBURG, *Totengötter*, p. 49 ; METZGER, *Recherches*, p. 11, 6 ; BIANCHI, *Mysteries*, p. 19, 10 ; SCHEFOLD, *SB* III, p. 260, fig. 372 ; LINDNER, *Persephone*, p. 14, 7 et pl. 2-3 ; LIMC IV, « Hades » (DAHLINGER), p. 348, 110). D'après l'inscription « [Ξ]ΑΝΘΙΙΙΙ[H] ΑΝΕΘΗΚΕΝ » incisée sous la composition, et le lieu de la découverte, on peut affirmer que ce skyphos constituait une offrande adressée aux Deux Déesses.

les chevaux qui le tirent ne sont figurés qu'à mi-corps. Hadès a attrapé au passage Koré qui tend les bras vers Déméter tenant un sceptre. Hermès, que l'on reconnaît à sa chlamyde et dont on devine le caducée, court devant le char. Un Eros, tenant une torche, vole au-dessus des chevaux et tend une couronne vers Hadès. Derrière le char, est conservée la partie inférieure de deux personnages féminins qui semblent courir ; il est probable qu'il s'agisse d'Athéna dont on devine la lance et d'Artémis, les deux compagnes de Koré¹²¹. Un autre personnage dont ne subsiste qu'un pan de vêtement se tient devant Hermès. Peut-être est-ce une Océanide ? Ou peut-être est-ce un personnage qui appartient à la scène de l'autre face du skyphos ? Pour ce skyphos, la répartition de la composition sur deux niveaux suggère l'influence de la grande peinture¹²². Il est véritablement surprenant qu'il n'existe – ou du moins qu'on n'ait conservé – qu'un seul vase attique représentant l'enlèvement de Koré et il est regrettable que cet objet soit fragmentaire. Je signale cependant l'existence d'une hydrie attique conservée à Würzburg (**fig. 5**)¹²³ dont l'épaule montrerait le mariage d'Hadès et de Perséphone. Il s'agit effectivement d'une scène de mariage – comme en témoigne notamment la couronne que tient le personnage féminin monté sur le char – et, s'il s'agit bel et bien du couple infernal, je ne pense pas qu'on puisse vraiment parler de l'enlèvement de Koré bien que le quadriges soit présent et qu'il faille reconnaître Hécate et Déméter dans les personnages féminins tenant des torches. La pose hiératique du personnage identifié comme Hécate et la présence d'un piédestal pourrait faire penser à la représentation d'une statue. L'identité du personnage féminin qui se tient derrière un autel tout à droite de la composition n'est pas claire. Pour trouver davantage de représentations de l'enlèvement de Koré dans l'art grec « continental », il faut se tourner vers d'autres supports. L'exemple le plus célèbre appartient au domaine de la grande peinture ; il s'agit de la fresque de la tombe dite de Perséphone à Vergina¹²⁴. Sur la paroi principale, on retrouve le quadriges que conduit Hadès qui s'est emparé de Koré tandis qu'elle se retourne pour chercher de l'aide auprès de sa compagne apeurée, agenouillée dans le coin du tableau. A nouveau, l'Hermès psychopompe court devant le char. Déméter, elle, se trouve sur la paroi adjacente, assise et drapée dans son manteau, accablée par le chagrin dû à la perte de sa fille. Est-il utile de souligner l'aspect eschatologique de ce mythe ? Dans le contexte funéraire toujours, ce sont les sarcophages romains qui fournissent le plus grand nombre de représentations de ce mythe. Pour ne citer à nouveau que l'exemple le plus célèbre, ledit « Sarcophage de Proserpine », exposé à

¹²¹ La présence d'Athéna et d'Artémis au milieu d'une vingtaine d'Océanides lors de l'enlèvement de Koré est citée dans l'*Hymne homérique à Déméter*, 417-424. Ces deux déesses farouches sont sans doute à mettre en rapport avec l'aspect virginal de Koré lors de son enlèvement.

¹²² LINDNER, *Persphone*, p. 15. Cependant, de telles compositions existent dans la céramique attique, par exemple, le fameux Cratère des Niobides conservé à Paris (Musée du Louvre, G 341 : ARV², p. 601, 22), contemporain de ces fragments, mais l'argument de la grande peinture a aussi été invoqué pour cet objet (DENOYELLE, *Niobides*, pp. 16-17).

¹²³ Hydrie attique à figures rouges, Peintre de Tarquinia 707, ca 470-450 A.C.N., Würzburg, Universität Martin von Wagner Museum, L 535 (ARV², p. 1112, 3 ; SCHEFOLD, *SB III*, p. 261 ; LINDNER, *Persephone*, pp. 15-16, 8 ; LIMC IV, « Demeter » (BESCHI), p. 870-871, 311).

¹²⁴ Fresque des parois septentrionale et orientale de la chambre funéraire de la tombe dite de Perséphone dans la nécropole royale de Vergina, troisième quart du IV^e siècle A.C.N. (SCHEFOLD, *SB III*, pp. 263-264 et fig. 376 ; LIMC IV, « Hades » (DAHLINGER), p. 383, 104 ; LINDNER, *Persephone*, pp. 30-34, 21 et pl. 13). Toujours dans le contexte funéraire macédonien, je signale également la récente découverte (mi-octobre 2014) de la mosaïque de la tombe d'Amphipolis dont la fouille est toujours en cours lorsque j'écris ces lignes. Elle représente l'enlèvement de Koré selon un schéma proche de celui de la tombe dite de Perséphone à Vergina.

Aix-la-Chapelle¹²⁵, arbore une représentation du mythe qui répète le noyau de ce schéma iconographique. Hadès a ravi Koré qu'il emmène sur un quadrigé précédé d'Hermès. Entre les jambes de celui-ci, on aperçoit deux des têtes de Cerbère qui annonce l'entrée des Enfers ici représentée par une béance d'où sort un personnage à la chevelure et à la barbe hirsutes. Sous le ventre des chevaux est allongé un personnage féminin accompagné d'un serpent qui est manifestement une personnification du lieu. Comme sur les fragments du skyphos précédemment mentionnés, Athéna court derrière le char et un Eros vole au-dessus des chevaux¹²⁶. Déméter, tenant deux torches, s'élance à la poursuite du bige d'Hadès à bord d'un bige tiré par des serpents ailés et piloté par un petit aurore¹²⁷. Entre les chars, deux Océanides agenouillées ont renversé leur *kalathos* tandis qu'une troisième tombe à la renverse dans le même mouvement de surprise. Cette œuvre de la fin de l'Antiquité clôt en quelque sorte la tradition iconographique de l'enlèvement de Koré et elle regroupe les différents éléments que l'art antique avait développés au cours du temps. Mais ce n'est pas tellement l'art grec « continental » qui reflète le mieux ce parcours iconographique. Comme nous le verrons dans le chapitre suivant, c'est la céramique italote qui marque l'apogée du développement iconographique de ce mythe. Pour en terminer avec l'enlèvement de Koré, je cite deux œuvres qui ne sont pas parvenues jusqu'à nous mais qui sont citées par Pline lorsqu'il évoque une série de bronzes attribués à Praxitèle : *Praxiteles quoque marmore felicior, ideo et clarior fuit, fecit tamen et ex aere pulcherrima opera : Proserpinae raptum, item Catagusam*¹²⁸. L'un représente donc l'enlèvement mais le sujet de l'autre est plus délicat à déterminer. *Catagusa* est la transposition latine du grec κατάγouσα, le participe présent actif féminin de κατάγω. D'après le *Dictionnaire Latin-Français* de Félix Gaffiot, la *Catagusa* serait une « statue de Praxitèle qui représente Cérès amenant Proserpine à Pluton ». Le verbe κατάγω signifie effectivement « conduire du haut vers le bas »¹²⁹ mais je ne vois pas ce qui amène à penser que c'est Déméter qui conduit Koré-Perséphone/Proserpine chez son époux. A ma connaissance, aucun texte ni aucune image ne présentent la déesse conduisant sa fille aux Enfers. Que je sache, Déméter ne pénètre jamais dans les Enfers¹³⁰. C'est Hermès qui joue ce rôle de psychopompe¹³¹ ou, dans le cas de Koré-Perséphone, Hadès lui-même¹³². Cependant, Hadès était déjà présent dans le groupe du *Proserpinae raptum* et la *Catagusa* aurait constitué un doublet si elle avait mis en scène les deux mêmes personnages dans le même épisode. Antonio Corso, associe alors la *Catagusa* à une représentation de Perséphone

¹²⁵ Sarcophage romain en marbre, fin du II^e siècle P.C.N., Aix-la-Chapelle, Aachener Domschatzkammer (GRIMME, *Domschatz*, p. 8 et pl. 3, 4 ; KOCH & SICHTERMANN, *Sarkophage*, pp. 177, 218, 268, 301, 627 ; LINDNER, *Persephone*, p. 64, 67 ; JUNG, *Persephonesarkophag* ; ZANKER & EWALD, *Sarkophage*, pp. 11-12, fig. 4). Ce sarcophage est également célèbre car il aurait recueilli la dépouille de Charlemagne. D'autres exemples de sarcophages présentant la même scène se trouvent chez KOCH & SICHTERMANN, *Sarkophage*, fig. 203-207 et chez ZANKER & EWALD, *Sarkophage*, pp. 90-94.

¹²⁶ Deux autres Eroses figurent dans cette composition grouillante de personnages. L'un est assis sur le rebord de la caisse du quadrigé, l'autre vole derrière la tête d'Athéna.

¹²⁷ Le char de Déméter n'apparaît pas dans la céramique attique mais bien dans la céramique italote (cfr *infra*, pp. 43-45 et 54-55 : **cat. 25, 27 et 39**). Cependant, il n'est pas tiré par deux serpents ailés mais par des fauves. Je présume donc ici une contamination du motif iconographique avec un autre char, celui de Triptolème (cfr *infra*, pp. 27-34 pour la céramique attique et pp. 56-61 pour la céramique italote).

¹²⁸ Pline l'Ancien, *Histoire Naturelle*, XXXIV, 69.

¹²⁹ On le retrouve avec cette acception chez Homère, *Odyssée*, XI, 164 ou chez Pausanias, III, 6, 2.

¹³⁰ Hygin, *Fable* 251 affirme cependant que Déméter y est descendue pour aller rechercher sa fille.

¹³¹ Par exemple, chez Homère, *Odyssée*, XXIV, 99-100 (Ἀργεῖφόντης ψυχὰς [...] κατάγω).

¹³² Chez Pindare, *Olympiques*, IX, 51-52, Hadès lui-même conduit les morts (Ἄϊδας [...] σώμαθ' ἄ κατάγει).

seule, munie de deux torches et en mouvement de marche¹³³ mais cette hypothèse ne tient pas compte de la signification de *κατάγω*. Une dernière solution – elle est aussi proposée par le *Greek-English Lexikon* de Henry Liddell et Robert Scott – serait de considérer *κατάγω* dans son acception de « filer, tisser »¹³⁴. La *Catagusa* serait alors une Perséphone fileuse ou tisseuse et dans certains mythes, c'est justement à cette activité qu'elle se livrait avant d'être enlevée¹³⁵. Walter Burkert met aussi l'activité de tisseuse de Koré-Perséphone en rapport avec les objets manipulés dans la ciste et dans le kalathos durant l'initiation d'Eleusis¹³⁶.

L'*ἄνοδος* de Koré apparaît plus fréquemment dans la céramique attique¹³⁷. On la retrouve, par exemple, sur un cratère en cloche conservé au Metropolitan Museum (**fig. 6**)¹³⁸. La jeune déesse, accompagnée d'Hermès, émerge de ce qui semble être une fente rocheuse et elle adresse un timide salut à Déméter qui l'attend de l'autre côté de la composition. Entre les Deux Déesses, Hécate, tenant ses torches, se dirige vers Déméter tout en se retournant vers Koré¹³⁹. Une scène du même type figure sur un cratère en calice fragmentaire conservé à Dresde (**fig. 7**)¹⁴⁰. On y voit à nouveau Hermès se dressant face à un personnage féminin qui émerge de la ligne de sol devant un monticule rocheux et qui est identifié par l'inscription *Φ[E]ΠΟΦΑΤΤΑ*¹⁴¹. Sur ce cratère, les deux divinités sont entourées de trois satyres dansant. La danse de ces représentants des espaces sauvages est bien évidemment à mettre en lien avec la joie qu'occasionne le retour de Koré sur terre puisqu'il s'accompagne de la renaissance du monde végétal¹⁴². Un autre cratère en cloche, conservé à Melbourne

¹³³ CORSO, *Praxiteles*, pp. 155-159.

¹³⁴ C'est avec ce sens qu'il est employé, par exemple, chez Platon, *Sophiste*, 226b.

¹³⁵ Chez Diodore, V, 3, 4 et chez Claudien, *Rapt de Proserpine*, I, 245-273. Chez Nonnos de Panopolis, V, 601-VI, 155, Perséphone s'adonne également au tissage lorsqu'elle est convoitée puis surprise par Zeus.

¹³⁶ BURKERT, *Homo Necans*, p. 332. Pour ce rituel au sein du culte à mystères d'Eleusis, cfr *supra*, p. 17. Koré tisseuse et sa symbolique eschatologique sont également abordées chez MORET, *Circé*, pp. 238-241.

¹³⁷ L'étude fondamentale à propos de l'iconographie de ces passages chthoniens est BÉRARD, *Anodoi*. L'*ἄνοδος* de Koré et ses nombreuses occurrences sont plus spécifiquement abordées aux pp. 91-102 et 129-139.

¹³⁸ Cratère en cloche attique à figures rouges, Peintre de Perséphone, ca 450-430 A.C.N., New York, Metropolitan Museum, 28.57.23 (RICHTER, *Metropolitan*, pp. 156-158, pl. 171, 124 ; METZGER, *Représentations*, p. 232, n. 5 ; ARV², p. 1012, 1 ; METZGER, *Recherches*, p. 11, 7 ; BÉRARD, *Anodoi*, pl. 15, fig. 50 ; SCHEFOLD, *SB III*, p. 71, fig. 87 ; LIMC V, « Hermes » (SIEBERT), p. 339, 637 ; BOWDEN, *Mystery Cults*, p. 27, fig. 13).

¹³⁹ Dans l'*Hymne homérique à Déméter* (434-441), Hécate est présente lors des retrouvailles.

¹⁴⁰ Cratère en calice attique à figures rouges, Groupe de Polygnote, ca 450-430 A.C.N., Dresde, Staatliche Kunstsammlungen, 350 (METZGER, *Représentations*, p. 232, n. 10 ; HARRISON, *Prolegomena*, fig. 67 ; ARV², p. 1056, 95 ; METZGER, *Recherches*, p. 13, 15 ; BÉRARD, *Anodoi*, pl. 16, fig. 53 ; BIANCHI, *Mysteries*, p. 19, 11). Un autre cratère conservé à Berlin (Staatliche Museen, F 2646 : METZGER, *Représentations*, pp. 75-76, 17 et pl. 5, 5 ; ARV², p. 1443, 6 ; METZGER, *Recherches*, p. 91, n. 3 ; BÉRARD, *Anodoi*, pl. 10, fig. 35a-b), pourrait bien représenter la même scène. Une jeune fille émerge d'un monticule rocheux autour duquel dansent des satyres. Cependant, sur ce cratère, Hermès est absent et c'est Dionysos qui est présent, de même qu'un Eros jouant de la flûte. Beazley y voit plutôt l'*ἄνοδος* d'Aphrodite et Metzger préfère ne pas identifier ce personnage.

¹⁴¹ Le nom de la déesse connaît plusieurs variantes qui en trahiraient une origine non grecque. La forme *Περσεφόνη* ou *Περσεφόνηα* apparaît dans l'*Illiade*, IX, 457, 569 ; dans l'*Odyssée*, X, 491, 534 et XI, 47, 217 ; dans l'*Hymne homérique à Déméter*, 56 ; chez Hésiode, *Théogonie*, 768, 774, 913 ou encore chez Euripide, *Suppliantes*, 271. Mais on trouve *Περσέφασσα* chez Eschyle, *Choéphores*, 490 ; *Φερσέφασσα* chez Sophocle, *Antigone*, 894 et Euripide, *Hélène*, 175 ; *Φερσέφαττα* chez Aristophane, *Thesmophories*, 287 et *Grenouilles*, 671 ; *Φερρέφαττα* et *Φερρέφαφα* chez Platon, *Cratyle*, 404c-d. Sur le cratère de New York que j'ai commenté dans les lignes précédentes, la déesse est accompagnée de l'inscription *ΠΕΡΣΩΦΑΤΑ*.

¹⁴² Des satyres dansant sont présents sur la majeure partie des vases représentant le retour de Koré et cela n'est bien entendu pas anodin. A nouveau, je renvoie à BÉRARD, *Anodoi*, plus particulièrement les fig. 30-46 et 53-63.

(fig. 8)¹⁴³, présente une scène similaire à ceci près qu'Hermès est absent. Quatre satyres dansent autour de la jeune déesse et s'apprêtent à la coiffer de bandelettes. Trois d'entre eux portent un marteau avec lesquels ils viennent de frapper le sol pour invoquer le retour de Koré comme ils sont en train de le faire sur un lécythe conservé à Paris (fig. 9)¹⁴⁴ alors que la tête de la déesse commence à poindre. Sur ce lécythe, la scène est encadrée de deux colonnes sur lesquelles je reviendrai par la suite¹⁴⁵. Beaucoup d'autres vases attiques illustrent cette scène et je ne juge pas utile, dans le cadre de ce mémoire, de tous les présenter. Je voudrais cependant en citer un dernier car il se révélera intéressant lorsque j'aborderai l'iconographie italiote. Il s'agit d'une péliké fragmentaire conservée à Bonn (fig. 10)¹⁴⁶. A gauche, un satyre brandit un marteau tandis que Koré émerge de la ligne de sol – qu'on peut présumer à bon droit vu ce qu'il reste de la composition. La déesse s'adresse au satyre et semble lui dire qu'il peut maintenant arrêter de frapper le sol. A l'arrière-plan, un arbre couvert de feuilles annonce la renaissance végétale provoquée par le retour de Koré sur terre.

Le troisième type de voyage, la *káthodos* de Perséphone, ne semble pas avoir fait l'objet d'un schéma iconographique particulier. La scène représentée sur l'hydrie de Würzburg mentionnée précédemment aurait mis en scène ce voyage sous forme d'une scène matrimoniale. En consentant à donner sa fille en mariage à Hadès, Déméter accepte que celle-ci retourne aux Enfers. Faut-il alors concevoir cette image comme illustrant la première *káthodos* de Perséphone, son union avec Hadès, scellée par les liens du mariage marquant l'accord auquel aurait finalement consenti Déméter ? Y reconnaître un simple enlèvement de Koré me paraît insuffisant et ce d'autant plus que nous manquons de *comparanda* attiques. Un lécythe conservé à Berlin (fig. 11)¹⁴⁷ occasionne moins de questionnements. Perséphone se présente face à Hadès trônant qui l'accueille en inclinant la tête et en lui tendant une phiale. Etant donné la portée funéraire de l'objet, ces retrouvailles doivent avoir lieu aux Enfers¹⁴⁸ où

¹⁴³ Cratère en cloche attique à figures rouges, « York Reserve-Group », ca 360-340 A.C.N., Melbourne, National Gallery of Victoria, D1-1976 (ARV², p. 1450, 6 ; BÉRARD, *Anodoi*, pl. 11, fig. 37).

¹⁴⁴ Lécythe attique à fond blanc, Peintre d'Athéna, ca 490-470 A.C.N., Paris, Cabinet des Médailles (Bibliothèque Nationale de France), 298 (HARRISON, *Prolegomena*, p. 279, fig. 69 ; ABV, p. 522, 87 ; METZGER, *Recherches*, p. 12, 11 et pl. 3, 1-2 ; BÉRARD, *Anodoi*, pp. 75-76 et pl. 6, fig. 21-22 ; SCHEFOLD, *SB III*, p. 69, fig. 82). Pour l'« appel cogné » des satyres qui a pour but de réveiller la nature et d'appeler Koré à la surface, je renvoie à BÉRARD, *Anodoi*, pp. 75-87. L'influence du motif d'Héphaïstos frappant de son marteau le crâne de Zeus pour en faire jaillir Athéna me paraît pertinente. HARRISON, *Prolegomena*, pp. 276-283 propose de voir une transmission de ce motif vers les quelques représentations de la création de Pandore comme elle apparaît, par exemple, sur un cratère à volutes conservé à Oxford (Ashmolean Museum, 525 : ARV², p. 1562, 4 ; BÉRARD, *Anodoi*, pl. 19, fig. 71 ; SCHEFOLD, *SB III*, p. 74, fig. 90 ; LIMC VII, « Pandora » (OPPERMANN), p. 164, 4). Dans ce cas, c'est Héphaïstos qui tient le marteau alors qu'il se dirige vers Pandore (inscrite) émergeant du sol. Hermès est également présent ainsi qu'un Eros qui va déposer une bandelette sur la tête de Pandore.

¹⁴⁵ Cfr *infra*, p. 38.

¹⁴⁶ Fragments d'une péliké attique à figures rouges, Peintre des Niobides, ca 460-440 A.C.N., Bonn, Akademisches Kunstmuseum der Universität, 2661 (ARV², p. 1661 ; BÉRARD, *Anodoi*, pl. 11, 41).

¹⁴⁷ Lécythe attique à fond blanc, Peintre d'Athènes 12789, ca 500-450 A.C.N., Berlin, Staatliche Museen, 3276 (ARV², p. 750, (a) ; METZGER, *Recherches*, p. 24, 59 et pl. 10, 2 ; LIMC IV, « Hades » (DAHLINGER), p. 372-373, 22 ; MORARD, *Darius*, p. 29).

¹⁴⁸ Contrairement à la céramique italiote (cfr *infra*, pp. 65-81), la production attique ne semble pas avoir représenté de scènes des Enfers à proprement parler. Toutefois, des représentations des Enfers existent dans l'art grec « continental ». L'exemple le plus célèbre est la *Nekyia* de Polygnote – actuellement perdue mais connue par la longue description qu'en donne Pausanias, X, 28-31 – qui figurait sur l'une des parois de la *Lesché* des Cnidiens au sommet du sanctuaire de Delphes. L'étude fondamentale pour cette œuvre perdue est ROBERT, *Nekyia*. Tant que j'y suis, je m'en voudrais de ne pas citer l'autre peinture du même peintre également présente

Perséphone semble être descendue seule, à la lueur de la torche qu'elle tient. Mais à vrai dire, il pourrait tout aussi bien s'agir d'une scène de départ – et donc d'*anodos* – comme le signalerait justement la libation. L'épouse vient-elle d'arriver ou est-elle en partance ? L'image joue peut-être de cette ambiguïté. Une coupe conservée au British Museum (**fig. 12**)¹⁴⁹ représente également la réunion du couple. Les parois de cette coupe montrent, selon un schéma constant, une série de quatre couples divins (Arès-Aphrodite, Dionysos-Ariadne, Zeus-Héra et Poséidon-Amphitrite) et, dans le *tondo*, le couple infernal. Hadès, tenant à nouveau la *cornucopia* qui le rapproche de l'aspect de Ploutôn, est allongé sur une *kliné* et tend une phiale à son épouse assise à l'extrémité du lit.

Voilà pour ce qui est du cycle des voyages de Koré-Perséphone entre les deux mondes. Si cette partie du mythe constitue un des fondements de la tradition éleusinienne, elle peut cependant être appréhendée pour elle-même sans renvoyer nécessairement à Eleusis, en tant que mythe étiologique de l'alternance des saisons qui, en contexte funéraire, prend une dimension eschatologique. Tout comme Perséphone épouse le dieu des morts, la personne défunte connaît le même sort qui impliquerait aussi un retour souhaité auprès du parent aimant qui l'a perdue. En revanche, les épisodes du mythe se déroulant à Eleusis même s'ancrent indéniablement dans cette tradition. La parenthèse éleusinienne de l'*Hymne homérique à Déméter* (92-222) commence avec l'arrivée à Eleusis de Déméter, sous les traits de la vieille Dôs¹⁵⁰, qui est ensuite accueillie à la cour du roi Kéléos et finit par devenir la nourrice de Démophon, l'enfant nouveau-né du couple royal. Les images de l'errance de la déesse et de son séjour à Eleusis ne sont pas nombreuses. Selon John Beazley, une péliké conservée au British Museum (**fig. 13**)¹⁵¹ pourrait représenter l'arrivée de Déméter à la cour d'Eleusis. Le personnage féminin assis à même le sol ou sur un rocher – le rehaut de peinture le figurant a disparu, comme une bonne partie de la composition d'ailleurs – serait Déméter en train de converser avec Métanire trônant comme le suggère le passage de l'*Hymne homérique à Déméter* (212-230) qui évoquerait une telle discussion. Si cette identification de la scène est correcte, la servante tenant un éventail qui se dresse derrière la déesse pourrait être Iambé. Dans l'*Hymne* toujours, Déméter, accablée par le chagrin, refuse de s'asseoir sur le siège que lui offre Métanire et c'est Iambé qui lui en propose un autre (191-196). La position assise sur le sol ou sur un rocher du personnage identifié comme Déméter évoque celle que la déesse adopte sur la fresque de la tombe de Vergina. Le peintre de la péliké a peut-être utilisé le même motif pour représenter l'état d'esprit de Déméter lorsqu'elle se présente à la cour d'Eleusis. Les cheveux courts et lâchés indiqueraient également le deuil qui l'accable¹⁵². Un autre personnage féminin s'appuie sur l'épaule de la présumée Métanire.

dans ce bâtiment qui, elle, représentait l'*Ilioupersis* (Pausanias, X, 25-27) et qui a fait l'objet de l'autre étude de Carl Robert (ROBERT, *Ilioupersis*).

¹⁴⁹ Coupe attique à figures rouges, Peintre de Codros, ca 450-430 A.C.N., Londres, British Museum, E 82 (ARV², p. 1269, 3 ; METZGER, *Recherches*, p. 24, 60 ; SCHEFOLD, *SB III*, p. 221 et fig. 303-305 ; LIMC IV, « Hadès » (DAHLINGER), p. 375, 44 ; MORARD, *Darius*, p. 29 et pl. 68, 2).

¹⁵⁰ Dans l'*Hymne*, Déméter est aussi appelée Déo, comme c'est également le cas chez Euripide, *Suppliantes*, 290 et chez Sophocle, *Antigone*, 1120.

¹⁵¹ Péliké attique à figures rouges (style de Kertch), Groupe G, ca 370-350 A.C.N., Londres, British Museum, E 433 (ARV², p. 1466, 104 ; METZGER, *Recherches*, p. 39, 28 ; SCHEFOLD, *SB III*, p. 259, fig. 369).

¹⁵² Sur une péliké et une hydrie datant de la même époque, toutes deux conservées à Saint-Pétersbourg (cfr *infra*, pp. 32-34 et **fig. 23** et **24**), un personnage féminin, dans la même position, figure parmi une assemblée éleusinienne et, bien que ce ne soit pas certain, il pourrait s'agir de Déméter représentée en attitude de deuil.

Je propose de reconnaître en elle une des filles du couple royal, celle qui, dans l'*Hymne* (105-182), s'adresse à la vieille Dôs lorsqu'elle arrive à Eleusis et la présente à sa mère : Kallidiké qui, par la suite, lui demande de devenir la nourrice de Démophon. Un jeune homme se dresse à l'extrémité de cette assemblée féminine. Il s'appuie sur un bâton et touche le genou de Métanire. Son identité n'est pas claire. Peut-être s'agit-il de Kéléos ou d'un autre enfant de Métanire. Dans la tradition attique postérieure¹⁵³, Triptolème est présenté comme le fils du couple royal. Etant donné les liens particuliers qui l'unissent à Déméter, on pourrait se demander si ce n'est pas lui qui est ici en train d'écouter la déesse. Enfin, un Eros, personnage très commun sur les vases de cette époque, vole entre Métanire et le jeune homme.

A raison d'une trentaine de vases attiques à figures noires et d'une bonne centaine de vases attiques à figures rouges, le sujet mythologique emblématique, dans l'iconographie éleusinienne, est indéniablement la mission de Triptolème¹⁵⁴. Dans l'*Hymne homérique à Déméter*, Triptolème apparaît à trois reprises mais il est à chaque fois considéré au sein d'un groupe d'aristocrates éleusiniens, ceux qui sont initiés aux Mystères de Déméter¹⁵⁵. Dans la tradition littéraire postérieure, il n'est plus fait mention des autres personnages et Triptolème devient l'unique bénéficiaire de ce savoir divin qui touche essentiellement à l'agriculture et particulièrement à la culture du blé, comme on l'apprend chez Callimaque¹⁵⁶. Déméter charge alors Triptolème de propager ce savoir, de « civiliser » le reste du monde et pour ce faire, elle lui offre un char volant attelé de serpents¹⁵⁷. Certaines étapes et certains épisodes de ce voyage sont développés dans la littérature. Par exemple, un fragment du *Triptolème* de Sophocle nous apprend que Déméter envoie le héros éponyme dans le sud de l'Italie, en Grande Grèce¹⁵⁸. Durant ce voyage, Triptolème initie également aux Mystères de Déméter des héros comme Héraclès et les Dioscures¹⁵⁹. Sa mission civilisatrice n'est donc pas uniquement agraire, elle est aussi initiatique. Elle donne ainsi une dimension universelle aux deux dons de Déméter. La littérature antique propose différentes généalogies pour Triptolème. L'*Hymne homérique à Déméter* n'en fournit aucune au contraire d'un Pausanias qui cite cinq traditions locales différentes¹⁶⁰. La tradition attique veut que Triptolème soit le fils aîné de

¹⁵³ Pseudo-Apollodore I, 5, 1-2 ; Pausanias, I, 14, 2 ; Nonnos de Panopolis, XIX, 82-90.

¹⁵⁴ L'étude fondamentale pour l'iconographie de Triptolème est celle de SCHWARZ, *Triptolemos*. L'origine du nom Τριπτόλεμος n'est pas claire. Si la première partie du mot est indéniablement τρίς (« trois fois »), le reste du terme n'est pas aussi évident. En effet, πτόλεμος, forme poétique de πόλεμος, ferait de Triptolème un individu belliqueux, ce qui paraît très peu probable. Peut-être faut-il plutôt le rapprocher du terme τρίπολος, « trois fois labouré » (*RE*, VII, A1, p. 214). Τρίπολος est employé avec ce sens dans l'*Illiade*, XVIII, 542. Dans l'*Odyssée*, V, 125-127 et chez Hésiode, *Théogonie*, 969-974, c'est dans un champ trois fois labouré que Déméter s'unit à Iasiôn et donne naissance à Ploutos (cfr *supra*, n. 102). Cette connotation agraire lui conviendrait davantage.

¹⁵⁵ Aux vers 153-156, il est cité par Kallidiké au même titre que Dioclès, Polyxeinos, Eumolpos, Dolichos et Kéléos parmi les aristocrates d'Eleusis auxquels Dôs pourrait louer ses services. Il est à nouveau cité à la fin de l'*Hymne*, aux vers 474 et 477, lorsque Déméter leur confie le déroulement de ses Mystères.

¹⁵⁶ Callimaque, *Hymne à Déméter*, 18-23.

¹⁵⁷ *TrGF* IV, fr. 596 ; Diodore, V, 68, 1-2 ; Hygin, *Fable* 147 ; Pseudo-Apollodore, I, 5 ; Lucien, *Songe*, 15 ; Claudien, *Rapt de Proserpine*, I, 1, 12-14 ; Nonnos de Panopolis, XIII, 190-192.

¹⁵⁸ *TrGF* IV, fr. 598. Ce passage de la tragédie de Sophocle nous est transmis par Denys d'Halicarnasse, I, 12, 2. D'autres étapes et péripéties du voyage sont racontées chez Hygin, *Astronomie*, II, 14 (châtiment de Karnabon) ; Ovide, *Métamorphoses*, V, 642-678 (châtiment de Lynkos) et Pausanias, VII, 18, 2-3 (mort d'Anthéias).

¹⁵⁹ Xénophon, *Helléniques*, VI, 3, 6 ; Euripide, *Héraclès Furieux*, 613 ; Plutarque, *Thésée*, 33, 1-2.

¹⁶⁰ Pausanias, I, 14, 2. En plus de la tradition attique, Pausanias livre la tradition argienne qui fait d'un dénommé Trochilos, originaire d'Argos, le père de Triptolème et d'Eubouleus, fils que lui a donné une femme anonyme d'Eleusis. Pausanias cite aussi des vers attribués à Orphée qui font de Triptolème le frère d'Eubouleus, un autre héros du panthéon éleusien (cfr *infra*, pp. 32-34 et n. 199), mais cette fois, il est le fils d'un certain Dysaulés.

Kéléos et Métanire à qui Déméter aurait témoigné sa bienveillance afin de « compenser » l'échec qu'elle a connu avec Démophon¹⁶¹. Au cours du temps, Triptolème passe alors du statut de simple aristocrate éleusinien de l'*Hymne* à celui de prince d'Eleusis, entouré par tous les soins de Déméter, puis à celui de héros chargé par la déesse même de dispenser, du haut de son char volant, les bienfaits de l'agriculture et de l'initiation¹⁶². La grande quantité de vases attiques illustrant la geste de ce héros éleusinien constitue aussi une forme de propagande athénienne. Athènes s'étant déjà approprié les Mystères d'Eleusis, elle s'arroge également leur renommée et les bienfaits qu'ils apportent au reste du monde. L'épisode mythologique qui incarne le mieux cette idée est justement le départ de Triptolème depuis l'Attique. Selon Charles Dugas, les images de la mission de Triptolème peuvent être classées en trois catégories thématiques et chronologiques¹⁶³. Durant la seconde moitié du VI^e siècle, dans la céramique attique à figures noires, Triptolème est représenté barbu, assis sur un trône volant muni de roues et tenant des épis de blé¹⁶⁴. Sur une amphore à col conservée à Göttingen (**fig. 14**)¹⁶⁵, il apparaît ainsi sur un char-trône flottant au-dessus du sol et il est accueilli par une assemblée de quatre personnages à qui il présente des épis. Le moment de sa geste qui est ici représenté est donc celui de la transmission aux autres hommes des enseignements agraires qu'il a reçus de Déméter. Ce motif iconographique ne s'est pas maintenu dans l'imagerie attique car il ne mettait pas suffisamment en évidence le lien entre Triptolème et Eleusis¹⁶⁶. Au V^e siècle – dans la céramique attique à figures rouges donc – l'instant du mythe qui est représenté est celui de son départ en mission. Localiser ce départ à Eleusis, c'était recadrer, dans un but bien évidemment propagandiste, toute la symbolique civilisatrice de Triptolème dans un contexte attique. Sur une hydrie conservée à Copenhague (**fig. 15**)¹⁶⁷, le héros éleusinien, cette fois imberbe, est assis sur un char-trône dont l'essieu est

La quatrième version, qu'il dit emprunter à la tragédie *Alopé* de Khoirilos d'Athènes (*TrGF* I, 2 *Choerilus* fr. 1), fait de Triptolème le fils de Rharos et le demi-frère de Kerkyôn, un brigand d'Eleusis qui sera tué par Thésée. La dernière généalogie proposée par Pausanias, qu'il dit tenir de Musée, le présente comme le fils de Gaia et d'Okéanos. On la retrouve aussi chez Phérécyde (*FGrH* 3 F 53) et chez Pseudo-Apollodore, I, 5, 2.

¹⁶¹ Le récit de l'immortalisation ratée de l'enfant se trouve chez Hygin, *Fable* 147 et Pseudo-Apollodore, I, 5, 1. Triptolème y est le fils d'Eleusinus et Cothoné. C'est alors Eleusinus qui intervient pour sauver Démophon des flammes ce qui provoque la colère de Déméter qui le tue. Dans cette version, Kéléos est un usurpateur qui profite de l'absence de Triptolème durant sa mission civilisatrice pour s'emparer du trône d'Eleusis. Ce glissement de Démophon à Triptolème aboutit à ce que le premier disparaisse finalement du mythe, remplacé par le second même dans l'épisode de l'échec de l'immortalisation. Ainsi chez Ovide, *Fastes*, IV, 550-560, c'est Triptolème qui est plongé dans les flammes du rituel interrompu par Métanire.

¹⁶² Ces aspects civilisateur, eschatologique et universel sont d'ailleurs bien mis en évidence chez Isocrate, *Panegyrique d'Athènes*, 28 qui, dans ce discours propagandiste, les rapporte bien entendu à l'Attique et surtout à Athènes. Les dons des Deux Déesses et leur transmission par Triptolème sont évoqués chez Platon, *Lois*, VI, 782b et il y fait à nouveau allusion dans *Epinomis*, 974d-e.

¹⁶³ DUGAS, *Triptolème* constitue un premier catalogue des représentations attiques du départ de Triptolème.

¹⁶⁴ Dans l'imagerie du VI^e siècle, la barbe est davantage un signe de dignité royale que d'âge, c'est donc en tant que roi ou aristocrate qu'est dans un premier temps représenté Triptolème ce qui concorde avec la littérature.

¹⁶⁵ Amphore à col attique à figures noires, Peintre de la Balançoire, ca 540-520 A.C.N., Göttingen, Georg-August-Universität, J 14 (COOK, *Zeus* I, p. 213 ; METZGER, *Représentations*, p. 234, n. 5 ; ABV, p. 309, 83 ; DUGAS, *Triptolème*, p. 132, 1 ; SCHWARZ, *Triptolemos*, p. 29, V 2 ; LIMC VIII, « Triptolemos » (SCHWARZ), p. 60, 54).

¹⁶⁶ DUGAS, *Triptolème*, pp. 124-125.

¹⁶⁷ Hydrie attique à figures rouges, Peintre de Berlin, ca 480-460 A.C.N., Copenhague, Ny Carlsberg Glyptothek, 2696 (DUGAS, *Triptolème*, p. 133, 21 ; ARV², p. 210, 181 ; SCHWARZ, *Triptolemos*, p. 36, V 42 ; LIMC VIII, « Persephone » (GÜNTNER), p. 962, 98).

pourvu d'ailes ce qui est bien entendu à rapporter à son voyage aérien¹⁶⁸. Il tient toujours des épis mais il tend aussi une phiale à Déméter ; celle-ci, munie d'une torche, y déverse le contenu d'une œnochoé. L'autel qui se dresse entre les deux personnages situe l'action dans le sanctuaire d'Eleusis. La même scène apparaît sur un skyphos conservé à Londres (**fig. 16**)¹⁶⁹ mais, cette fois, Koré-Perséphone est présente de même qu'une personnification d'Eleusis (le nom est inscrit sous l'anse). Sur l'autre face figurent Zeus, Dionysos, Poséidon et sa parèdre. Autre innovation, sur ce skyphos, deux serpents – un seul est visible à cause de la vision latérale mais la queue du second redouble celle du premier – se dressent sur les flancs du char-trône¹⁷⁰. Contrairement à ce qui est écrit dans la littérature antique, ces serpents ne tirent pas le char et l'on pourrait même se demander s'il ne s'agit pas plutôt d'éléments apotropaiques. Par exemple, dans le *tondo* d'une coupe conservée à Paris (**fig. 17**)¹⁷¹, les serpents sont symétriques ce qui leur donne un aspect plus décoratif que naturaliste. Toutefois, au cours du temps, la morphologie de ces reptiles évolue et ils acquièrent plus de réalisme si bien qu'ils finissent par se déployer vers l'avant du char comme s'ils le tiraient. Sur une coupe conservée au Vatican (**fig. 18**)¹⁷², on pourrait même croire que les ailes n'appartiennent plus à l'essieu du char-trône mais bien aux serpents et que ce sont donc ces reptiles fantastiques qui font voler le char¹⁷³. Sur le skyphos de Londres et sur la coupe de Paris, l'acte de libation de Déméter revêt autant d'importance que celui de la transmission des épis ce qui semble mettre davantage l'accent sur l'aspect rituel et donc mystique qu'incarne Triptolème, reléguant au second plan l'aspect agraire de sa mission. Au cours du V^e siècle, les

¹⁶⁸ Cependant, ce char ailé n'est pas l'apanage exclusif de Triptolème. On le retrouve transportant Dionysos sur une amphore conservée à Compiègne (Musée d'art et d'archéologie Antoine Vivenel, 975 : METZGER, *Représentations*, p. 234, n. 3 ; ABV, p. 331, 13 ; METZGER, *Recherches*, p. 10, n. 1 ; DUGAS, *Triptolème*, p. 133, 12 ; SCHWARZ, *Triptolemos*, p. 30, V 8). Sur l'autre face de cette amphore, c'est justement Triptolème qui est représenté sur le même type de char. Dans le *tondo* d'une coupe conservée à Berlin (Staatliche Museen F 2273 : ARV², p. 174, 31), c'est cette fois Héphaïstos qui se déplace sur un char ailé.

¹⁶⁹ Skyphos attique à figures rouges, Makron, ca 500-480 A.C.N., Londres, British Museum, E 140 (FR III, p. 259, pl. 161 ; DUGAS, *Triptolème*, p. 134, 30 ; ARV², p. 459, 3 ; METZGER, *Recherches*, p. 14, 30 ; SIMON, *Vasen*, n° 167 ; SCHEFOLD, *SB III*, p. 58, fig. 71 ; SCHWARZ, *Triptolemos*, p. 39, V 58 ; LIMC IV, « Demeter » (BESCHI), p. 873, 344 ; CLINTON, *Iconography*, fig. 51-54 ; KUNISCH, *Makron*, p. 194, 319 et pl. 107).

¹⁷⁰ Pseudo-Apollodore, III, 12, 7, raconte que le héros Kychreus était honoré à Salamine pour avoir vaincu un serpent qui dévastait l'île. Hérodote, VIII, 41 parle aussi d'un serpent géant qui était honoré à Salamine comme gardien et protecteur de son acropole. Il y avait donc, dans la tradition locale, amalgame entre le héros et le serpent. Hérodote toujours nous dit que, peu avant la bataille navale de Salamine, on a pensé que ce serpent avait quitté son sanctuaire car il n'avait pas consommé les gâteaux qui lui étaient offerts chaque mois. Pausanias I, 36, 1 raconte justement que durant cette même bataille, un serpent était apparu au milieu des navires et que les Athéniens y reconnurent Kychreus. Enfin, Strabon, IX, 1, 9 (p. 393) explique qu'après avoir été chassé de Salamine, le serpent Kychridés fut recueilli à Eleusis par Déméter et devint son serviteur. Le skyphos de Londres étant contemporain des Guerres Médiques, on est en droit de se demander si les serpents qui apparaissent sur le char que Déméter offre à Triptolème ne seraient pas à mettre en lien avec la figure de Kychreus/Kychridés. Sur le couvercle d'une pyxide conservée à Copenhague (National Museum 731 : LIMC II, « Athena » (DEMARGNE), p. 992, 411 ; MORARD, *Darius*, p. 85 et pl. 97, 1), Athéna a aussi recours à un char tiré par deux serpents. Est-il nécessaire de souligner le lien qui unit le héros éleusinien à la déesse protectrice de l'Attique ?

¹⁷¹ Coupe attique à figures rouges, Peintre d'Aberdeen, ca 470-450 A.C.N., Paris (Musée du Louvre, G 452 : DUGAS, *Triptolème*, p. 136, 64 ; ARV², p. 921, 33 ; SCHWARZ, *Triptolemos*, p. 46, V 94 ; LIMC VIII, « Perséphone » (GÜNTNER), p. 962, 101).

¹⁷² Coupe attique à figures rouges, Peintre d'Iéna, ca 380 A.C.N., Vatican, Museo Gregoriano Etrusco, 16.551 (METZGER, *Représentations*, p. 240, 1 ; DUGAS, *Triptolème*, p. 137, 92 ; ARV², p. 1513, 24 ; SCHEFOLD, *SB III*, p. 62, fig. 76 ; SCHWARZ, *Triptolemos*, p. 53, V 129 ; LIMC VIII, « Triptolemos » (SCHWARZ), p. 65, 138).

¹⁷³ Dans la littérature latine, ces serpents sont bien vivants et Hygin, *Astronomie*, II, 14 fait intervenir l'un d'eux dans l'épisode de Karnabon (cfr *supra* n. 158). Je rappelle ici le sarcophage dit de Perséphone d'Aix-la-Chapelle (cfr *supra* n. 125) sur lequel, par glissement, Déméter emprunte son char à Triptolème.

épis finissent par disparaître de la composition¹⁷⁴. Le schéma iconographique du départ de Triptolème devient quasi canonique : le jeune héros, assis sur le char-trône ailé et muni de serpents, est flanqué de Déméter et de sa fille. A titre d'exemple, je cite encore un stamnos conservé à Paris (**fig. 19**) qui présente toujours le même schéma¹⁷⁵. L'autel et l'acte de libation renvoient à nouveau aux cultes éleusiniens. Déméter, Koré-Perséphone et Triptolème forment alors ce que l'on pourrait qualifier de « triade éleusinienne ». L'objet le plus emblématique quand on évoque cette triade est ledit *Grand Relief d'Eleusis* mais l'interprétation intuitive du personnage central comme étant Triptolème a été remise en cause par une série d'auteurs dont Henri Metzger qui a proposé d'y reconnaître Ploutos¹⁷⁶. On trouve encore cette « triade » sur un cratère à volutes conservé à Stanford (**fig. 20**)¹⁷⁷. Tous les personnages sont identifiés par des inscriptions mais certaines sont fragmentaires. Au centre, Triptolème, assis sur son char-trône ailé muni de serpents qui flotte au-dessus de la ligne de sol, reçoit la libation de Koré. A gauche de la composition, quasi sous l'anse, Déméter est assise sur un rocher. Deux autres personnages féminins tenant des torches les accompagnent. L'une est qualifiée de ΠΑΡΘ[ΕΝΟ]Σ. L'inscription qui identifiait l'autre ne se résume plus qu'à un epsilon. Gerda Schwarz propose d'y reconnaître Hécate mais rien ne le confirme vraiment¹⁷⁸. L'autre face de ce cratère présente un thiasse dionysiaque. Les inscriptions qui accompagnent les personnages de cette face sont assez endommagées mais les attributs qu'ils portent suffisent à les identifier. Au centre, Dionysos tenant son thyrsos, tend un canthare vers une ménade munie d'une œnochoé et d'une torche. Dans le dos de Dionysos, un silène, portant une outre sur l'épaule, fait face à une autre ménade jouant de la lyre. Il y a ensuite, sous une anse, un satyre vêtu d'une peau de bête qui interpelle la ménade à la lyre. Sous l'autre anse, on retrouve Pan qui tourne la tête vers Déméter si bien qu'il semble faire le lien entre les scènes des deux faces. Pausanias donne la version

¹⁷⁴ C'est le cas sur une hydrie conservée à Ferrare (Museo Nazionale Archeologico di Spina, 2665 (T 605) : ARV², p. 658, 16 ; SCHWARZ, *Triptolemos*, p. 44, V 84) ou sur un cratère en cloche conservé à Saint-Louis (Art Museum, 2.29 : DUGAS, *Triptolème*, p. 137, 80 ; ARV², p. 1276, 4 ; SCHWARZ, *Triptolemos*, p. 51, V 122).

¹⁷⁵ Stamnos attique à figures rouges, Peintre de Triptolème, ca 490-470 A.C.N., Paris, Musée du Louvre, G 187 (DUGAS, *Triptolème*, p. 134, 29 ; ARV², p. 361, 2 ; METZGER, *Recherches*, p. 18, 187 et pl. 5, 1 ; SCHEFFOLD, *SB III*, p. 59, fig. 72-73 ; SCHWARZ, *Triptolemos*, p. 38, V 53 ; LIMC VIII, « Persephone » (GÜNTNER), p. 964, 135). Sur le même schéma (et attribué au même peintre), on trouve un cratère à colonnettes conservé à Lund (Universität : ARV², p. 361, 9 ; SCHWARZ, *Triptolemos*, p. 38, V 55 ; LIMC VIII, « Persephone » (Güntner), p. 963, 106). La représentation de ce départ peut aussi connaître des variations comme sur la face B du skyphos qui fait l'objet de la **fig. 30** (cfr *infra*, p. 37) et sur un cratère en cloche conservé à Paris (Cabinet des Médailles (Bibliothèque Nationale de France), 424 : DUGAS, *Triptolème*, p. 136, 76 ; ARV², p. 1036, 12 ; SCHWARZ, *Triptolemos*, pp. 48-49, V 108 ; LIMC VIII, « Persephone » (Güntner), p. 962, 87) où Triptolème se retourne vers les Deux Déeses, l'une tenant deux torches, l'autre une charrue, alors qu'il grimpe sur le char-trône pour s'envoler vers sa mission civilisatrice.

¹⁷⁶ Relief votif en marbre, ca 440-430 A.C.N., Athènes, Musée National Archéologique, 126 (MYLONAS, *Eleusis*, pp. 192-193, fig. 68 ; METZGER, *Triptolème* ; BIANCHI, *Mysteries*, fig. 27 ; SCHEFFOLD, *SB III*, p. 61, fig. 75 ; BOARDMAN, *Sculpture*, fig. 144 ; SCHWARZ, *Triptolemos*, pp. 192-196 ; LIMC IV, « Demeter » (BESCHI), p. 875, 375 ; *ThesCRA II*, p. 95, 31). Ce jeune homme qui reçoit toute l'attention des Deux Déeses pourrait aussi être un παῖς ἀφ'ἑστίας (cfr *supra*, p. 18). CLINTON, *Iconography*, pp. 39-55 reprend les arguments de Metzger et s'appuie aussi sur le fait que Ploutos enfant accompagne les Deux Déeses sur un bon nombre de vases formant en quelque sorte une autre « triade éleusinienne ». Sur la face B du stamnos présenté en **fig. 19**, c'est Ploutos adulte qui les accompagne. Ce stamnos figurerait une « triade éleusinienne » sur chacune de ses faces.

¹⁷⁷ Cratère à volutes attique à figures rouges, Peintre de Kléophon, ca 450-430 A.C.N., Stanford, Cantor Arts Center (University Museum), 1970.12 (SCHWARZ, *Triptolemos*, p. 49, V 111 et pp. 135-138 ; CLINTON, *Iconography*, pp. 123-125 et fig. 11-14 ; LIMC VIII, « Persephone » (GÜNTNER), p. 964, 127).

¹⁷⁸ SCHWARZ, *Triptolemos*, p. 135.

arcadienne du mythe dans laquelle Pan joue un rôle important. En effet, c'est lui qui découvre Déméter en deuil, cachée dans une grotte du mont Elaion et qui en informe ensuite Zeus¹⁷⁹. Le rapprochement entre les thèmes dionysiaques et la représentation du départ de Triptolème s'opère également sur une péliké fragmentaire conservée à Malibu (**fig. 21**)¹⁸⁰. Une face présente à nouveau la « triade éleusinienne » selon le schéma que j'ai déjà développé à maintes reprises : Triptolème assis sur son char-trône ailé est entouré des Deux Déesses. L'autre face est plus délicate à appréhender. Elle a fait l'objet d'une analyse particulièrement rigoureuse et méticuleuse de la part de Martin Robertson que je vais reprendre ici¹⁸¹. On y voit un personnage central barbu, couronné de myrte et richement vêtu, qui incline la tête vers la droite, vers un autre dont quasi rien n'est conservé. L'attitude de respect du personnage central à l'égard de celui qui lui fait face laisse penser que ce dernier est une divinité. Le pampre qui est conservé dans la partie droite de la scène indique qu'il s'agit de Dionysos. Le personnage central tend également les bras et semble maintenir quelque chose devant lui. La figure identifiée comme Dionysos brandit un couteau sacrificiel qui apparaît dans la même aire que le pampre. Cela laisse croire que ce qui est maintenu par le personnage central est la victime que Dionysos invite ce personnage à lui sacrifier. De l'autre côté, on trouve, représentés à plus petite échelle, un satyre et une ménade vêtue d'une peau de bête. Ces deux figures dionysiaques s'agitent autour d'un arbre recouvert de lierre. Selon Robertson¹⁸², ce motif renverrait à la découverte du lierre par les membres du thiasos avant que ce végétal ne devienne un des attributs du dieu. L'action de l'image se situerait donc au premier temps du cycle dionysiaque et c'est ce qui l'amène à identifier le personnage représenté face à Dionysos comme Ikarios. En effet, on apprend chez le Pseudo-Apollodore qu'à l'époque où Déméter séjournait à la cour de Kéléos, Dionysos se trouvait également en Attique où il avait été accueilli par un certain Ikarios. Pour le remercier de son hospitalité, le dieu lui avait alors offert la vigne et lui avait enseigné comment en tirer le vin¹⁸³. Le parallèle avec le mythe de Triptolème recevant de Déméter le blé et les secrets de l'agriculture me paraît évident. Diodore cherche d'ailleurs à rendre ces deux récits contemporains. Malheureusement pour lui, Ikarios ne connaît pas le même sort que Triptolème : il est tué par des bergers à qui il avait fait goûter son vin et qui, surpris par les effets de la boisson, ont cru qu'il cherchait à les empoisonner. Sa fille, Erigoné, se pend lorsqu'elle découvre la dépouille de son père à laquelle l'avait menée sa chienne Maira. A son tour, l'animal se jette dans un puits quand il comprend qu'il a causé la mort de sa maîtresse¹⁸⁴. Il n'est pas fait mention, dans la littérature, d'un sacrifice offert à Dionysos. Cependant Hygin raconte qu'une chèvre était

¹⁷⁹ Pausanias, VIII, 42, 1-4. Pour les liens entre Pan et Déméter, je renvoie à BORGEAUD, *Pan*, pp. 90-91 (version arcadienne du mythe) et pp. 204-218 (la figure de Pan à Athènes). En p. 131, Philippe Borgeaud signale aussi que Pan et Déméter sont aux antipodes. Le dieu bouc incarne la nature sauvage, vierge de toute présence humaine tandis que Déméter évoque l'agriculture et donc la prise en main de la nature par l'homme.

¹⁸⁰ Péliké attique à figures rouges, Peintre de Pan, ca 470-450 A.C.N., Malibu, Paul Getty Museum, 81.AE.62 (ARV², p. 558, 130 ; ROBERTSON, *Pan Painter*, pp. 71-89 et fig. 1, a-k ; SCHWARZ, *Triptolemos*, p. 40, V 66).

¹⁸¹ ROBERTSON, *Pan Painter*, pp. 71-89.

¹⁸² ROBERTSON, *Pan Painter*, p. 83.

¹⁸³ Pseudo-Apollodore, III, 14, 7. Le passage de Dionysos en Attique chez Ikarios est aussi évoqué par Nonnos de Panopolis, I, 32 et par Pausanias, I, 2, 4. On retrouve la rencontre entre Dionysos et Ikarios et le don de la vigne sur une amphore attique à figures noires conservée à Londres (British Museum, B 149 : ABV, p. 245, 60).

¹⁸⁴ Chez Hygin, *Fable* 130 et *Astronomie*, II, 4 et 35, Zeus prend pitié de ces trois personnages et leur offre de figurer parmi les constellations. Davantage de développements concernant ce mythe et sa portée rituelle se trouvent chez BURKERT, *Homo Necans*, pp. 280-281 et 294-295.

venue brouter les vignes d'Ikarios. Quand il le découvre, le vigneron la tue et fabrique une outre avec sa peau¹⁸⁵. Robertson se demande justement s'il ne pourrait pas y avoir un lien entre la mort de cette chèvre et le sacrifice offert à Dionysos¹⁸⁶. Comme nous le verrons dans les lignes qui suivent, la figure de Dionysos a tendance à se rapprocher du monde éleusinien et réunir sur un même vase les mythes de Triptolème et d'Ikarios constitue un de ces rapprochements¹⁸⁷. A partir de la seconde moitié du V^e siècle, d'autres figures divines et héroïques appartenant à la tradition éleusiniennne vont venir s'ajouter à la « triade » et ce nouveau type de composition se développe particulièrement durant le IV^e siècle pour donner naissance à une dernière catégorie iconographique mythologique : les assemblées divines. Elles apparaissent tout particulièrement dans la céramique du style de Kertch¹⁸⁸ qui, en effet, a tendance à abandonner les scènes mythologiques au profit de scènes qu'on qualifie de réunions de « familles divines ». Ces familles, sortes de micro-panthéons, sont rassemblées autour d'une divinité. Dans la plupart des cas, il s'agit de Dionysos, d'Aphrodite ou, celle qui m'intéresse, de Déméter. Par exemple, sur une amphore conservée à Cos (**fig. 22**)¹⁸⁹, Triptolème, assis sur son char-trône ailé muni de deux serpents, se trouve en vol face à Déméter et à Koré-Perséphone qui tient deux torches. Le noyau iconographique hérité de la tradition antérieure est donc toujours présent mais Triptolème est suivi d'un personnage muni de deux torches, vêtu d'une tunique courte et chaussé de hautes sandales en qui il faut reconnaître Iakkhos ou Eubouleus, un autre membre du panthéon éleusinien¹⁹⁰. Derrière lui, un des Dioscures tenant un *bakkhos* se dresse sur un bige ; son frère, lui aussi un *bakkhos* à la main, se trouve au registre supérieur. Héraklès vient compléter cette réunion de protomystes. Un Eros vole au-dessus de Triptolème et se dirige vers Déméter. Hermès est assis derrière la déesse. Derrière Koré-Perséphone se trouve un autre myste, tenant un *bakkhos*, qui semble anonyme. A l'exception de ce dernier personnage, on peut remarquer qu'il y a d'une part des divinités et d'autre part des personnages ayant plutôt un statut héroïque. La séparation est marquée par l'omphalos surmonté d'un *bakkhos* qui localise la scène à Eleusis. Triptolème semble d'ailleurs sur le point de franchir cette limite et on a l'impression que l'Eros volant invite Héraklès à en faire de même. Sur une péliké conservée à Saint-Pétersbourg (**fig. 23**)¹⁹¹,

¹⁸⁵ Hygin, *Astronomie*, II, 4. Hygin, *Fable 277*, 4 raconte que Triptolème sacrifie à Déméter un porcelet qui avait déterré les grains qu'il venait d'ensemencer. Le parallèle avec Ikarios tuant la chèvre qui a saccagé ses vignes me semble indéniable, d'autant plus qu'il s'agit du même auteur.

¹⁸⁶ ROBERTSON, *Pan Painter*, p. 84.

¹⁸⁷ Pour la place de Dionysos dans le cercle éleusinien, cfr *infra*, n. 194. Je rappelle l'amphore attique à figures noires conservée à Compiègne (cfr *supra*, n. 168) qui représente, chacun sur une face, Triptolème et Dionysos assis sur un char-trône ailé en train de voler.

¹⁸⁸ A Kertch, l'antique Panticapée, une cité grecque du Pont Euxin, beaucoup de vases à figures rouges furent découverts si bien qu'on pensa qu'ils relevaient d'une production locale (à l'image de la céramique italote produite en Grande Grèce à la même époque). Sur le pourquoi de la présence de ce type de vases dans cette partie du monde grec, cfr *supra*, n. 34. C'est Adolf Furtwängler qui, le premier, comprit qu'il s'agissait de vases attiques. L'appellation « style de Kertch » s'applique donc à toute la céramique attique postérieure à 360 A.C.N. Pour les classifications stylistiques, je renvoie à SCHEFFOLD, *Kertscher Vasen* et, pour les thèmes iconographiques qui apparaissent sur ces productions, à METZGER, *Représentations*, pp. 410-420.

¹⁸⁹ Amphore pansue attique à figures rouges, ca 390-370 A.C.N., Cos, Musée archéologique, 137 (SCHWARZ, *Triptolemos*, p. 52, V 125 ; LIMC IV, « Demeter » (BESCHI), p. 876, 390 ; CLINTON, *Iconography*, p. 136, 8).

¹⁹⁰ De par leurs attributs (torches) et leur tenue vestimentaire (tunique courte et sandales hautes) identiques, il n'est pas évident de distinguer ces deux personnages d'un point de vue iconographique. CLINTON, *Iconography*, pp. 56-59 et 64-73 et CLINTON, *Mysteries*, pp. 347-351 propose quelques idées permettant d'y voir plus clair.

¹⁹¹ Péliké attique à figures rouges, ca 340-330 A.C.N., Saint-Pétersbourg, Musée de l'Ermitage, PAB 8 (St. 1792) (FR II, p. 52, pl. 70 ; METZGER, *Représentations*, p. 244, 11 et pl. 34, 2 ; DUGAS, *Triptolème*, p. 138,

c'est presque la même assemblée qui est réunie. Déméter trône au centre de la composition et à côté d'elle, Koré, tenant une torche, s'appuie sur une colonnette. Un petit Ploutos portant une *cornucopia* se dresse entre les Deux Déesses. A gauche, un Eros accroupi déploie ses ailes. De part et d'autre de ce groupe sont assis deux personnages féminins qu'il n'est pas évident d'identifier. Celui de droite est drapé dans un épais manteau et est assis sur une pierre, ce qui ferait penser à la Déméter en deuil sur la péliké de Londres que j'ai présentée plus haut. La pierre en question pourrait être l'Ἀγέλαστος Πέτρα, la pierre sur laquelle Déméter s'était assise alors qu'elle était accablée par le chagrin. Cela impliquerait que, dans cette composition, Déméter est représentée deux fois, une première fois en tant que Dôs endeuillée et une seconde fois lors des retrouvailles avec sa fille¹⁹². L'autre personnage féminin serait aussi un dédoublement de l'autre déesse et il s'agirait alors de Θεά, l'appellation euphémistique de Perséphone lorsque celle-ci est considérée comme reine des Enfers, épouse du Θεός qui est bien évidemment Hadès¹⁹³. Mais la présence de l'Eros devant les pieds de ce personnage féminin la désignerait plutôt comme Aphrodite. Au second plan se dresse Eubouleus (ou Iakkhos), affublé de la même tenue et des mêmes attributs que sur l'amphore de Cos. Dans le coin supérieur gauche, on retrouve Héraklès et de l'autre côté est assis Dionysos, un autre protomyste entré dans le panthéon éleusinien¹⁹⁴. Enfin, Triptolème, debout sur son char – qui n'est donc plus vraiment un char-trône – apparaît au loin (sa taille réduite, résultat d'un jeu de perspective, traduirait l'éloignement). La présence de Triptolème et d'Eubouleus dans ces assemblées divines indique que ces personnages sont désormais considérés comme des divinités à part entière¹⁹⁵. L'objet emblématique quand il s'agit de discuter du panthéon éleusinien est l'hydrie gratifiée du titre de *Regina Vasorum* qui est conservée à Saint-Petersbourg (**fig. 24**)¹⁹⁶. Elle présente une assemblée de dix personnages en reliefs polychromes qui s'étalent sur son épaule. C'est Kevin Clinton qui en donne l'interprétation la plus pertinente¹⁹⁷. Au centre, Déméter, coiffée d'un *polos* et tenant un sceptre, est assise sur un θᾶκος. Elle se retourne et accueille Koré qui arrive derrière elle,

98 ; MYLONAS, *Eleusis*, fig. 85 ; ARV², p. 1476, 1 ; METZGER, *Recherches*, p. 40, 35 ; BÉRARD, *Anodoi*, pl. 19, fig. 69 ; BIANCHI, *Mysterien*, pp. 16-17 ; SCHEFOLD, *SB III*, pp. 66-67, fig. 80-81 ; SCHWARZ, *Triptolemos*, p. 54, V 134 ; CLINTON, *Iconography*, fig. 20-21).

¹⁹² CLINTON, *Iconography*, pp. 81-82. Cela valide l'identification de Déméter sur la péliké de Londres (**fig. 12**). La pierre sur laquelle elle est assise pourrait également évoquer l'omphalos qui apparaît sur la figure précédente.

¹⁹³ CLINTON, *Iconography*, pp. 51-53, 114-115. Θεά et Θεός apparaissent aussi sur les fragments du relief dit de Lacratidès découvert et conservé à Eleusis (Musée archéologique 5079 : MYLONAS, *Eleusis*, pp. 197-199 et fig. 71 ; BIANCHI, *Mysterien*, fig. 23 ; CLINTON, *Iconography*, pp. 51-57, fig. 5-7 ; CLINTON, *Mysterien*, pp. 347-348) qui présente également une assemblée de divinités éleusiniennes avec leur nom inscrit. Concernant la péliké de Saint-Petersbourg, METZGER, *Représentations*, p. 244, 11 propose d'identifier ce personnage féminin comme Aphrodite vu la présence de l'Eros. Mais que ferait cette déesse dans un tel contexte éleusinien ?

¹⁹⁴ Pour la place qu'acquiert progressivement Dionysos au sein du panthéon éleusinien, je renvoie à METZGER, *Représentations*, pp. 250-259 et à METZGER, *Dionysos*. En plus de son statut de protomyste, Dionysos a été assimilé à Iakkhos. A titre d'exemple, on le retrouve aussi, en compagnie de la « triade éleusinienne », d'Athéna et d'Héraklès, sur un lécythe à reliefs polychromes conservé à Paris (Musée du Louvre CA 2190 : METZGER, *Recherches*, pp. 36-37, 16 et pl. 15, 1-2 ; DUGAS, *Triptolème*, p. 30, cat. 94 ; LIMC II, « Athéna » (DEMARGNE), p. 1002, 499 ; SCHWARZ, *Triptolemos*, p. 58, V 150 ; CLINTON, *Iconography*, pp. 80-81 ; *ThesCRA II*, p. 95, 28).

¹⁹⁵ Dans les inscriptions IG I³ 78a (= CLINTON, *Inscriptions*, n° 28a) et IG II² 140 (= CLINTON, *Inscriptions*, n° 142), ils reçoivent des sacrifices à la suite des Deux Déesses, du Dieu et de la Déesse et de Zeus.

¹⁹⁶ Hydrie attique à reliefs polychromes dite *Regina Vasorum*, ca 350-320 A.C.N., Saint-Petersbourg, Musée de l'Ermitage, B 1659 (St. 525) (METZGER, *Recherches*, pp. 40-41, 36 et pl. 20-22 ; DUGAS, *Triptolème*, p. 138, 97 ; SCHWARZ, *Triptolemos*, pp. 57-58, V 149 ; LIMC IV, « Demeter » (BESCHI), p. 878, 405 ; *ThesCRA II*, p. 95, 29).

¹⁹⁷ CLINTON, *Iconography*, pp. 78-81, illustration 9 et fig. 17-19 et CLINTON, *Mysterien*, pp. 350-352.

munie d'une torche. Au sol, entre les Deux Déeses, deux *bakkhoi* sont croisés au-dessus d'une *πλημοχόη* évoquant la cérémonie qui prenait place le dernier jour des Mystères. Selon Clinton, cette paire centrale divise la composition de façon symétrique en quatre autres paires. La seconde est constituée, du côté de Déméter, de Dionysos muni de son thyrsos et se dressant devant le trépied delphique et, du côté de Koré, d'Héraklès tenant deux *bakkhoi* et le porcelet qui rappelle celui qui était sacrifié lors des Mystères. Ces deux personnages incarnent les protomystes. La paire suivante est constituée d'Athéna, à droite, et de Triptolème, à gauche. Ces deux figures évoquent le rôle d'Athènes dans les Mystères via la déesse tutélaire de la cité – Athéna est d'ailleurs assise sur un rocher qui pourrait évoquer l'Acropole – et via le héros qui fait l'objet de la propagande dont j'ai parlé précédemment. Ensuite viennent les deux porteurs de torches, Iakkhos, à gauche selon Clinton, et Eubouleus de l'autre côté. Enfin, à chaque extrémité de la composition, on retrouve deux personnages féminins assis qui posent la même problématique que ceux de la péliké de Saint-Pétersbourg. La figure féminine se trouvant du côté de Déméter serait alors encore Déméter assise sur l'Ἀγέλαστος Πέτρα et elle est d'ailleurs coiffée du même *polos*. Son pendant serait sa fille sous son aspect de Perséphone/Θεά. Déméter en deuil se trouverait donc au plus loin de Perséphone lorsqu'elle règne aux Enfers et ce sont les mêmes déesses qui seraient réunies au centre de la composition marquant ainsi la fin et le début du cycle mythologique mais aussi des Mystères. Des relations de paires peuvent également s'opérer par le biais des regards. La paire des Deux Déeses est évidente ; elle marque les retrouvailles de la mère et de la fille à Eleusis à la fin des Mystères symbolisées par la présence de la *πλημοχόη*. La paire Héraklès/Athéna pourrait s'expliquer par le fait qu'Héraklès quitte la déesse siégeant sur l'Acropole. Le porcelet qu'il tient indiquerait qu'il est en train d'accomplir le rituel du « ἄλαδε μύσται »¹⁹⁸. Les liens entre Dionysos et Triptolème ont déjà été évoqués précédemment. Quant au trépied, il signifierait la réunion des deux sanctuaires les plus importants du monde grec. Iakkhos se présente à Déméter assise sur l'Ἀγέλαστος Πέτρα, point d'arrivée de la procession qu'il conduit lors des Mystères. Enfin, Eubouleus est associé à Perséphone/Θεά car, selon le mythe, c'est lui qui ramène la déesse des profondeurs lors de la nuit des Mystères¹⁹⁹. Sur ce monument à l'iconographie riche et complexe, on voit que les éléments mythologiques renvoient aussi, par allusion, au culte.

J'en viens donc aux images qui représenteraient plutôt le culte. De façon opératoire, j'insiste, je les qualifierais comme telles car l'action qu'elles dépeignent met en scène un acte rituel accompli par des êtres humains bien qu'une ou plusieurs divinités soient présentes dans la plupart des cas, teintant ainsi la scène d'une touche de mythologie. Encore une fois, culte et image sont deux moyens d'expression différents mais ils peuvent aussi se rejoindre et s'interpénétrer. Comme je l'ai précédemment écrit, les scènes de cultes éleusiniens sont rares et plus rares encore sont celles qui permettent d'aller au-delà d'une simple identification de la

¹⁹⁸ Héraklès est la figure par excellence du protomyste (cfr *supra*, n. 81 et *infra*, pp. 36-37 et 39-40).

¹⁹⁹ Clément d'Alexandrie, *Protreptique*, II, 17, 1 nous dit qu'Eubouleus était associé à la tradition éleusinienne car le mythe veut qu'il ait été un porcher et que, lorsque Koré fut ravie par Hadès, ses porcs tombèrent dans la béance du monde souterrain. Par ce mythe, Eubouleus est également associé aux Thesmophories, cérémonies en l'honneur de Déméter lors desquelles des porcs étaient précipités dans des fosses sacrificielles. Par la suite, Eubouleus a été mis en relation avec l'ἄνοδος de Koré. Sur le relief de Lacratidés (cfr *supra*, n. 193), Eubouleus est associé à Θεά et Θεός, Lacratidès étant prêtre de ces trois divinités. La figure d'Eubouleus est analysée chez CLINTON, *Iconography*, pp. 56-63.

scène comme étant une évocation des cultes éleusiniens. En effet, il est vraisemblable que ces scènes renvoient aux Mystères plutôt que d'en représenter un moment précis. Bien entendu, durant l'Antiquité, les images éleusiennes étaient comprises par ceux qui avaient été initiés aux Mystères. Pour celui qui sait ce qu'il voit et ce qu'il doit voir, une image renvoie à des réalités ou à des concepts plus palpables que ceux qu'un œil non initié peut déceler au premier abord. L'image ne trahit rien et même si certains témoignages ont partiellement divulgué les Mystères, évoquer voire représenter le culte n'aurait pas suffi à initier le spectateur. Seul celui qui avait été initié comprenait ce à quoi faisait allusion l'image. Les fragments d'une loutrophore découverts et conservés à Eleusis (**fig. 25**)²⁰⁰ permettent de reconstituer la représentation d'une procession dont l'un des membres, vêtu d'un *chiton* maintenu à la taille par une large ceinture, tient deux torches, ce qui ferait de lui un dadouque et donc nous mettrait face à une procession éleusinienne. Si c'est le cas alors il s'agit probablement de celle qui reliait Athènes à Eleusis le sixième jour des Mystères. Ce dadouque pourrait même être plus précisément Iakkhos²⁰¹. Il est accompagné de huit autres processionnaires dont trois femmes (dans la céramique à figures noires, les personnages dont la carnation est blanche sont des femmes) et un enfant. Deux des personnages féminins tiennent ce qui doit être un *bakkhos* ou bien plutôt, pour celui qui suit directement le dadouque, une torche. Ce devait également être le cas des autres personnages mais seules sont conservées les parties inférieures de leur corps. L'enfant qui, dans cette procession éleusinienne, marche devant le dadouque ne peut alors être que le *παῖς ἀφ'ἑστίας*. Sur un stamnos également découvert et conservé à Eleusis (**fig. 26**)²⁰², un dadouque tenant deux torches mène à nouveau une procession qui se compose de deux mystes couronnés – un homme et une femme – tenant torche et *bakkhos*. Ce dadouque est aussi vêtu d'un *chiton* au-dessus duquel il porte une tunique courte (du type *ἑπενδύτης* ou *ἑπένδυμα*), le tout maintenu à la taille par une large ceinture. Il est coiffé de la même couronne de myrte que les mystes ainsi que d'un épais bandeau attaché au moyen d'un gros nœud à l'arrière de la tête. Ces deux vases montrent ce que tout un chacun pouvait voir puisque la procession du 19 Boédromion était une manifestation publique et ne concernait de toute façon pas la partie secrète des Mystères. Un autre rituel se déroulant au vu et au su de tous était le « *ἄλαδε μύσται* » qui avait lieu sur le littoral attique le 15 de Boédromion. Une coupe conservée à Philadelphie (**fig. 27**)²⁰³ semble évoquer cet épisode. On y voit un jeune homme vêtu d'un simple pagne qui tient d'une main un porcelet et de l'autre un *kanoun*. Il est indéniable que ce jeune homme a l'intention de sacrifier l'animal, comme les mystes le faisaient durant ce rituel de purification. Cependant le sacrifice du porcelet, bien qu'il soit dans la plupart des cas associé à Déméter, n'était pas l'apanage exclusif des Mystères d'Eleusis. Par exemple, durant les Thesmophories, autres fêtes consacrées à Déméter, on

²⁰⁰ Fragments d'une loutrophore attique à figures noires, ca 570-520 A.C.N., Eleusis, Musée archéologique, 1215 et 1467 (DEUBNER, *Feste*, pl. 5, 2 ; METZGER, *Recherches*, p. 28, 66 ; BIANCHI, *Mysteries*, fig. 37 ; KERÉNYI, *Eleusis*, pl. 60 ; *ThesCRA* II, p. 95, 23).

²⁰¹ Iakkhos est l'archétype du dadouque. Eubouleus porte aussi deux torches mais il n'a pas sa place dans une procession. Quoi qu'il en soit, il me semble que cette procession est uniquement constituée d'êtres humains.

²⁰² Stamnos attique à figures rouges, Groupe de Polygnote, ca 450-430 A.C.N., Eleusis, Musée archéologique, 636 (MYLONAS, *Eleusis*, p. 209, fig. 78 ; ARV², p. 1052, 23 ; METZGER, *Recherches*, p. 29, 68 ; BIANCHI, *Mysteries*, fig. 36 ; KERÉNYI, *Eleusis*, pl. 29 ; *LIMC* IV « Eumolpos » (WEIDAUER), p. 58, 23 ; *ThesCRA* II, p. 95, 24 ; BURKERT, *Mystères*, fig. 1 ; BOWDEN, *Mystery Cults*, p. 33, fig. 17).

²⁰³ Coupe attique à figures rouges, Peintre d'Antiphon, ca 490-480 A.C.N., Philadelphie, University of Pennsylvania Museum, MS 2448 (ARV², p. 337, 24 ; GEBAUER, *Thysia*, p. 116, P 67 et fig. 67).

immolait des porcs en les précipitant dans des fosses sacrificielles appelées *megara* et ce en référence au mythe de la disparition d'Eubouleus et de son troupeau lors de l'enlèvement de Koré²⁰⁴. Si j'associe cette coupe au rituel éleusinien, c'est que le jeune homme est en train de courir comme le faisaient justement les mystes entre le sanctuaire et la mer dans laquelle ils allaient se baigner avec leur porcelet. Iconographiquement parlant, la façon qu'il a de tenir l'animal par une patte postérieure est identique à celle du protomyste Héraklès sur la *Regina Vasorum* ou sur une urne romaine à thématique éleusiniennne que je présenterai dans les pages qui suivent²⁰⁵. La tenue légère du personnage pourrait également indiquer qu'il va ou qu'il vient de se baigner. Une autre représentation de sacrifice me semble pouvoir être mise en lien avec ce que l'on sait du déroulement des Mystères. Elle apparaît sur une amphore conservée à Viterbe (**fig. 28**)²⁰⁶. On y voit un bovidé soulevé à bout de bras et maîtrisé par une dizaine d'éphèbes nus tandis qu'un personnage vêtu d'une tunique courte s'apprête à lui trancher la gorge avec une *makhaira*. Un autre éphèbe tient ce qui semble être une grande phiale sous la gorge de l'animal, sans doute pour recueillir le sang qui sera ensuite déversé sur un autel. Ce sacrifice me fait penser à celui qui avait lieu le dernier jour des Mystères et qui clorait le cycle sacrificiel du *suovetaurilium* propre à ce genre de célébrations telles que les conçoit Walter Burkert²⁰⁷. Une péliké conservée à Naples (**fig. 29**)²⁰⁸ présente une scène dont l'identification est encore incertaine. On y voit deux personnages masculins – c'est du moins ce qu'indiquerait la couleur de leur carnation car il n'est pas évident de le déterminer autrement – assis sur une *kliné*. Ils portent tous deux une couronne végétale et tendent les bras vers une table basse couverte d'objets indéterminés que Heydemann identifie comme des aliments (« Esswaren »). Sous cette table se trouve une corbeille remplie de petits pains ou de gâteaux. A gauche de la composition, on voit un troisième personnage masculin barbu. Sa tête est ceinte d'un épais bandeau et il tient, dans la main gauche, une outre et trois branches d'un végétal indéterminé. De la main droite, il tend une coupe aux personnages assis face à lui. A l'arrière-plan, un arbre situe l'action en extérieur et une colonne dorique surmontée d'un *naiskos* plus précisément dans un sanctuaire. Les portes de cet édifice sont ouvertes et, d'après Beazley, il abrite deux petites effigies accompagnées de chevaux qu'il identifie donc comme les Dioscures. Une inscription s'étire dans le prolongement du geste du personnage de gauche comme si elle l'accompagnait. Cette inscription me paraît être la clef de l'interprétation de cette scène. On lit « ΜΥΣΤΑ », le duel qui renvoie à la paire de personnages assis et les désigne ainsi comme des mystes. On serait tenté de penser que l'instant représenté est celui qui nous a été transmis par Clément d'Alexandrie²⁰⁹ concernant la consommation du cycéon et la manipulation d'objets dans une *kisté* et un *kalathos*. Cependant, aucun de ces deux objets n'apparaît dans l'image et le récipient qui se trouve sous la table ne correspond ni à l'un, ni à l'autre. On pourrait penser que la coupe tendue aux

²⁰⁴ Cfr *supra*, n. 199.

²⁰⁵ Cfr *infra*, pp. 39-40.

²⁰⁶ Amphore attique à figures noires, Groupe E, ca 550-500 A.C.N., Viterbe, Museo Civico (GEBAUER, *Thysia*, pp. 257-259, S1 et fig. 134).

²⁰⁷ Cfr *supra*, p. 18 et n. 104.

²⁰⁸ Péliké attique à figures noires, Peintre de Rycroft, ca 550-500 A.C.N, Naples, Museo Archeologico Nazionale, 81083 (H 3358) (HEYDEMANN, *Neapel*, p. 602-603, 3358 ; ABV, p. 338, 3 ; HARRISON, *Prolegomena*, fig. 14 ; METZGER, *Recherches*, p. 28, 64 et pl. 9, 3 ; BIANCHI, *Mysteries*, fig. 39 ; LIMC III « Dioskouroi » (HERMARY), p. 576, 111 ; *ThesCRA* II, p. 95, 32).

²⁰⁹ Cfr *supra*, p. 17.

mystes contient du cycéon provenant de l'outre que tient l'officiant. Le cycéon était consommé par les mystes avant d'entrer dans le Telesterion, d'où la localisation de l'action en extérieur mais tout de même dans l'enceinte du sanctuaire. La coupe et l'outre se prêteraient davantage à la consommation du vin mais dans l'*Hymne homérique à Déméter* (206-208), la déesse refuse le vin que lui propose Métanire. Peut-on extrapoler que les mystes jeûnant n'avaient pas le droit d'en boire et que c'est du cycéon qu'il est question sur cette image ? Quoi qu'il en soit, nous ignorons dans quel genre de récipient le cycéon était consommé. Si les deux effigies présentes dans le *naiskos* sont bien les jumeaux Dioscures, alors ils sont représentés en tant que protomystes et ils feraient écho aux deux initiés assis sur la *kliné*. J'ai retenu la présence d'êtres humains comme critère des scènes cultuelles mais, dans certains cas, des divinités peuvent intervenir dans un contexte humain. Par exemple, un skyphos conservé à Bruxelles (**fig. 30**)²¹⁰ présente un groupe de trois personnages. Celui du centre qui tient deux torches allumées doit être le dadouque et les deux autres, tenant des *bakkhoi* sont probablement des mystes. Si le personnage de gauche, anonyme, est un simple myste, celui de droite représente Héraklès protomyste comme l'atteste la massue posée devant lui. Tout se passe donc comme s'il y avait interférence des niveaux humain et divin. Un autre document qui représente la procession vers Eleusis amalgame à nouveau plan humain et plan divin. Il s'agit d'un pinax en forme de *naiskos* conservé à Athènes (**fig. 31**)²¹¹ qui, d'après l'inscription « NIINNION TOIN ΘΕ[ΑΙΝ] Α[ΝΕΘΗΚΕ] » fut offert à Eleusis aux Deux Déeses par une dénommée Niinnion. Le tableau se divise en deux registres. Au registre inférieur, Iakkhos, muni de deux torches, vêtu de sa tunique courte et chaussé de hautes sandales, mène la procession composée de deux individus couronnés de myrte et tenant les *bakkhoi*. Il est très probable, au vu de sa mise en évidence, que le personnage féminin qui porte sur la tête un κέρνος²¹² soit Niinnion, la dédicante de l'objet. Celui qui l'accompagne est peut-être son mystagogue. La procession se présente face à Déméter trônant à qui Niinnion adresse un salut. La déesse présente aux arrivants une phiale en signe d'accueil. Le sanctuaire se reconnaît à l'omphalos, aux *bakkhoi* croisés sur le sol et aux deux coquelicots qui y fleurissent. Ce registre représente l'arrivée de la procession à Eleusis et donc le début de la célébration des Mystères. Les guirlandes florales du registre supérieur indiquent que la scène se déroule toujours dans le sanctuaire mais la colonne visible dans l'angle supérieur suggère que l'action se passe dans le Telesterion même. On y retrouve Niinnion et son mystagogue ainsi qu'un jeune garçon. Le groupe est cette fois témoin des retrouvailles des Deux Déeses

²¹⁰ Skyphos attique à figures rouges, Peintre du lécythe de Yale, ca 460-440 A.C.N., Bruxelles, Musées Royaux d'Art et d'Histoire, A 10 (DUGAS, *Triptolème*, p. 136, 61 ; ARV², p. 661, 86 ; METZGER, *Recherches*, p. 28, 65 et pl. 13, 1-2 ; BIANCHI, *Mysteries*, fig. 34 ; LIMC IV, « Herakles » (BOARDMAN), p. 806, 1401 ; CLINTON, *Iconography*, fig. 35 ; *ThesCRA* II, p. 95, 25 ; BOWDEN, *Mystery Cults*, p. 42, fig. 26-27).

²¹¹ Plaque votive en terre cuite peinte selon la technique de la figure rouge, première moitié du IV^e siècle, Athènes, Musée National Archéologique, 11036 (DEUBNER, *Feste*, pl. 1 ; MYLONAS, *Eleusis*, pp. 213-221, fig. 88 ; BIANCHI, *Mysteries*, fig. 35 ; LIMC IV, « Demeter » (BESCHI), pp. 876-877, 392 ; CLINTON, *Iconography*, pp. 73-75 ; *ThesCRA* II, p. 95, 27 ; CLINTON, *Mysteries*, pp. 349-350 ; BÉRARD, *Mystères*, p. 85).

²¹² Cet objet – dont une série d'exemplaires ont été mis au jour à Eleusis et dans l'Eleusinion d'Athènes – est constitué de plusieurs récipients agglutinés sur une même base. Il était utilisé lors du rituel associé à l'offrande des prémices, qui venait clore la procession vers Eleusis, rituel appelé κερνοφορία par Mylonas, *Eleusis*, pp. 220-222 et 257. Athénée, XI, 478d présente le κέρνος comme pouvant contenir différentes denrées végétales ou liquides. Il semblerait aussi qu'il y ait superposition de sens entre πλημοχόη et κέρνος mais je n'entrerai pas davantage dans les détails. Cet objet et son rôle dans les cultes d'Eleusis sont développés chez MITSOPOULOU, *Kernoï*.

ce qui marque donc le paroxysme des Mystères et surtout la vision du divin qui constituait l'acmé de l'initiation²¹³. Niinnion adresse aux déesses un même geste de salutation. L'enfant qui porte une œnochoé doit être le $\pi\alpha\iota\varsigma \acute{\alpha}\varphi'\acute{\epsilon}\sigma\tau\acute{\iota}\alpha\varsigma$. Au fronton du pinax, on retrouve Niinnion coiffée du $\kappa\acute{\epsilon}\rho\nu\omicron\varsigma$. Elle est toujours accompagnée du personnage que j'ai identifié comme le mystagogue ainsi que d'une autre femme qui la salue. Dans les angles de ce fronton, on trouve le buste et la tête de deux jeunes hommes similaires à celui du registre supérieur du tableau principal. Cette scène rudimentaire ne me semble pas fournir d'indice qui permettrait de l'identifier avec certitude. Tout comme la *Regina Vasorum*, le pinax de Niinnion représente le début et la fin de la séquence des Mystères qui se déroulait à Eleusis. Mais alors que l'hydrie l'évoque d'un point de vue mythologique, par l'intermédiaire d'une série de figures divines, le pinax représente ces deux moments d'un point de vue cultuel. La réunion des Deux Déesses dans une assemblée divine d'une part et dans le Telesterion sous les yeux des mystes, d'autre part, en marque l'apogée. Sur le col d'un cratère à volutes conservé à Ferrare (fig. 32)²¹⁴, on retrouve une scène d' $\acute{\alpha}\nu\omicron\delta\omicron\varsigma$ très proche de celles que j'ai présentées plus haut. Au centre Koré émerge de la ligne de sol aux pieds d'un personnage portant deux torches en qui il faut reconnaître Eubouleus, souvent associé, comme nous l'avons vu, à la remontée sur terre de la déesse. Des satyres dansent de part et d'autre de ce groupe ; trois d'entre eux tiennent encore les marteaux avec lesquels ils ont frappé le sol et les deux autres les ont déjà lâchés. Un dernier satyre disparaît derrière une colonne à l'extrémité gauche de la composition. Cette colonne et celle qui lui fait pendant signalent à nouveau que l'action a lieu à l'intérieur d'un bâtiment. Pourquoi ne pas y reconnaître le Telesterion ? Ceci me semble confirmé par la présence des trois humains. L'un d'eux se tient à côté de la seconde colonne qui borde la scène et, les mains sur les hanches, assiste au retour de Koré tel un initié assistant à la révélation finale des Mystères. Un autre joue du diaulos ; il est coiffé d'une couronne et il est vêtu d'une riche tenue. Peut-être s'agit-il d'un des officiants qui, avec son instrument, contribue à la mise en scène des $\delta\rho\acute{\omega}\mu\epsilon\nu\alpha$ se déroulant dans le Telesterion²¹⁵. Le dernier personnage est un enfant qui fait mine de s'approcher mais il est arrêté par un satyre qui s'interpose. C'est vers lui que regarde la déesse alors pourquoi ne pas reconnaître, encore une fois, le $\pi\alpha\iota\varsigma \acute{\alpha}\varphi'\acute{\epsilon}\sigma\tau\acute{\iota}\alpha\varsigma$? Dans cette représentation, à nouveau, le divin et l'humain se superposent. C'est justement à la rencontre de la divinité que va l'initié quand il touche au paroxysme de son initiation. Ce contact avec la divinité est remarquablement mis en scène sur un groupe de monuments datant de l'époque romaine et avec lesquels je terminerai ce chapitre. Le lien qu'ils semblent entretenir avec la céramique attique m'y autorise. Ces trois objets proposent, à quelques variations près, la même séquence iconographique qui est indéniablement à mettre en relation avec les Mystères d'Eleusis. Etant donné leurs

²¹³ L'objet qui symbolise le mieux cette vision du divin si importante pour l'initiation est un relief votif en marbre offert au sanctuaire d'Eleusis par un dénommé Eucratés (Athènes, Musée National Archéologique, Glypta 5256 : *IG II² 4639* ; CLINTON, *Iconography*, p. 90 et fig. 78). La tête rayonnante de Déméter surmonte une paire d'yeux ce qui renvoie à la vision lumineuse du divin dont a été témoin Eucratés lors de son initiation.

²¹⁴ Cratère à volutes attique à figures rouges, Peintre de Bologne 279, ca 460-440 A.C.N., Ferrare, Museo Nazionale Archeologico, 3031 (T 579) (METZGER, *Représentations*, pp. 232-233 ; ARV², p. 612, 1 ; METZGER, *Recherches*, p. 12, 12 ; BÉRARD, *Anodoi*, pp. 91-102, pl. 8, fig. 30 a-c ; SCHEFOLD, *SB III*, p. 71, fig. 85-86 ; BOARDMAN *Vases*, fig. 15, 1-2 ; CLINTON, *Iconography*, fig. 42 ; GEBAUER, *Thysia*, p. 580, Bu 20 et fig. 375 ; MORARD, *Darius*, pl. 78).

²¹⁵ Les représentations théâtrales grecques étaient toujours accompagnées de musique. Pourquoi alors les $\delta\rho\acute{\omega}\mu\epsilon\nu\alpha$ éleusiniens feraient-ils exception ? La musique contribuait sûrement à la mise en condition des initiés.

similitudes, ces scènes seront étudiées en parallèle pour éviter des répétitions. Il s'agit d'une urne cinéraire, dite *Urne Lovatelli* (**fig. 33**)²¹⁶ ; d'un relief en terre cuite appartenant à la collection Campana (**fig. 34**)²¹⁷, tous deux datant de l'époque augustéenne, et d'un sarcophage datant de la fin du II^e siècle ou du début du suivant dit *Sarcophage de Torrenova* (**fig. 35**)²¹⁸. Ces monuments présentent une séquence de trois scènes se lisant de droite à gauche. La première scène est conservée dans sa totalité sur l'urne et sur le sarcophage ; ce qui en subsiste sur le relief Campana laisse penser qu'elle y figurait aussi. Elle est constituée de deux personnages se dressant de part et d'autre d'un autel bas de type ἐσχάρα. Celui de gauche porte la tenue des officiants éleusiniens (*chiton* couvert d'un *ependutés* maintenu par une large ceinture ; sur la tête, couronne et bandeau noué par un gros nœud à l'arrière du crâne). Il tient, d'une main, un *kanoun* et, de l'autre, verse une libation sur cet autel. Sur le sarcophage, le personnage qui est face à lui procède également à une libation et tient une torche. Il est en mouvement de marche et porte la tunique courte et les hautes sandales appropriées à ce déplacement. On pourrait reconnaître en lui un myste qui – comme dans le registre inférieur du panneau principal du pinax de Niinnion – arriverait au terme de la procession du 19 de Boédromion et procéderait, avec l'officiant qui l'accueille, à une libation. En revanche, sur l'urne, il tient un porcelet au-dessus de l'autel ce qui inciterait à l'identifier plutôt comme un myste accomplissant le sacrifice du 16 de Boédromion. Ce second personnage n'est pas conservé sur le relief Campana mais on est en droit de penser qu'il devait être en train d'accomplir l'une ou l'autre de ces deux actions. Grâce à la *léonté* qu'il porte sur l'urne et sur le sarcophage, il peut être identifié comme Héraklès, l'archétype du myste. Sur le sarcophage, un troisième personnage se tient dans son dos et soutient son bras. Etant donné l'action en cours, il pourrait s'agir d'un dadouque mais il est représenté plus grand que les deux autres personnages, ce qui en ferait une figure divine. On est tenté de penser à Iakkhos comme sur la tablette de Niinnion mais sa tenue et surtout l'absence de la torche comme attribut l'interdit²¹⁹. La scène suivante dans la séquence est à peu près uniforme sur les trois monuments. On y voit le myste tête voilée, assis sur un trône couvert d'une peau de bélier. On reconnaît cet animal à la corne aux pieds du myste sur l'urne et à sa tête, au

²¹⁶ Urne cinéraire romaine en marbre dite *Urne Lovatelli*, époque augustéenne, Rome, Museo Nazionale Romano, 11301 (DEUBNER, *Feste*, pl. 7, 2 ; HARRISON, *Prolegomena*, fig. 153-155 ; MYLONAS, *Eleusis*, pp. 205-207, fig. 83 ; KERÉNYI, *Eleusis*, pl. 8 ; BIANCHI, *Mysteris*, pp. 28-29, fig. 50 ; LIMC IV, « Demeter / Ceres » (DE ANGELI), p. 902, 145 ; BURKERT, *Mystères*, fig. 2-4 ; *ThesCRA* II, p. 96, 34 ; MORARD, *Darius*, p. 125, n. 697, pl. 114, 1).

²¹⁷ Fragments de reliefs en terre cuite (collection Campana), époque augustéenne, Rome, Museo Nazionale Romano, 4357-4358 (BIANCHI, *Mysteris*, pp. 29, fig. 51 ; LIMC IV, « Demeter/Ceres » (DE ANGELI), p. 903, 147 ; *ThesCRA* II, p. 96, 35a-b ; MORARD, *Darius*, p. 125, n. 697, pl. 114, 3). Un fragment similaire se trouve à Paris (Musée du Louvre, Cp 4154 (Cook, *Zeus*, I, p. 425, fig. 307 ; LIMC IV, « Demeter / Ceres » (DE ANGELI), p. 903, 148 ; *ThesCRA* II, p. 96, 36).

²¹⁸ Sarcophage romain en marbre dit *Sarcophage de Torrenova*, milieu II^e siècle P.C.N., Rome, Palais Borghèse (DEUBNER, *Feste*, pl. 7, 1 ; MYLONAS, *Eleusis*, pp. 205-207, fig. 84 ; KERÉNYI, *Eleusis*, pl. 7 ; BIANCHI, *Mysteris*, pp. 28, fig. 47 ; KOCH & SICHTERMANN, *Sarkophage*, p. 501, fig. 484 ; LIMC IV, « Demeter / Ceres » (DE ANGELI), pp. 902-903, 146 ; CLINTON, *Iconography*, pp. 137-138, 6 ; *ThesCRA* II, p. 96, 37 ; MORARD, *Darius*, p. 125, n. 697, pl. 114, 2). Deux autres sarcophages contemporains et présentant des parties de la même séquence iconographique se trouvent à Turin (Museo di Antichità, 592 : *ThesCRA* II, p. 96, 38) et à Naples (Museo Archeologico Nazionale : COOK, *Zeus* I, pp. 426-427, fig. 308-309 ; BIANCHI, *Mysteris*, fig. 49, *ThesCRA* II, p. 96, 39).

²¹⁹ CLINTON, *Iconography*, p. 137, 6 y voit une « goddess » sans spécifier laquelle. Kevin Clinton doute aussi de l'appartenance de cette scène à un contexte éleusien. Pour lui, elle évoque simplement une initiation.

même endroit, sur le sarcophage²²⁰. Sur le relief et sur l'urne, une officiante tient un *liknon* au-dessus de la tête du myste tandis que sur le sarcophage, elle approche une torche de son corps. Il s'agit du rituel de la θρόνωσις : le myste était ainsi purifié, tel le grain dans le *liknon*, par l'air et par le feu²²¹. Sur le sarcophage, un troisième personnage figure au second plan, en léger relief. Il tient aussi une torche qui est visible à gauche de la tête du myste ; il s'agit sans doute d'un ou d'une officiant(e). On assiste donc à un second rituel de purification dans cette deuxième scène. La dernière illustre l'acmé de l'initiation, la vision du divin par le myste. Déméter, coiffée d'épis de blé et tenant une torche d'une main et d'autres épis de l'autre, est assise sur ce qui semble être une grande *kisté*, elle aussi recouverte d'une peau. Comme sur le pinax de Niinnion ou sur le col du cratère de Ferrare, la colonne visible derrière Déméter sur l'urne indique que l'action a lieu dans le Telesterion. Et comme sur le pinax de Niinnion et sur la *Regina Vasorum*, la déesse se tourne vers sa fille qui, tenant une torche, vient d'accomplir son ἄνοδος. Sur l'urne et sur le relief, le myste assiste à la scène et tend la main vers un serpent enroulé autour de la *kisté*²²². Le toucher s'ajoutant à la vision, le contact avec le serpent rend plus proche la présence du divin²²³. Sur le sarcophage, le myste n'est pas présent devant Déméter bien que le serpent dresse la tête là où la main du myste aurait dû le toucher. Il n'y a eu transfert que de ce détail du motif iconographique, pas du reste. La scène diffère aussi par l'ajout de deux autres personnages autour des Deux Déeses. L'un, comme dans la deuxième scène, est représenté en léger relief et tient une torche. Peut-être s'agit-il d'Eubouleus qui a, comme sur le col du cratère de Spina et sur la *Regina Vasorum*, accompagné la déesse lors de sa remontée ? Le second personnage, lui, est vêtu d'une tunique courte, chaussé de hautes sandales et il tient une torche ce qui inciterait à reconnaître en lui Eubouleus. Il est plus petit que les Deux Déeses. Est-ce à cause de son statut de divinité inférieure ? Mais peut-être s'agit-il du myste qui, s'il ne se tient pas face au serpent, se trouve de l'autre côté. Enfin, sur ce sarcophage, la présence des tentures en arrière-fond pourrait aussi bien situer l'action en intérieur qu'en extérieur mais l'arbre à l'extrémité gauche de la composition ferait plutôt opter pour l'extérieur. Cet arbre est nu mais ses quelques branches portent cependant des bourgeons. Etant donné le contexte funéraire, il est tentant d'y voir une

²²⁰ Cependant, sur l'urne, Héraklès n'est pas assis sur cette peau de bélier mais sur sa *léonté*. Comme je l'ai dit, le bélier n'est évoqué que par sa corne. Sur les fragments de reliefs, la partie de la scène où aurait dû se trouver la corne ou la tête de bélier n'est pas conservée. La peau de bélier sur le trône renvoie indéniablement à l'*Hymne homérique à Déméter* (191-196) où c'est un tel siège qu'Iambé présente à la déesse. Selon Burkert (cfr *supra*, n. 99), un bélier était sacrifié dans le feu du Telesterion mais comme la θρόνωσις semble être un rituel de purification préalable à l'entrée dans le Telesterion, ce ne peut être sur la peau de cet animal que s'asseyait le myste. Je signale également que l'archéologie a mis au jour des acrotères représentant des têtes de bélier qui appartiennent à la phase pisistratéenne du Telesterion (MYLONAS, *Eleusis*, fig. 21).

²²¹ Cfr *supra*, p. 17.

²²² Pour l'association mythologique entre Déméter et le serpent, je renvoie à la n. 170. Le serpent est avant tout un symbole chthonien et il n'est pas surprenant qu'il soit associé à Déméter. Cependant, CLINTON, *Iconography*, p. 137 émet une réserve quant au contexte éleusien de la scène notamment par l'absence de serpent dans le culte. Clément d'Alexandrie, *Protreptique*, II, 22, 4 parle tout de même d'un serpent (δράκων) dans une *kisté* et en II, 22, 3 qualifie les cérémonies d'Eleusis de « mystères du serpent » (τοῦ δράκοντος τὰ μυστήρια).

²²³ Le contact avec le serpent comme substitut de la divinité se retrouve également sur un relief votif offert par un dénommé Arkhinos au sanctuaire thérapeutique du héros Amphiaraios à Oropos (Athènes, Musée National Archéologique, 3369 ; BOARDMAN, *Second classicisme*, fig. 142). A droite, Arkhinos, endormi pour recevoir l'incubation, est touché à l'épaule par un serpent tandis qu'à gauche, c'est son rêve qui est représenté dans lequel il voit le dieu lui soigner l'épaule. Dans ce cas aussi, la vision du divin, en rêve cette fois, est accompagnée du contact avec le serpent.

évocation de la renaissance végétale liée, bien entendu, au retour de Koré auprès de sa mère. Il en serait de même des fruits déposés sur l'autel garni d'une guirlande à côté de cet arbre. Pour en finir avec ces trois monuments, disons qu'ils représentent simultanément sur les plans humain et divin les événements qui précèdent l'initiation (le sacrifice du porcelet du 15 de Boédromion, la procession vers Eleusis du 19 de Boédromion, la purification de la θρόνωσις) et concluent avec le point d'orgue de la cérémonie initiatique : la vision des retrouvailles des Deux Déesses.

Maintenant que j'ai abordé, par une série d'exemples que j'ai voulu le plus représentatifs possible, l'iconographie attique de la tradition mythique et culturelle d'Eleusis, je vais traverser le bras de Méditerranée qui sépare la Grèce « continentale » de la Grande Grèce afin d'étudier ce qu'il en est dans la céramique italiate.

III. L'iconographie éleusinienne dans la céramique italiote

L'enlèvement de Koré – la kathodos de Perséphone – l'anodos de Koré

Comme mentionné précédemment, l'épisode mythologique fondateur de la tradition éleusinienne est l'enlèvement de Koré. Je traiterai également des deux autres voyages qu'accomplit Koré-Perséphone en utilisant les mêmes catégories opératoires que celles que j'ai employées au chapitre précédent. Toutefois, dans les représentations italiotes d'*anodos* et de *kathodos*, l'identité du personnage est plus ambiguë. Les imagiers italiotes ont su jouer de cette ambiguïté pour souligner sa position à la frontière des deux mondes. Ainsi une Koré a déjà les attributs et les attitudes d'une Perséphone ou bien une Perséphone a encore ceux d'une Koré et inversement. Ce jeu d'ambiguïté permet à la fois d'insister sur un aspect de ce personnage mais aussi de l'inscrire, via la polysémie de l'image, dans cette idée de cycle de départs et de retours que j'ai déjà mentionnée et qui sert le discours eschatologique propre à ces objets funéraires.

Alors que l'imagerie attique, comme nous venons de le voir, nous laisse sur notre faim, l'imagerie italiote a beaucoup illustré le mythe de l'enlèvement de Koré. Elle l'a mis en scène dans des compositions plus développées et plus complexes que celles qui apparaissent dans l'art grec « continental » antérieur. La plus ancienne image italiote connue de cet enlèvement est très proche de ce que l'on trouve dans la céramique attique. Elle apparaît dans le premier tiers du IV^e siècle sur un fragment de cratère apulien conservé à Amsterdam (**cat. 5 : pl. 1, 2**). Hadès s'empare de Koré tandis qu'elle lance un appel à l'aide en direction d'un personnage qui n'est pas conservé intégralement ; peut-être est-ce Déméter comme sur le skyphos attique d'Eleusis²²⁴. Le fragment d'Amsterdam représente le char d'Hadès conduit par un aurige comme sur l'œnochoé attique de Bâle²²⁵. L'aurige est présent sur une hydrie apulienne conservée à New York (**cat. 23 : pl. 23**). Il paraît être de trop sur ce quadriges. Sa position maladroitement – il est penché à l'arrière du char comme s'il se tenait aux rênes pour ne pas en tomber – semble dénoter l'embarras du peintre à le placer dans la caisse du char où doivent avant tout se tenir Hadès et Koré. De la main gauche, Koré lève son voile devant son visage. Ce geste de dévoilement de la mariée (*ἀνακάλυψις*) indique le statut d'épouse qu'elle revêt désormais, ce qui la transforme déjà en Perséphone. D'ailleurs, elle ne se retourne pas vers sa mère car elle a déjà accepté l'union avec son nouvel époux. Devant le quadriges court Hécate, tenant deux torches. J'ai évoqué plus haut son rôle dans l'*Hymne homérique à Déméter*²²⁶ mais sur cette hydrie, elle prend plutôt la place qu'aurait dû occuper Hermès. En effet, la figure d'Hécate incorpore également cette idée de croisée des chemins et de frontière entre deux espaces²²⁷. Au registre supérieur, Zeus assiste à la scène et y consent²²⁸. La présence à

²²⁴ Cfr *supra*, pp. 21-22 et **fig. 4**. Sur le fragment apulien, ce personnage semble fuir, attitude qui en ferait plutôt une Océanide mais il tend également le bras vers Koré ce qui me pousse à plutôt l'identifier comme Déméter.

²²⁵ Cfr *supra*, p. 21 et **fig. 2**. Il ne subsiste que la croupe d'un seul cheval et il n'est donc pas possible de déterminer s'il s'agit d'un bige ou d'un quadriges. La tradition iconographique me ferait plutôt pencher pour le quadriges.

²²⁶ Cfr *supra*, n. 115 et 139.

²²⁷ Une analyse de la figure d'Hécate et également de son rôle dans l'*Hymne homérique à Déméter* se trouve chez ZOGRAFOU, *Hécate*, pp. 55-90.

²²⁸ L'approbation de Zeus est évoquée dans la *Théogonie*, 914 et dans l'*Hymne homérique à Déméter*, 3, 9, 78.

ses côtés d'Aphrodite accompagnée d'un Eros confirme et appuie le geste matrimonial de Koré. Au registre inférieur, Déméter tenant une torche en croix²²⁹ se lance à la poursuite du char. Elle est suivie d'Athéna, une autre compagne de Koré, qui imite son geste d'affolement et d'impuissance. Les déesses sont entourées de quatre Corybantes²³⁰ qui cèdent à la même panique et courent à travers un espace boisé figuré par quelques végétaux. L'un d'eux a pris l'initiative de se lancer à la poursuite du quadrigé et tente d'attraper la chlamyde de l'aurige. Une composition similaire apparaît sur un lécythe apulien du Peintre de Enfers (**cat. 47 : pl. 47-48**). Elle regroupe les mêmes personnages adoptant des attitudes similaires. La transmission des motifs iconographiques et de la composition générale est indéniable. Sur le lécythe, il y a cependant un Corybante supplémentaire qui tient une torche en croix. Trois Corybantes, agités du même empressement, se retrouvent sur un cratère à volutes apulien du Peintre de Darius conservé à Berlin (**cat. 25 : pl. 28 et 89**). Sur ordre de Déméter, l'un d'eux grimpe sur un bige tiré par des fauves²³¹ impatientes de s'élancer à la poursuite du char d'Hadès au registre inférieur. Leur impatience est soulignée par la présence d'un troisième petit félin dans la même attitude. La vitesse du quadrigé d'Hadès est également soulignée par un lièvre bondissant sous les jambes des chevaux²³². Hermès retrouve sa place devant le char et Hécate est toujours présente ; c'est à elle que Koré (identifiée par l'inscription ΦΕΡΣΕΦΟΝΑ) adresse visiblement son appel à l'aide. L'aurige a disparu et c'est Hadès qui est seul maître aux commandes du char. Le même bige attelé de fauves est conduit par Déméter en personne dans le contexte de la gigantomachie qui est représentée sur les fragments d'un cratère apulien attribué au même peintre et conservé à Hambourg (**cat. 39 : pl. 39**)²³³. La déesse, coiffée de deux épis²³⁴, attaque au moyen de sa torche en croix enflammée le géant qui se dresse face au char. Ce dernier s'apprête à lui lancer un rocher sur

²²⁹ Il sera question de cet objet à de nombreuses reprises tout au long de ce chapitre et vu cette récurrence, j'ai décidé de lui consacrer un développement propre dans le chapitre suivant (cfr *infra*, pp. 100-107). En attendant, je ne ferai qu'évoquer cet attribut lorsqu'il apparaîtra dans les mains de l'un ou l'autre des personnages.

²³⁰ Les Corybantes (ou Courètes), ces guerriers danseurs, sont, à l'origine, liés à la figure et à la geste de Cybèle, la Grande Déesse originaire de Phrygie. Cybèle finit par être rapprochée de Déméter à partir du V^e siècle (particulièrement chez Euripide, *Hélène*, 1302-1320). Les Corybantes passent donc dans son entourage. Cybèle incarne la nature sauvage sous son aspect animal (dans l'idée de la Πόρνια Θηρών orientale) là où Déméter incarne plutôt la nature sous son aspect végétal. En tant que Mère des Dieux, Cybèle a également été associée à Rhéa mais Déméter revêt aussi cet aspect maternel encore une fois plutôt en tant que Terre-Mère. Concernant les liens entre Déméter et Cybèle, je renvoie à BORGEAUD, *Mère des dieux*, pp. 39-45, 129-130 et 161-163 ; les Corybantes/Courètes sont aussi abordés aux pp. 60, 96, 120 et 152.

²³¹ A nouveau, ce char à fauves est à rapporter à Cybèle. Chez Ovide, *Métamorphoses*, X, 681-704 on apprend que ces animaux sont en fait Atalante et Hippomène transformés par la déesse pour avoir profané son temple. Dionysos possède aussi un bige attelé de fauves. On le retrouve, par exemple, sur **cat. 39, 60 et 61**.

²³² Le félin et le lièvre semblent également se répondre, l'un étant la proie de l'autre à l'image du bige de Déméter qui cherche à rattraper le quadrigé d'Hadès.

²³³ Deux autres chars à fauves sont conservés sur ces fragments. Sur l'un se tiendrait une ménade et sur l'autre, on trouverait Dionysos et Ariadne (ou Sémélé) comme le présente SCHAUBURG, *Studien IV/V*, pp. 46-47. Christos Ioannitis (*LIMC Suppl.*, « Gigantes », p. 222, 10) pense que ce sont plutôt des chiens qui tirent ce bige ce qui identifierait ce couple comme Hadès et Perséphone et ce à plus forte raison que Dionysos est déjà présent (comme le signale son thyrses) sur un char tiré par deux capridés.

²³⁴ Bien qu'étant un symbole éleusinien par excellence, ces épis renvoient avant tout à la notion de fertilité du sol et, dans cette optique, ils apparaissent, par exemple, dans la chevelure de Gê sur un cratère apulien conservé à Dallas (Museum of Art, 1998.74 : SCHAUBURG, *Atlas* ; *RVAp Suppl. II*, p. 162, 283c ; *LIMC V*, « Hesperides » (McPHEE), p. 102, 2688a ; ÆLLEN, *Personnifications*, p. 95, n. 24-25 et pl. 125 ; MORARD, *Darius*, p. 178 et pl. 26 ; TODISCO, *Ceramica*, I, pp. 201-203 et III, pl. 171, 3). Gê se dresse à côté d'Atlas trônant qui reçoit Héraklès dans le jardin des Hespérides. Ce cratère propose la seule occurrence italienne d'une représentation de Gê de plain-pied et non émergeant à mi-corps de la ligne de sol.

lequel se trouvent de petits édifices, ce qui souligne le caractère gigantesque de ce personnage. Un autre cratère, toujours attribué au Peintre de Darius et conservé à Naples (**cat. 29 : pl. 29**), représente l'épisode de l'enlèvement. Les dimensions impressionnantes du vase permettent d'étaler la scène sur trois registres. Le registre inférieur est malheureusement amputé d'une grande partie dans laquelle devaient se trouver Hadès et Koré sur le quadrigé dont deux chevaux sont encore conservés. Hermès et Hécate courent devant le char. En pendant, on retrouve trois Océanides ; leurs drapés virevoltants indiquent la surprise et la soudaineté de l'enlèvement dont elles sont témoins. Les fleurs qui émaillent le sol situent l'action sur terre. La position de cette scène au registre inférieur tient au fait que le char d'Hadès va replonger dans le sous-sol. Le registre supérieur figure les espaces célestes signalés par les étoiles et par la présence de Séléné à cheval à l'extrémité droite de la composition. Ces espaces célestes sont le séjour des Olympiens dont Zeus accompagné de son épouse et de son échanson Ganymède. En pendant à ce groupe, on trouve Poséidon accompagné, comme le suggère Heydemann²³⁵, de Pélops. Il est donc normal de retrouver dans cette sphère céleste le quadrigé d'Hélios nimbé sur lequel monte Déméter tenant une torche en croix. Dans l'*Hymne homérique à Déméter* (51-89), c'est à lui que, sur les conseils d'Hécate, la déesse s'adresse pour connaître la vérité sur la disparition de sa fille. Au registre intermédiaire, une demi-douzaine de Corybantes se préparent à partir à la recherche de Koré. Aphrodite assiste à leur départ tandis qu'Eros tend une couronne en direction de l'endroit de la scène où devait se trouver Hadès. Comme sur l'hydrie de New York et le lécythe de Londres (**cat. 23 : pl. 23** et **cat. 47 : pl. 47-48**), Aphrodite et Eros confirment l'union matrimoniale d'Hadès et de Koré-Perséphone ; la couronne d'Eros témoigne du succès de l'entreprise d'Hadès. Le registre divin – encore parsemé d'étoiles – d'un cratère apulien conservé à Atami, au Japon (**cat. 51 : pl. 52**) contient de nouveau Aphrodite et Eros tenant une couronne. Ils sont accompagnés d'Athéna, d'Artémis, d'Apollon et d'Hermès. Ces deux déesses figurent parmi les compagnes de Koré lors de son enlèvement²³⁶ et la présence d'Apollon s'explique par celle de sa sœur. Celle d'Hermès en revanche est surprenante et ce d'autant plus qu'il apparaît une nouvelle fois au registre médian où il court devant le quadrigé d'Hadès²³⁷. Hermès tient la torche qui aurait pu se retrouver dans les mains d'Hécate si elle avait redoublé le rôle d'Hermès comme sur le cratère de Naples (**cat. 29 : pl. 29**). Déméter, tenant une torche en croix, tente désespérément d'attraper la main de sa fille mais l'espace entre les extrémités de leurs doigts matérialise cette séparation inéluctable. Au registre inférieur, trois Océanides cèdent à la panique. Si, dans l'*Hymne homérique à Déméter*, la déesse éponyme est absente lors de l'enlèvement de sa fille, Athéna et Artémis sont bien présentes malgré qu'elles n'y jouent aucun rôle prépondérant. Cependant sur une hydrie apulienne conservée à Bari (**cat. 53 : pl. 54**) et sur une lekané campanienne contemporaine conservée à Lugano (**cat. 74 : pl. 71**), Athéna et Artémis ne se contentent pas du rôle passif de simples spectatrices qu'elles ont par exemple sur le cratère d'Atami (**cat. 51 : pl. 52**). Sur l'hydrie, Hadès imberbe ravit Koré et l'emmène, sous le regard d'Eros, vers le char où

²³⁵ HEYDEMANN, *Neapel*, p. 595. Sur la même face, le registre inférieur du col représente un autre enlèvement, celui d'Hippodamie auquel c'est bien évidemment Pélops qui participe d'où sa présence sur la panse.

²³⁶ Cfr *supra*, n. 121.

²³⁷ Cette ubiquité d'Hermès découle de sa faculté de pénétrer dans les trois niveaux cosmiques puisqu'il fait sans cesse le voyage entre l'Olympe, le monde des mortels et les Enfers. Peut-être que cela traduit aussi sa vitesse. Dans l'*Hymne homérique à Hermès*, 146-147, il est comparé au vent et au brouillard qui peut passer partout.

l'attend une Erinye ; sur la lekané, son quadrigé précédé d'Hermès s'élançait déjà. Sur les deux vases, Athéna, armée de sa lance et de son bouclier, lui fait face dans l'attitude de la Πρόμαχος. Le motif iconographique est identique sur les deux vases et sur la lekané elle est aussi accompagnée d'un serpent²³⁸. Sur l'hydrie, Artémis, armée d'une lance, flanque Athéna alors que sur la lekané, elle a lancé trois chiens de chasse à la poursuite du char. Cependant cet élan salvateur est refréné par Zeus dont l'intervention est matérialisée par l'éclair visible au-dessus du bouclier d'Athéna²³⁹. La même scène apparaît encore sur le col d'un cratère à volutes conservé à Münster et attribué au même Peintre de Baltimore (**cat. 55 : pl. 56-57**). Hadès, à nouveau imberbe, va emmener Koré sur un quadrigé conduit par une Erinye. Athéna tente de s'interposer et le chien qui court sous les jambes des chevaux pourrait évoquer ceux d'Artémis sur la lekané de Lugano. Ici, le foudre de Zeus est absent mais c'est peut-être l'Eros tenant une phiale et une bandelette qui dissuade Athéna²⁴⁰. La même scène se trouve encore sur une loutrophore apulienne également attribuée au Peintre de Baltimore et conservée à Madrid (**cat. 52, pl. 53**). La forme de l'objet a contraint le peintre à répartir la composition sur deux registres. Le registre supérieur est proche de celui du col du cratère de Münster sauf qu'Hadès est barbu²⁴¹. Le lièvre sous les jambes des chevaux rappelle celui du cratère de Berlin (**cat. 25 : pl. 25 et 89**) et l'oiseau en vol tenant dans les pattes une bandelette occupe la place qu'a Eros sur le cratère de Münster. Eros est aussi présent au registre inférieur en compagnie d'Aphrodite, témoin de l'agitation qui s'empare d'Athéna armée et d'Artémis préparant son arc. La même panique saisit une Océanide qui bouscule son *kalathos* rempli de fleurs. Deux autres Océanides tombées à terre avec leurs *kalathoi* figurent aussi sur l'hydrie de Bari. Au contraire de ces compositions développées qui mettent en scène de nombreux protagonistes, un plat apulien conservé à Vienne (**cat. 48 : pl. 49 et 46, 2**) représente l'enlèvement de façon minimale : Hadès enserme Koré tandis qu'il conduit le quadrigé au-dessus duquel vole un Eros tenant une bandelette. Une autre bandelette pend devant le char et Cerbère – qui occupe ici la place du chien sur le cratère de Münster – court sous les jambes des chevaux. Non seulement Cerbère souligne la vitesse du char comme les lièvres ou les

²³⁸ Le serpent, lorsqu'il accompagne Athéna, peut renvoyer à la tradition de l'autochtonie athénienne que personnifient les héros Cécrops et Erichthonios mais dans ce contexte de combat et d'attaque, je le rapprocherais plutôt de ceux qui apparaissent dans la chevelure de la tête de Méduse qu'arbore l'Egide d'Athéna.

²³⁹ A nouveau, Zeus consent à l'enlèvement de sa fille. Chez Euripide, *Hélène*, 1317-1318, c'est également sous la forme d'une lumière intense qu'il dissuade les déesses de s'interposer (ἀγάζων δ' ἐξ οὐρανίων ἄλλαν μοῖραν ἔκρανεν). Claudien, *Rapt de Proserpine*, 204-231, développe également cette opposition de la part d'Athéna et d'Artémis et les détails qu'il en donne collent exactement aux représentations italiotes ; par exemple, Artémis bandant son arc (206-207), la position qu'adopte Athéna et la façon qu'elle a de brandir ses armes face aux chevaux d'Hadès (223-228), la présence de serpents associés à la Gorgone (225) et surtout l'éclair de Zeus marquant son approbation (229-231). Claudien aurait-il vu des images similaires à celles qui apparaissent sur les vases italiotes ? Ou bien s'est-il inspiré de l'iconographie des sarcophages romains (cfr *supra*, pp. 22-23 et n. 125), eux-mêmes peut-être influencés par l'imagerie italiote ? Pour en revenir à la céramique de Grande Grèce, on retrouve le même foudre symbolisant l'intervention de Zeus au pied de l'autel en rondins sur lequel s'est réfugiée Alcmène sur un cratère en cloche paestan conservé à Londres (British Museum, F 149 : *RVP*, p. 85, 129, pl. 88 ; *ÆLLEN, Personifications*, p. 215, cat. 101, pl. 126-127 ; *MORARD, Darius*, p. 53, pl. 90, 1).

²⁴⁰ *Omnia vincit Amor* comme l'écrivit Virgile (*Bucoliques*, X, 69). Même la farouche Athéna doit s'avouer vaincue. J'ai déjà évoqué plusieurs fois le rôle d'Eros et d'Aphrodite dans les scènes d'enlèvement de Koré.

²⁴¹ Les représentations d'Hadès imberbe sont très rares dans l'imagerie italiote. En plus de l'hydrie de Bari et du cratère de Münster, je ne connais qu'un seul autre objet dont je parlerai plus loin (cfr *infra*, p. 70, **cat. 13**).

félins mais il signale aussi la proximité des Enfers. Cependant, comme l'indique l'étoile²⁴² qui brille au-dessus de l'Eros, le char ne s'y trouve pas encore. D'autres vases présentent des scènes qui sont également considérées comme figurant l'enlèvement de Koré mais il me semble qu'une nuance peut être apportée à ces interprétations si l'on se penche sur certains détails. Une loutrophore apulienne conservée à Port Sunlight (**cat. 36 : pl. 36**) réunit tous les éléments des scènes d'enlèvement telles que je viens de les présenter : Hadès emmène Koré sur son quadriges ; Déméter tenant une torche en croix tente de retenir sa fille ; Hécate et Hermès se tiennent devant le char ; un Eros portant une phiale, une couronne et une bandelette vole au-dessus des chevaux²⁴³. Cependant, contrairement aux scènes précédentes où la panique et l'empressement provoqués par l'irruption soudaine d'Hadès s'emparent des personnages, une quiétude relative me paraît émaner de celle-ci. Déméter n'est pas en train de courir après le char ou d'exprimer sa surprise en levant les bras et, contrairement au cratère d'Atami (**cat. 51 : pl. 52**), la mère et la fille se touchent (les bras gauches se croisent). Leurs gestes et leurs expressions trahissent toutefois le chagrin de la séparation à venir. Hermès non plus n'est pas en train de courir, il est appuyé contre un arbre et attend le départ du char vers les Enfers. Seule Hécate s'élance comme pour mettre en route les chevaux. J'ai plutôt l'impression de voir ici une scène d'adieu (ou tout au moins d'au revoir), celle qui précède la *kathodos* de Perséphone. Lorsqu'au chapitre précédent, j'ai abordé l'iconographie attique des voyages de Koré-Perséphone, j'ai émis l'hypothèse qu'une hydrie conservée à Würzburg²⁴⁴ représente la *kathodos* sous la forme d'une scène matrimoniale. Déméter marche à côté du char et confie sa fille à Hadès. Hécate, la déesse des passages et compagne de Koré, est aussi présente. Je propose de reconnaître la même intention derrière l'image de la loutrophore apulienne. Une scène similaire apparaît sur une amphore apulienne conservée à Genève (**cat. 28 : pl. 28**). Hécate, tenant deux torches, court devant le char²⁴⁵ et un personnage assis avec une phiale semble évoquer un départ. Contrairement à l'attitude statique qu'elle montre sur la loutrophore, Déméter court après le char mais sa fille ne lui adresse aucun regard et, comme sur l'hydrie de New York (**cat. 23 : pl. 23**), elle fait le geste de l'ἀνακάλυψις, assumant ici son rôle de mariée et donc de Perséphone. Il y aurait alors en quelque sorte un chevauchement entre l'image de l'enlèvement et celle de la *kathodos*. Cela participe aussi du jeu d'ambiguïté et de polysémie de l'image italote que j'annonçais au début de ce chapitre. Dans les deux cas, il est question de la descente aux Enfers de la fille de Déméter. Elle est forcée et soudaine dans le cas de l'enlèvement ; elle se fait à contrecœur par les liens du mariage dans le cas de la *kathodos*. Après tout, la *kathodos* n'est que la répétition cyclique de l'enlèvement mais elle est aussi scellée par les liens du mariage, l'accord entre Hadès et Déméter, le tout suivant la volonté de Zeus. Si l'on replace ces objets dans le contexte funéraire auquel ils appartiennent, la portée eschatologique du mythe de

²⁴² Comme mentionné précédemment (cfr *supra*, n. 115), l'enlèvement de Koré a lieu dans la plaine de Nysa, au-delà de l'Océan où, selon la géographie mythique grecque, ciel et terre se rejoignent sans pour autant se confondre car Atlas maintient, à la force de ses bras titanesques, la séparation entre ces deux parties.

²⁴³ Il y a également un oiseau tenant une couronne qui vole dans le coin supérieur droit de la scène. C'est le même oiseau que sur le col du cratère de Münster (**cat. 55**) qui vient ici en quelque sorte redoubler la présence d'Eros.

²⁴⁴ Cfr *supra*, p. 22, **fig. 5**.

²⁴⁵ J'attire l'attention sur le fait que ce vase a fait l'objet de surpeints dont certains assez maladroits au niveau des roues du char. En effet, après un nettoyage en 1972 (ÆLLEN / CHAMAY / CAMBITOGLU, *Cat. Genève*, pp. 157-159), on a pu voir que les roues émergent de la ligne de sol, traduisant la sortie des Enfers du quadriges.

l'enlèvement et/ou de la *kathodos* renvoie au statut privilégié qu'acquiert la fille de Déméter en épousant celui qui règne sur la mort. La mort enlève le défunt comme l'époux enlève la fille aux bras aimants de sa mère qu'il s'agisse de la volonté de Zeus ou plus largement du destin auquel sont aussi soumis les dieux. Etre enlevé par Hadès ou l'épouser c'est tout simplement mourir²⁴⁶. Mais Koré devient la reine Perséphone et comme le rappelle Hélios dans l'*Hymne homérique à Déméter* (75-87), Hadès est l'égal de ses deux frères et constitue ainsi un gendre tout à fait respectable²⁴⁷. En effet, dans la plupart des images de l'enlèvement – et dans celles que je propose de voir comme de potentielles *kathodoi* – Koré porte une couronne qui fait déjà d'elle la reine des Enfers²⁴⁸. Elle porte une couronne particulièrement élaborée dans la scène d'une hydrie apulienne conservée à Hambourg (**cat. 77 : pl. 74**) que je propose encore de considérer comme une *kathodos*. Le char est encadré par Hermès et Hécate. Cette dernière ne court pas et Hermès paraît arrêter les chevaux en attrapant leurs rênes. J'ai plutôt l'impression de voir une scène d'arrivée aux Enfers. Ce lieu est identifié par la présence de deux femmes assises à côté d'hydries²⁴⁹. Eros tenant une phiale et un thymiaterion rappelle le mariage de même que le geste d'ἀνακάλυψις de Perséphone. Les époux enlacés échangent un regard comme sur l'amphore de Genève (**cat. 28 : pl. 28**). Sur ces vases, Koré a accepté son statut de Perséphone et elle ne se retourne plus vers sa mère comme elle le faisait encore sur la loutrophore de Port Sunlight (**cat. 36 : pl. 36**). Dans la majeure partie des scènes d'enlèvement, Hadès ne regarde pas la jeune fille qu'il vient de ravir car, quand il n'y a pas d'aurige pour s'en charger, il est trop occupé à piloter le char pour fuir au plus vite. Dans les scènes de *kathodos*, on ne retrouve pas le même empressement. Un dernier objet me paraît pouvoir entrer dans la catégorie des *kathodoi*. Il s'agit d'un cratère à volutes apulien conservé au British Museum (**cat. 6 : pl. 4**). Hadès et son épouse échangent un regard tandis qu'Hermès suit le quadrigue ou même y monte. Peut-être tente-t-il à nouveau de prendre les rênes. Un personnage féminin à la tête nimbée court devant le char et agite une torche en croix en direction des autres personnages comme le fait Hécate, avec une simple torche, sur la loutrophore de Port Sunlight (**cat. 36 : pl. 36**) et sur l'amphore de Genève (**cat. 28 : pl. 28**). Jusqu'à maintenant, nous avons vu que la torche en croix est l'attribut de Déméter et qu'elle est associée à la recherche entreprise par la déesse suite à l'enlèvement de sa fille²⁵⁰. Cependant, ce n'est pas Déméter qu'il faut reconnaître ici. Comme nous le verrons

²⁴⁶ On retrouve d'ailleurs cette expression dans la littérature : Euripide, *Iphigénie à Aulis*, 460-461 (Ἄιδης νυμφεύσει) ; Euripide, *Oreste*, 1109 (Ἄιδην νυμφίον) ; Euripide, *Héraklès furieux*, 483-484 (γάμους [...] Ἄιδην) ; Sophocle, *Antigone*, 810-816 (Ἀχέρωντι νυμφεύσω). La même idée apparaît dans une épigramme funéraire de Léonidas de Tarente (*Anthologie Palatine*, VII, 13) datée de la fin du IV^e / début du III^e siècle avant notre ère (Ἄιδης εἰς ὄμναιον ἀνάρπασεν). Chez Claudien, *Rapt de Proserpine*, 230-231, l'intervention de Zeus par l'éclair scelle aussi le mariage (*firmant conubia flammae*). A propos de la dimension funéraire de la représentation du mariage d'Hadès et Perséphone sur les vases italiotes, je renvoie à ÆLLEN / CHAMAY / CAMBITOGLU, *Cat. Genève*, p. 159 et à GIULIANI, *Tragik*, pp. 107-108.

²⁴⁷ Plus loin, aux vers 363-370, Hadès rappelle à son épouse qui s'apprête à le quitter le statut très honorable ainsi que les prérogatives et privilèges qu'elle a acquis en devenant reine des Enfers. Chez Claudien, *Rapt de Proserpine*, 277-307, il lui tient le même discours lorsqu'ils se trouvent sur le char, au moment de l'enlèvement. Ensuite, la douceur de l'entrée aux Enfers succède à la violence de l'enlèvement (*Tartara mitior intrat*).

²⁴⁸ Comme je l'ai indiqué précédemment, elle est déjà nommée ΦΕΡΣΕΦΟΝΑ sur le cratère de Berlin (**cat. 25**). Cependant je rappelle que c'est moi qui, de façon opératoire, utilise le nom Koré en lien avec l'enlèvement et il ne faut bien entendu pas forcément appliquer cette façon de penser aux imagiers italiotes.

²⁴⁹ Dans le contexte infernal, on aurait tendance à y reconnaître les Danaïdes. Ces suppliciées sont récurrentes dans l'iconographie infernale que je développe à la fin de ce chapitre (cfr *infra*, pp. 72-74).

²⁵⁰ Cfr *supra*, n. 89.

par la suite, la torche en croix est l'attribut de Perséphone lorsqu'elle est représentée en tant que reine des Enfers. Mais alors pourquoi cette torche est-elle dans la main d'Hécate sur le cratère de Londres ? Je dirais – mais ce n'est là qu'hypothèse – qu'il faut encore rapporter cela à l'ambiguïté du personnage de Koré-Perséphone. C'est au terme du voyage suivant son enlèvement et/ou sa *kathodos* que Koré devient Perséphone et le fait d'avoir mis la torche en croix dans la main du personnage qui guide le char vers les Enfers annoncerait que sa transformation en reine des Enfers est le résultat de ce voyage. En effet, contrairement à l'hydrie de Hambourg (**cat. 77 : pl. 74**), le char n'est pas encore arrivé aux Enfers comme l'attestent les étoiles qui brillent au-dessus des personnages. Le jeune faon gambadant dans un décor végétal situe l'action sur terre. Le *naiskos* abritant une effigie divine posé à même le méandre inférieur de la scène marque la frontière entre le monde des vivants et celui des morts. Le peintre a justement positionné l'Hécate à la torche en croix au-dessus de ce *naiskos*. Contrairement aux autres défunts, la fille de Déméter peut périodiquement revenir auprès de sa mère ce qui m'amène à aborder les images italiotes de son *anodos*. Dans le chapitre précédent, j'ai présenté une série d'objets attiques qui figuraient le retour de Koré accueillie par un groupe de satyres. Ces satyres invoquaient le retour de la déesse au moyen de marteaux. Le dernier vase que j'ai commenté dans cette partie du développement, une péliké fragmentaire conservée à Bonn²⁵¹, constitue le plus petit commun dénominateur de ces scènes d'*anodos* par « appel cogné » : Koré émerge de la ligne de sol face à un satyre qui brandit son marteau. La même scène se trouve sur un cratère en cloche proto-italiote²⁵² conservé à Matera (**cat. 1 : pl. 1, 1**). Mis à part un pied, Koré s'est complètement extraite du sol et elle tend les bras vers le satyre prêt à frapper une nouvelle fois avec son marteau. Comme sur la péliké de Bonn, un arbre sert de décor à la scène mais celui-ci est nu alors qu'il est couvert de feuilles sur le vase attique. Koré vient d'arriver et la renaissance végétale va seulement s'activer. J'ai également présenté un lécythe attique à fond blanc conservé à Paris où seule la tête de la déesse est représentée en *anodos*²⁵³. Ce genre de composition aurait également son parallèle dans la céramique apulienne. Un plat apulien conservé à Berlin (**cat. 91 : pl. 84, 1**) présente une tête que la torche en croix qui l'accompagne désignerait comme étant celle de Koré-Perséphone. Une série de canthares apuliens présentent aussi des têtes visiblement en *anodos* encadrées de deux torches en croix. Trois d'entre eux sont conservés en Allemagne, l'un dans une collection anonyme (**cat. 82**), les deux autres dans la collection Hagg (**cat. 83 : pl. 80, 1** et **cat. 84 : pl. 80, 2**). Dans la même série, je ne peux omettre de mentionner un motif récurrent dans la céramique apulienne : la tête féminine qui émerge d'un rinceau végétal. On la retrouve sur de très nombreux objets²⁵⁴ et je propose de reconnaître dans ce motif la tête en *anodos* de la déesse associée à la renaissance végétale. Ce motif participe, encore une fois, du discours eschatologique de ces monuments. Mais je ne pense pas pour autant qu'il faille

²⁵¹ Cfr *supra*, p. 25, **fig. 10**.

²⁵² Au tout début de l'apparition de la céramique italiote, durant le dernier tiers du V^e siècle, les productions apulienne et lucanienne se ressemblent au point de se confondre. Mais les deux groupes se distinguent très vite – tant au point de vue stylistique qu'iconographique – dès le début du IV^e siècle. Pour les vases datant donc du dernier tiers du V^e siècle, je préfère parler de céramique « proto-italiote ».

²⁵³ Cfr *supra*, p. 25, **fig 9**. J'ai présenté cet objet dans le chapitre précédent mais il y en a bien d'autres. Quelques exemples se trouvent chez BÉRARD, *Anodoi*, fig. 22-29.

²⁵⁴ A titre d'exemples, voici l'ensemble des vases de mon catalogue sur lesquels elle apparaît : **cat. 12, 13, 25, 28, 29, 32, 34, 38, 41, 46, 50, 56, 59, 60, 61** et **78**.

forcément identifier la figure de Koré-Perséphone dans chacune des occurrences de ce motif. En effet, des têtes masculines apparaissent, plus rarement certes, dans le même rinceau végétal²⁵⁵. Ce motif iconographique n'illustre donc pas nécessairement l'*anodos* de Koré mais rien ne dit qu'il n'en est pas inspiré. Là où j'ai décidé, de façon purement opératoire, d'associer la figure de Koré à l'*anodos*, il paraîtrait que, via la torche en croix, la céramique apulienne associe plutôt ce voyage avec la figure de Perséphone. Il est vrai que c'est en tant que Perséphone qu'elle entame le voyage qui la fera redevenir Koré. Ce voyage est illustré sur un autre plat apulien conservé à Chicago (**cat. 54 : pl. 55**). La déesse tenant une torche en croix se dresse sur un quadrigé conduit par un personnage féminin. Le déplacement en char fait bien évidemment penser aux images d'enlèvement que nous venons de voir. On retrouve aussi Hermès à la même place, en course devant le char. Il accomplit cette fois le voyage dans l'autre sens, vers la surface de la terre. Les trois porteuses d'hydries du registre inférieur évoquent les Enfers, le point de départ du char. Les déesses du registre supérieur indiquent la sphère divine, sa destination. Une autre déesse est représentée derrière le char ; il s'agit d'Artémis, vêtue d'une tunique courte et tenant deux lances. Elle vient couronner sa compagne. Je rappelle qu'Artémis est aussi présente dans les scènes d'enlèvement lorsqu'elle tente de s'interposer avec Athéna. Il est donc naturel qu'elle soit là pour célébrer son retour. Un de ses chiens de chasse est aussi présent, comme sur la lekané de Lugano (**cat. 74 : pl. 71**). Ce chien court devant les chevaux, comme sur le col du cratère de Münster (**cat. 55 : pl. 56-57**)²⁵⁶. Le bassin renversé aux pieds d'Artémis indique l'arrivée soudaine du char de la même manière que les *kalathoi* renversés sur l'hydrie de Bari (**cat. 53 : pl. 54**) traduisent la surprise devant l'irruption d'Hadès. La présence d'Eros au registre supérieur permet de reconnaître Aphrodite qu'il enlace. Cette déesse est présente dans la majeure partie des scènes d'enlèvement et Eros l'est dans quasi toutes. L'identité de l'autre divinité avec laquelle ils conversent n'est pas aussi évidente. Peut-être qu'il s'agit de Déméter qui assiste au retour de sa fille comme sur le cratère de New York²⁵⁷. Le jeune faon qui est couché à ses pieds rappelle celui qui gambade sur le cratère de Londres (**cat. 6 : pl. 4**). Des éléments et personnages présents lors de l'enlèvement le sont aussi lors du retour ce qui souligne l'aspect cyclique des voyages de Koré-Perséphone. Seule manquerait Hécate mais, dans l'iconographie apulienne, elle ne semble accompagner Koré que lorsqu'elle accomplit le voyage vers les Enfers. Dans l'iconographie attique, comme on l'a vu²⁵⁸, Hécate peut être présente lors de la réunion des Deux Déesses. Hermès est plus souvent présent car c'est de toute façon lui qui est chargé par Zeus de ramener la fille auprès de sa mère, comme on peut le lire dans l'*Hymne homérique à Déméter* (334-358). Sur un cratère apulien conservé à Saint-Petersbourg (**cat. 86 : pl. 81**), Hermès pénètre dans le palais d'Hadès et ce dernier se retourne pour l'écouter. Son épouse est debout, prête à suivre Hermès vers la surface²⁵⁹.

²⁵⁵ **Cat. 17 et 55**. Ainsi qu'une tête masculine couronnée d'épis de blé (**cat. 48**).

²⁵⁶ Dans la scène infernale représentée sur la panse de ce même cratère, Perséphone caresse le même genre de chien mais il accompagne alors Hécate. Faudrait-il alors plutôt associer cet animal à cette divinité ?

²⁵⁷ Cfr *supra*, p. 24, **fig. 6**.

²⁵⁸ *Idem*.

²⁵⁹ Dans certaines scènes infernales (**cat. 8, 15, 78-80**), les deux époux trônent côte à côte ; dans d'autres, ils trônent tous les deux mais Perséphone est à l'extérieur du palais (**cat. 55**) ; dans d'autres encore, seul Hadès est assis et Perséphone est debout à ses côtés (**cat. 13, 32, 42, 46, 56, 57, 59-61**) mais je ne pense pas qu'il faille pour autant à chaque fois assimiler cette position debout à son départ imminent. Dans quelques cas, seule trône Perséphone alors qu'Hadès, lui, est debout (**cat. 12**).

Le registre inférieur est occupé par les Danaïdes, habitantes régulières des Enfers dans la céramique apulienne. Le registre supérieur²⁶⁰, de part et d'autre du palais, est occupé par des figures divines. A gauche, on retrouve Artémis qui attend le retour de sa compagne. La présence d'Apollon à ses côtés s'explique de la même manière que pour le cratère d'Atami (**cat. 51 : pl. 52**), la sœur appelle son frère jumeau. De l'autre côté de l'édifice, on trouve Aphrodite et Eros. Ce sont donc les mêmes personnages que ceux qui, sur le plat de Chicago (**cat. 54 : pl. 55**), attendent l'*anodos* de Koré. Aphrodite est aussi accompagnée de Pan qui rappelle les satyres de « l'appel cogné ». Le registre supérieur d'une amphore apulienne conservée à Londres (**cat. 41 : pl. 41**) met également en scène le départ de Perséphone. Hadès trônant verse la libation qui précède le départ de son épouse, appuyée sur sa torche en croix. Derrière Hadès, Hermès, accoudé à un bassin, leur rappelle que le moment est venu. Derrière Perséphone, un personnage féminin est assis à proximité d'un autre bassin. Il tient une ombrelle et un coffret ; il y a aussi un miroir au pied du bassin. Ces différents attributs semblent désigner ce personnage féminin comme Aphrodite mais la présence de cette déesse en contexte infernal me paraît douteuse.

Bien qu'il ne s'agisse pas du support qui fait l'objet de mon étude et que je n'aie donc pas l'intention d'entrer autant dans les détails, je m'en serais voulu de ne pas mentionner la série de reliefs mis au jour à Locres Epizéphyrienne. Cette cité du sud du Bruttium, l'actuelle Calabre (**fig. 1**) fut fondée aux environs de 680-670 A.C.N. par des Grecs provenant de la Locride. Locres Epizéphyrienne abritait deux grands sanctuaires : l'un était dédié à Aphrodite, l'autre à Perséphone. On y a découvert une importante quantité de fragments de reliefs votifs en terre cuite moulés datant, pour la plupart, de la première moitié du V^e siècle avant notre ère. Etant donné que ces reliefs étaient moulés et donc produits en petites séries, la combinaison de différents fragments – n'appartenant pas forcément au même objet – permet de reconstituer l'image complète. C'est à ce travail méthodique et méticuleux que s'est attelé Helmut Prückner dont l'étude constitue la référence fondamentale en ce qui concerne ces objets²⁶¹. Il classe alors les scènes en « Typen » correspondant aux moules qui ont autrefois permis de réaliser ces reliefs. Je me permets ici de reprendre cette façon d'opérer tout en renvoyant à l'ouvrage de Prückner. Environ un tiers des « Typen » contiennent des scènes en rapport avec Perséphone²⁶². Parmi eux, on trouve bien évidemment des scènes d'enlèvement²⁶³ selon un schéma iconographique proche de celui que nous avons pu observer dans la céramique attique et italote. Par exemple, sur le « Typ 57 » (**fig 36**)²⁶⁴, Hadès emporte sur son quadriges la jeune fille qui se retourne désespérément pour chercher de l'aide. La différence majeure avec les scènes attiques et apuliennes est que le char d'Hadès est ailé et que les chevaux sont en vol ce qui impliquerait davantage un voyage aérien que souterrain. Sur le « Typ 79 » (**fig 37**)²⁶⁵, Hadès imberbe est en train de monter sur le bige où l'attend déjà

²⁶⁰ Sur le col du cratère, un troisième registre est représenté. Il s'agit de celui dans lequel prend place le châtement d'Ixion, les espaces supra-célestes dans lesquels il est condamné à tourner attaché à une roue de feu.

²⁶¹ PRÜCKNER, *Tonreliefs*. Ces reliefs sont également abordés chez LINDNER, *Persephone*, pp. 37-38, 24-26 et dans les *LIMC IV*, « Hades » (LINDNER), pp. 375-379 et *LIMC Suppl.*, « Persephone » (KRAUSKOPF), pp. 419-423. Je signale aussi les quinze volumes du *Corpus dei pinakes di Locri Epizefiri* publié, entre 1996 et 2007, dans les *Atti e memorie della Società Magna Grecia* sous la direction d'Elisa Lissi Caronna.

²⁶² PRÜCKNER, *Tonreliefs*, pp. 68-84, Typ 57-124.

²⁶³ Idem, pp. 68-74, « Typen 57-83 ».

²⁶⁴ Idem, pp. 68-70, fig. 11 ; LINDNER, *Persephone*, p. 37, 24 ; *LIMC IV*, « Hades » (LINDNER), p. 379, 64.

²⁶⁵ Idem, pp. 70-74, fig. 12.

la jeune déesse sous l'œil de trois personnage féminins dans la partie droite de l'image. On retrouve Hadès imberbe sur l'hydrie de Bari (**cat. 53 : pl. 54**) et sur le cratère de Münster (**cat. 55 : pl. 56-57**). Le motif du *kalathos* renversé apparaît sur la loutrophore de Madrid (**cat. 52 : pl. 53**) et sur l'hydrie de Bari (**cat. 53 : pl. 54**). Il fait de ces témoins féminins des Océanides. Tout comme dans la céramique apulienne (**cat. 28 : pl. 28, cat. 36 : pl. 36 et cat. 77 : pl. 74**), les reliefs de Locres présentent des scènes de retour de Perséphone que je ne me risquerai cependant pas à qualifier de *kathodoi* étant donné que les chevaux semblent plutôt s'envoler. Par exemple, sur le « Typ 84 » (**fig. 38**)²⁶⁶, les époux se tiennent côte à côte sur le bige et la scène semble plus empreinte de la solennité d'un mariage que de l'agitation d'un enlèvement. La majeure partie du reste des types concernant Perséphone la mettent en scène trônant en compagnie d'Hadès. Par exemple, sur le « Typ 86 » (**fig. 39**)²⁶⁷, Perséphone, coiffée d'une couronne et tenant des épis de blé et un coq (son attribut sur les reliefs de Locres), trône aux côtés d'Hadès portant une phiale et un végétal indéterminé. Cette scène figure alors le couple à la manière des scènes infernales que je développe à la fin de ce chapitre. D'autres « Typen » du même genre représentent le couple recevant des offrandes de la part d'autres divinités²⁶⁸.

L'errance de Déméter

Le registre supérieur du cratère à volutes apulien de Naples (**cat. 29 : pl. 29**), commenté ci-dessus, représente Déméter, tenant une torche en croix, en train de monter à bord du char d'Hélios. Je le rappelle, dans l'*Hymne homérique à Déméter* (51-89) la déesse s'adresse à ce dieu, sur le conseil d'Hécate, après neuf jours de vaines recherches. Le nombre de jours de cette errance est une façon littéraire de donner de l'emphase au chagrin et à la quête de Déméter²⁶⁹. L'image procède différemment pour traduire ce sentiment. Dans les scènes apuliennes de l'enlèvement de Koré, le chagrin de Déméter se mesure plutôt à l'ampleur des moyens qu'elle déploie pour retrouver sa fille. Elle fait appel à nombre de ses guerriers Corybantes et elle leur confie même le bige attelé de fauves sur lequel elle a combattu durant la gigantomachie²⁷⁰. Ne reculant devant rien pour retrouver sa fille, elle s'adresse aussi à Hélios, le dieu qui, du haut des cieux, embrasse l'ensemble du monde visible. Interrompre la course d'Hélios, c'est d'une certaine manière briser l'ordre cosmique, comme elle le fera encore par la suite en délaissant la croissance de la végétation²⁷¹. Ceci explique la représentation de la rencontre entre Déméter et le dieu solaire dans une scène qui illustre aussi l'enlèvement de Koré. La tradition iconographique apulienne envisage cette rencontre d'une façon différente de celle qui apparaît dans l'*Hymne*. En effet, quand il a

²⁶⁶ Idem, pp. 74-76, fig. 13 ; *LIMC* IV, « Hades » (LINDNER), p. 379, 62.

²⁶⁷ Idem, pp. 74-76, fig. 14 ; *LIMC* IV, « Hades » (LINDNER), p. 376, 50.

²⁶⁸ Idem, pp. 77-81. Parmi eux, je signale notamment Triptolème (Idem, p. 79, « Typ 120 » et pl. 30, 4).

²⁶⁹ Peut-être y a-t-il aussi une symbolique derrière ces neuf jours d'errance et l'arrivée à Eleusis lors du dixième ? Comme on l'a vu, la célébration des Mystères couvrait dix jours. C'est Hécate qui interrompt l'errance au bout du dixième jour et RICHARDSON, *Hymn*, p. 169 suggère un jeu de mot entre δεκάτη et Ἐκάτη aux vers 51-52.

²⁷⁰ Cfr *supra*, pp. 43-44, **cat. 25 et 39**.

²⁷¹ Privant les hommes de nourriture, elle prive aussi les dieux de la part d'honneur que les hommes doivent leur rendre par l'intermédiaire de l'offrande et du sacrifice animal. L'abandon de son ministère divin illustre encore l'ampleur du chagrin de Déméter qui met en péril l'ordre cosmique.

répondu aux questions de Déméter, Hélios repart sur son char, seul. La scène du cratère de Naples montre que Déméter monte sur le char d'Hélios pour se lancer à la recherche de sa fille comme le rappelle sa torche en croix²⁷². On retrouve les mêmes éléments sur le col d'un cratère apulien conservé à Paris (**cat. 85 : pl. 72, 2**). Déméter, coiffée d'épis de blé, et Hélios nimbé sont réunis sur un quadrigé. Les chevaux sont répartis en paires symétriques du fait de la frontalité de la représentation. Les étoiles qui encadrent les deux divinités situent la scène dans les sphères célestes. La déesse ne tient pas de torche en croix mais cet attribut se trouve dans la main d'Hermès à la chlamyde virevoltante. Le dieu court devant les chevaux et les guide en tenant leurs rênes. La torche en croix est associée à la recherche de Déméter et Hermès évoque le voyage. Placer une torche en croix dans la main d'Hermès, c'est faire allusion à la quête de Déméter. Sur le lécythe apulien de Londres (**cat. 47 : pl. 47-48**), un Corybante tient aussi une torche en croix, toujours pour évoquer cette idée de recherche. Sur le col du cratère de Paris, un Corybante armé et en course est représenté en pendant à Hermès : la boucle est bouclée. Autre détail particulier, le quadrigé d'Hélios émerge d'un navire ; ce navire évoque le voyage à travers les mers – et donc à travers le monde – que Déméter s'apprête à entreprendre pour retrouver sa fille. Ce col de cratère regroupe ainsi une série de motifs iconographiques précis qui illustrent, de façon « abrégée », ce que le cratère de Naples développe sur trois registres. Représenter l'errance de Déméter, c'est aussi faire allusion à l'enlèvement de Koré qui la précède. Dans le chapitre sur la céramique attique, j'ai commenté une péliké du style de Kertch conservée à Londres. Je reprenais l'hypothèse d'une représentation de l'arrivée de Déméter à Eleusis, à la cour de la reine Métanire²⁷³. Une hydrie apulienne conservée à Berlin (**cat. 14 : pl. 12, 86, 2 et 87**) évoquerait également le séjour de Déméter à Eleusis. Arthur Trendall propose d'y reconnaître la rencontre entre la déesse et Métanire mais il ne commente pas davantage la scène²⁷⁴. Luca Giuliani suit cette identification et propose un développement que je reprends ici car il me semble tout à fait pertinent²⁷⁵. Déméter, coiffée d'un *polos*, trône au milieu d'une assemblée majoritairement féminine. Une femme s'agenouille devant elle et lui tend des épis de blé. Les six personnages féminins du registre inférieur portent les mêmes épis dans les cheveux et dans les mains. Cinq d'entre elles sont assises sur ou à côté d'une *kisté*. Il y a également une *kisté* au-dessus du personnage agenouillé devant Déméter. Les deux femmes qui occupent l'extrémité droite du registre inférieur tiennent aussi un *kanoun*. La dernière est debout et une bandelette est accrochée au-dessus d'elle. A l'extrémité, il y a une phiale au-dessus du *kanoun* de la jeune femme assise. Tous ces objets appartiennent aux scènes de culte et, en l'occurrence, il s'agit d'une offrande de végétaux faite à Déméter. La déesse n'apparaît pas sous l'aspect de la vieille Dôs endeuillée telle qu'on l'a vue sur la péliké attique de Londres. Elle est ici représentée en tant que divinité dans toute sa grandeur et le geste de parole qu'elle adresse à celle qui lui fait une offrande indique qu'elle est aussi en train de lui intimer sa volonté. Ceci se concilie mal avec la Dôs silencieuse et morose qui se ferme sur elle-même. Cependant dans l'*Hymne homérique à Déméter* (268-281), la déesse finit par se révéler dans toute sa splendeur – mais aussi dans toute sa colère – lorsqu'elle est interrompue par Métanire alors

²⁷² Cfr *supra*, n. 89.

²⁷³ Cfr *supra*, pp. 26-27, **fig. 13**.

²⁷⁴ *RVAp Suppl. II*, p. 88, 30d.

²⁷⁵ GIULIANI, *Tragik*, pp. 132-138.

qu'elle plonge Démophon dans les flammes pour le rendre immortel. « Aussitôt ses genoux se déroberent sous elle » rapporte l'*Hymne* à propos de Métanire²⁷⁶. Faut-il en conclure que le peintre, se souvenant de ce détail, a pris l'initiative de la montrer agenouillée devant la déesse? Dans le même passage (270-274), Déméter ordonne qu'un temple lui soit construit à Eleusis pour qu'un culte lui soit consacré. C'est visiblement ce qui est en train de se dérouler sur l'hydrie. Les six jeunes femmes munies du matériel de culte au registre inférieur pourraient être les filles de Métanire qui, dans l'*Hymne* (284-295), assistent aussi à l'épiphanie de la déesse et ce sont elles qui, le lendemain, rapportent à leur père les événements de la nuit. Dans le poème, elles sont quatre, sur l'hydrie, on en compte six mais je ne pense pas que cela infirme pour autant cette identification. Encore une fois, l'image n'illustre pas le texte. Deux paires de personnages masculins encadrent Métanire et Déméter. La paire de droite est constituée du pédagogue, personnage récurrent dans la céramique apulienne²⁷⁷, et d'un jeune homme accompagné d'un cheval. Ce jeune cavalier ne peut être qu'un personnage de haut rang et sa discussion avec le pédagogue indique qu'il s'agit d'un enfant princier. Le mythe narré dans l'*Hymne homérique à Déméter* donne pour seul fils à Métanire le Démophon nouveau-né dont la déesse était devenue la nourrice. Il est donc peu probable qu'il s'agisse de ce jeune homme. Cependant, comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, dans les versions les plus récentes du mythe, Démophon n'est même plus mentionné et c'est Triptolème qui devient le fils du couple royal²⁷⁸. La céramique apulienne met en scène Triptolème dans le contexte de son départ en mission et ce, selon un schéma iconographique proche de celui qui apparaît dans l'imagerie attique ; j'y viens plus loin. Mais on le retrouve aussi – en de plus rares occasions certes – dans des contextes iconographiques différents²⁷⁹. S'il s'agit bien de Triptolème, la chlamyde et les sandales hautes qu'il porte ainsi que la monture qui l'accompagne pourraient évoquer son voyage à venir mais je crois plutôt que le cheval souligne le caractère aristocratique de ce personnage de même que la lance, peut-être liée à l'activité guerrière et/ou cynégétique à laquelle se livraient les jeunes nobles. Les deux autres personnages masculins qui font pendant au pédagogue et au jeune cavalier peuvent être envisagés de la même manière. Luca Giuliani propose d'y reconnaître Eumolpos et Eubouleus²⁸⁰. L'*Hymne homérique à Déméter* (153-156 et 473-477) cite également Dioclés, Polyxeinos, Dolichos et le roi Kéléos parmi les aristocrates éleusiniens à qui la déesse confie son culte. Je pense que l'identité précise de ces personnages n'est pas importante, pas plus que celle des jeunes filles du registre inférieur. L'image qui décore cet objet évoque les cultes que les Eleusiniens ont rendus à la déesse. Dans le contexte funéraire auquel elle appartient, l'image renvoie surtout à la bienveillance que Déméter leur témoigne²⁸¹. A part peut-être la péliké de Londres, il n'existe aucun parallèle à cette scène ce qui rend impossible la mise en série. Elle semble s'inspirer de la

²⁷⁶ *Hymne homérique à Déméter*, 281 (τῆς δ' αὐτίκα γούνατ' ἔλυντο).

²⁷⁷ Dans l'iconographie apulienne, le pédagogue (ou la nourrice, son équivalent féminin) incarne le personnage qui, de par la sagesse associée à son grand âge, s'adresse à un ou plusieurs des autres protagonistes pour le(s) conseiller ou pour le(s) informer des événements en cours dans l'image (MORARD, *Darius*, pp. 109-113).

²⁷⁸ Cfr *supra*, pp. 27-28.

²⁷⁹ Cfr *infra*, pp. 56-61 (départ de Triptolème) et pp. 74-76 (Triptolème juge des Enfers).

²⁸⁰ GIULIANI, *Tragik*, pp. 137-138.

²⁸¹ J'attire aussi l'attention sur le fait que cette hydrie appartient au même lot funéraire que le cratère à volutes présenté précédemment (cat. 24) et qui représente l'enlèvement de Koré.

tradition narrée dans l'*Hymne homérique à Déméter* que l'imagier a toutefois mise en scène au moyen du langage iconographique. Pour en terminer avec ce vase, le registre supérieur présente une assemblée divine constituée de Pan, Hermès, Poséidon, Aphrodite, Apollon et Artémis. Ces divinités discutent entre elles sans véritablement prêter attention à la scène qu'elles surplombent. Peut-être figurent-elles l'Olympe que Déméter a quitté en s'installant à Eleusis ? On retrouve cependant les divinités présentes dans les scènes en rapport avec les voyages de Koré-Perséphone que j'ai commentées plus haut²⁸². Le seul « intrus » serait Poséidon qui, de surcroît, est imberbe et occupe la position centrale. Luca Giuliani propose d'expliquer sa présence par celle de l'hypothétique Eumolpos du registre médian ; en effet, dans certaines traditions, Eumolpos est le fils de Poséidon²⁸³. Une œnochoé fragmentaire conservée à Foggia (**cat. 27 : pl. 27**) présente une scène dont, à ma connaissance, aucune interprétation n'a été fournie. En comparant ce vase avec les objets que je viens de commenter, j'ai l'impression d'avoir suffisamment d'éléments en main pour avancer une hypothèse. La scène se déploie sur deux registres. A l'extrémité gauche du registre supérieur, Eos nimbée et se tenant sur un bige apporte les premières lueurs d'une nouvelle journée. On trouve ensuite cinq Corybantes – peut-être y en avait-il un sixième dans la lacune. Trois d'entre eux sont assis à même le sol. Deux des trois ont laissé leur bouclier à terre et le troisième s'appuie sur le sien. Un quatrième est appuyé contre ce qui semble être un bassin et s'apprête à boire dans une phiale. Le dernier adopte aussi une position de repos et joue de la trompette²⁸⁴. Sur les monuments que j'ai commentés précédemment, les Corybantes sont toujours représentés en course ou prêts à partir à la recherche de la fille de Déméter²⁸⁵. Sur cette œnochoé, ils sont à l'arrêt et ils sont loin de l'état d'empressement qui les agite dans les scènes d'enlèvement de Koré (**cat. 23 : pl. 23, cat. 25 : pl. 25 et 89 et cat. 47 : pl. 47-48**). Cette scène illustrerait donc une halte dans leur recherche. Trois autres Corybantes apparaissent au registre inférieur. L'un adopte la même attitude que ceux du registre supérieur, il est assis sur un monticule rocheux et il dépose sa lance sur le rocher. Derrière lui se tient un autre personnage masculin assez mutilé. Il ne porte qu'une chlamyde et des sandales hautes. Peut-être s'agit-il à nouveau d'un Corybante ? En revanche, les deux derniers Corybantes du registre inférieur sont encore en course, équipés de leurs armes. Ils tiennent tous les deux une torche. Bien que le rehaut de peinture ait presque complètement disparu à cet endroit, on peut encore apercevoir la croix fixée à l'extrémité de l'une des deux torches. La partie supérieure de l'autre torche se trouve dans la lacune mais je suis convaincu qu'il devait également s'agir d'une torche en croix. Comme je l'ai déjà dit à plusieurs reprises, cette torche est associée à l'errance de Déméter et on la retrouve dans la main d'un Corybante sur le lécythe de Londres (**cat. 47 : pl. 47-48**). Ces deux Corybantes sont donc toujours en

²⁸² Pan : **cat. 87** ; Hermès : **cat. 6, 25, 29, 36, 41, 51, 54, 74, 77 et 86** ; Aphrodite : **cat. 23, 29, 41 (?) , 47, 51, 52, 54 et 86** ; Apollon : **cat. 51 et 86** ; Artémis : **cat. 51-54, 74 et 86**.

²⁸³ Pseudo-Apollodore, III, 15, 4. Sur le skyphos attique de Londres (**fig. 16**), Poséidon et Eumolpos sont tous les deux représentés assis sous les anses et dans la même attitude. Cela les met probablement en relation.

²⁸⁴ Les Corybantes sont également musiciens. Ils accompagnent la déesse en frappant leur bouclier, en jouant du tambour, des cymbales et de la flûte et aussi en poussant des cris. Cette procession particulièrement bruyante est décrite chez Ovide, *Fastes*, IV, 179-190 ; plus loin, en 195-210, Ovide raconte l'épisode des Corybantes qui frappèrent leur bouclier pour couvrir les cris de l'enfant Zeus que Rhéa voulait sauver du cannibalisme de Cronos. Sur le cratère à volutes de Berlin (**cat. 25**), un des trois Corybantes du registre supérieur porte une clochette autour du bras. La trompette du Corybante de l'œnochoé de Foggia participe aussi de cette idée.

²⁸⁵ **Cat. 23, 25, 29, 47 et 85**.

train de chercher Koré. Celui qui est assis sur le monticule rocheux tend une couronne à l'un de ses compagnons. Ce geste est une autre manière de symboliser la fin de la recherche, il en couronne le succès. Cela signifierait-il que la scène centrale du registre inférieur représente le retour de Koré auprès de sa mère ? Elle montre un bige tiré par deux fauves sur lequel on voit un personnage féminin tenant une torche en croix et un personnage masculin qui semble conduire le char. Un autre personnage féminin avec un sceptre posé sur l'épaule se tient face à ce groupe. On pourrait donc penser à une représentation de l'*anodos* de Koré à bord d'un char accueillie par Déméter comme sur le plat de Chicago (**cat. 54 : pl. 55**). Le problème est que, sur ce plat, le char est un quadrigé et il est tiré par des chevaux. Le bige attelé de fauves appartient plutôt à Déméter comme nous l'avons vu sur les fragments de Hambourg (**cat. 39 : pl. 39**). Il me paraît donc très peu probable qu'il s'agisse de Koré. Quant à reconnaître Déméter dans la femme qui lui fait face, le problème majeur est la présence, dans ses bras, d'un enfant qui tend les siens vers le personnage féminin sur le char. Comme le signalent les Corybantes tenant des torches en croix, la scène se situe dans le contexte de l'errance de Déméter à la recherche de Koré. La torche en croix du personnage féminin sur le char la désigne donc comme Déméter. Sur le cratère de Berlin (**cat. 25 : pl. 25 et 89**), le bige attelé de fauves apparaît aussi et il semblerait que Déméter s'apprête à y monter en compagnie d'un Corybante. C'est, à mon sens, le même motif iconographique que représente cette œnochoé. Alors qu'elle voyageait avec Hélios sur le cratère de Naples (**cat. 29 : pl. 29**) et sur le col du cratère de Paris (**cat. 85 : pl. 72, 2**), elle part en char avec un de ses Corybantes sur le cratère de Berlin et sur l'œnochoé de Foggia²⁸⁶. Mais, comme je l'ai dit, la scène de l'œnochoé semble marquer la fin des recherches. La clef de la compréhension de l'image est donnée par le personnage féminin portant l'enfant qui accueille à bras ouverts l'arrivée de Déméter. Cette femme est munie d'un sceptre, ce qui en fait une reine. Dans le contexte de l'errance de Déméter, le seul personnage qui vient à l'esprit est Métanire. L'enfant ne peut donc qu'être son fils dernier-né, Démophon. Dans l'*Hymne homérique à Déméter* (289-291), Démophon se montre inconsolable lorsqu'il est arraché aux bras de sa nourrice divine. Figurer l'enfant cherchant de toutes ses forces à quitter les bras de sa propre mère pour se jeter dans ceux de sa future nourrice témoigne du même attachement. Mon hypothèse est donc que la scène qu'illustre l'œnochoé de Foggia représente l'arrivée de Déméter à Eleusis. La rencontre entre la déesse et l'enfant met en quelque sorte un terme à l'errance et au chagrin de Déméter puisque, dès lors qu'elle devient sa nourrice, elle se consacre à le rendre immortel, c'est-à-dire à faire de lui un fils de substitution grâce auquel elle apaise son chagrin. Si l'on rapporte cet objet à son contexte funéraire, représenter la rencontre de Déméter et Démophon, c'est évoquer toute la bienveillance que la déesse a témoignée à cet enfant et surtout le projet d'immortalisation qu'elle avait pour lui. Comme je l'ai écrit plus haut, la scène est fragmentaire et des éléments de réponse devaient se trouver dans les lacunes. Par exemple, les têtes des deux personnages sur le char auraient pu porter des attributs facilitant leur identification. Derrière un des deux Corybantes du registre inférieur, il y a également un petit édifice, probablement une fontaine. Peut-être faut-il y reconnaître une allusion au puits *Kallichoron* d'Eleusis. La partie manquante derrière cette fontaine pouvait encore contenir un autre personnage associé à cet édifice, peut-être un dernier Corybante ?

²⁸⁶ Euripide, *Hélène*, 1310 parle de Déméter attelant des bêtes sauvages à son char (θηρῶν [...] ζυγίους).

Le départ de Triptolème, les filles d'Anios et Marôn

Dans l'un des fragments du *Triptolème* de Sophocle, Déméter expose au héros éleusinien l'itinéraire de sa mission civilisatrice. Elle le fait passer par l'Italie et d'abord par l'Enôtrie, c'est-à-dire, comme nous l'avons vu dans le premier chapitre, la Grande Grèce²⁸⁷. Nous ne conservons que cinq représentations apuliennes du départ de Triptolème ce qui est dérisoire en comparaison de leurs nombreux homologues attiques²⁸⁸. Cependant, dans un article récent, Hélène Pierre a attiré l'attention sur le fait qu'un bon tiers des vases attiques figurant Triptolème ont été découverts en Italie ; essentiellement en Etrurie – comme c'est le cas de beaucoup de vases attiques en général – mais aussi en Campanie et en Apulie et ce sur un laps de temps s'étalant du dernier tiers du VI^e au dernier tiers du IV^e siècle²⁸⁹. Les imagiers italiotes ont donc bien eu l'occasion d'avoir connaissance de ces représentations mais, à nouveau, ils ont mis en scène cet épisode dans les compositions plus développées que permettent, je le rappelle, les dimensions importantes des vases funéraires. Dans l'iconographie attique, la majeure partie des images du départ de Triptolème se résumait à la représentation de ladite triade éleusinienne selon un schéma récurrent : Triptolème, assis sur son char-trône ailé, reçoit de Déméter des épis de blé ou bien la déesse accomplit la libation qui marque son départ en mission. Koré-Perséphone n'est présente que pour compléter la triade car elle ne joue pas le moindre rôle dans cet épisode. Sa présence n'est cependant pas dénuée de sens puisque c'est après le retour de sa fille que Déméter enseigne à Triptolème les secrets de l'agriculture et de l'initiation. On retrouve cette triade sur un cratère à volutes apulien conservé au Vatican (**cat. 17 : pl. 19**). Au centre du registre inférieur, Triptolème se tient debout sur son char ailé attelé de deux serpents. Comme c'était le cas sur certains vases attiques du style de Kertch²⁹⁰, ce véhicule n'est plus un char-trône et donc Triptolème n'est plus assis. Le héros éleusinien tend le bras pour saisir les épis que lui offre Déméter, tenant une torche en croix. Derrière elle, un autre personnage féminin, muni d'une torche, assiste à la scène. Arthur Cook et, à sa suite, les auteurs qui ont commenté la scène, proposent, sans certitude, d'y reconnaître Hécate²⁹¹. Christian Ællen envisage plutôt d'identifier ce personnage comme la fille de Déméter²⁹² et je ne peux que lui donner raison. A ma connaissance, Hécate n'apparaît pas dans les scènes attiques du départ de Triptolème²⁹³. Sa présence sur ce cratère aurait toutefois pu être une innovation apulienne mais le contexte de la scène me pousse davantage à y reconnaître Koré-Perséphone. En effet, les pieds de ce personnage reposent sur le bord de la composition comme s'il venait juste d'en émerger. Il s'agirait alors d'une Koré qui viendrait d'accomplir son *anodos*, d'où la torche dans sa main gauche et la couronne qu'elle porte sur la tête. On aurait pu s'attendre à une torche en croix

²⁸⁷ *TrGF* IV, fr. 598 (= Denys d'Halicarnasse, *Antiquités romaines*, I, 12, 2). Cfr *supra*, p. 2.

²⁸⁸ Dans le chapitre précédent, j'ai expliqué pourquoi la figure de Triptolème avait eu autant d'importance dans le contexte de la propagande athénienne (cfr *supra*, p. 28).

²⁸⁹ PIERRE, *Triptolème*, pp. 111-112 et fig. 1-4. Une bonne partie des objets attiques que j'ai présentés dans le chapitre précédent (pp. 27-34) ont justement été mis au jour en Italie, la plupart du temps dans des tombes.

²⁹⁰ Par exemple, sur la péliké conservée à Saint-Petersbourg (cfr *supra*, pp. 32-33, **fig. 23**).

²⁹¹ COOK, *Zeus* I, pp. 126-127 ; *RVAp* I, p. 408, 60, pl. 144, 1-2 ; SCHWARZ, *Triptolemos*, p. 56, V 143, pl. XIX, fig. 33 ; *LIMC* IV, « Demeter » (BESCHI), p. 875, 373.

²⁹² ÆLLEN, *Personnifications*, pp. 101-102.

²⁹³ D'après SCHWARZ, *Triptolemos*, p. 49, V 11 et p. 135, ce serait Hécate qui apparaît sur le cratère à volutes attique de Stanford (cfr *supra*, pp. 30-31, **fig. 20**) mais elle s'appuie sur une inscription très mutilée.

qui aurait confirmé cette identification. Je pense que le peintre n'a pas senti le besoin d'ajouter cet attribut, déjà présent dans la main de Déméter, pour corroborer l'identité de ce personnage. Il est d'ailleurs tout à fait logique qu'il s'agisse de Koré-Perséphone puisque Déméter confie ses secrets à Triptolème avant de quitter Eleusis, c'est-à-dire peu après le retour de sa fille. Cependant, dans les autres scènes apuliennes complètes du départ de Triptolème, Koré-Perséphone n'apparaît pas. De l'autre côté du char, un personnage féminin abreuve un des deux serpents au moyen d'une phiale²⁹⁴. Deux autres jeunes femmes se tiennent à ses côtés dans une position intermédiaire entre les deux registres. Je vais revenir sur leur identité dans les lignes qui suivent. Au registre supérieur, Zeus observe la scène tandis qu'à ses côtés, Hermès, en appui sur sa jambe levée, lui adresse la parole. Zeus assiste au départ de Triptolème, peut-être après avoir assisté aux retrouvailles de Déméter et de sa fille. Hermès rendrait compte au roi de l'Olympe de la mission qu'il a accomplie en ramenant la jeune déesse. D'ailleurs, il se trouve exactement au-dessus d'elle. Un cratère à volutes apulien conservé à Saint-Pétersbourg (**cat. 7 : pl. 5**) illustre le départ de Triptolème dans un contexte tout à fait particulier. Le héros éleusinien, coiffé d'épis de blé, se tient debout sur son char attelé de deux serpents. A noter qu'ici, les ailes ont disparu et en vérité, le cratère du Vatican (**cat. 17 : pl. 19**) constitue la seule occurrence italote du char de Triptolème muni d'ailes. Triptolème reçoit de Déméter la libation qui précède son départ. Dans le dos de la déesse, un satyre tenant une syrinx est représenté derrière un monticule et s'appuie à un arbre bourgeonnant. Peut-être faut-il voir dans la présence de ce personnage et de ce végétal renaissant une allusion à la scène de l'*anodos* de Koré entourée de satyres telle que je l'ai exposée précédemment²⁹⁵ ? Je préfère rester prudent quant à cette affirmation. Il y a également une branche de lierre qui descend du coin supérieur gauche de la composition et je pense qu'il faut la mettre en relation avec le satyre. Je rappelle ici la péliké attique de Malibu (**fig. 21**) qui associe le satyre et l'invention du lierre. Ces deux éléments donnent une teinte dionysiaque à la scène. Dans le chapitre précédent, j'ai mentionné qu'on pouvait observer des liens entre les thématiques dionysiaques et les scènes éleusiniennes voire, par la suite, dans la céramique attique tardive, l'immixtion de Dionysos dans le cercle éleusinien²⁹⁶. Le même phénomène s'observe dans la céramique italote. Tous les protagonistes de cette scène sont identifiés par une inscription ce qui permet de reconnaître comme des *Hôrai*²⁹⁷ les deux personnages féminins tenant des épis de blé qui se trouvent derrière Déméter. De l'autre côté, Aphrodite est assise près d'un arbre et discute avec Eros. Le personnage féminin qui lui

²⁹⁴ Le motif iconographique de la jeune femme qui abreuve le serpent se retrouve notamment dans les scènes italotes du jardin des Hespérides. C'est alors Ladon qui est abreuvé par une Hespéride afin de le distraire tandis qu'Héraklès ou une autre Hespéride cueille les pommes d'or dont le serpent a la garde. On retrouve, par exemple, ce motif sur un cratère à volutes apulien conservé à Ruvo (Museo Giovanni Jatta, 1097 : SICHTERMANN, *Ruvo*, p. 50, K 72 et pl. 119-122 ; *RVAp I*, p. 417, 16), sur un cratère en calice apulien conservé à Naples (Museo Archeologico Nazionale, 81865 (H 2885) : HEYDEMANN, *Neapel*, pp. 427-428, 2885 ; *RVAp I*, p. 126, 234) ou encore sur un lécythe paestan également conservé à Naples (Museo Archeologico Nazionale, 81847 (H 2873) : HEYDEMANN, *Neapel*, pp. 419-421, 2873 ; *RVP*, p. 86, 135 et pl. 57 ; *RVSIS*, fig. 351).

²⁹⁵ Cfr *supra*, pp. 24-25, **fig. 7-10** et pp. 48-49 pour la céramique italote.

²⁹⁶ Cfr *supra*, pp. 30-34, **fig. 20-24** et n. 194.

²⁹⁷ Je ne ferai que translittérer ce terme et me garderai bien de le traduire. En effet, « ὥραι » désigne toute forme de division du temps. Traduire « ὥραι » par « heures » me paraît leur donner une connotation beaucoup trop moderne qui ne peut de toute façon pas correspondre au grec ancien. Dans le contexte éleusinien et agraire, on pourrait opter pour « saisons » mais dans ce cas aussi, il faut éviter les projections modernes. De plus, si l'on utilise l'acception de saison, le nombre des *Hôrai* peut poser problème.

fait face en appuyant son bras sur sa jambe levée est désigné par l'inscription « ΠΕΙΘΩ ». Cette dernière accompagne souvent Aphrodite dans le contexte matrimonial²⁹⁸. Aphrodite, elle, est déjà présente dans les assemblées éleusiniennes attiques comme on l'a vu, par exemple, sur la péliké du style de Kertch conservée à Saint-Pétersbourg (**fig. 23**). Lui adjoindre Peithô lui donne certainement un autre rôle et une autre signification dans ces scènes de départ de Triptolème. D'après Hélène Pierre, la présence de Peithô associée à celle d'Aphrodite « viendrait peut-être signifier que la symbolique fertile de ce Triptolème apulien dépasse les limites de la sphère agraire pour atteindre peut-être une force liée à la fertilité humaine, féminine essentiellement »²⁹⁹. Si l'on compare maintenant le cratère du Vatican (**cat. 17**) avec celui de Saint-Pétersbourg (**cat. 7 : pl. 5**) qui lui est antérieur, on peut présumer que le personnage féminin qui abreuve un des deux serpents du char de Triptolème est une *Hôra* tandis que les deux autres sont Aphrodite et Peithô. Leur place est identique sur les deux cratères et la position appuyée sur une jambe levée serait commune aux deux Peithô. Le cratère de Saint-Pétersbourg présente également la particularité de situer le départ de Triptolème sur les bords du Nil, identifié par l'inscription « ΝΕΙΛΟΣ ». Le fleuve aux rives luxuriantes coule le long du bord inférieur de la composition, devant le char de Triptolème. Sur la berge, un félin tient dans la gueule un oiseau qu'il vient de capturer. Ce motif participe de l'ambiance nilotique de l'image³⁰⁰. D'ailleurs l'inscription qui désigne le fleuve se trouve juste à côté de ce félin. On est alors en droit de se demander pourquoi le peintre a situé le départ du héros éleusinien sur les bords du fleuve égyptien³⁰¹. Les liens entre les cultures grecque et égyptienne remontent au plus tard à la seconde moitié du VII^e siècle notamment suite à la fondation de la ville de Naucratis dans le delta du Nil³⁰². Au contact de cette civilisation ancienne et complexe, les Grecs ont cherché, via ce que l'on désigne actuellement comme le phénomène de l'*interpretatio graeca*, à établir des correspondances entre leurs divinités et celles que l'on adorait sur les rives du Nil. Ainsi Déméter fut assimilée à Isis comme on l'apprend, par exemple, chez Hérodote ou chez Diodore de Sicile³⁰³. Ce dernier raconte aussi le voyage à travers le monde du dieu Osiris, époux d'Isis, afin d'y propager l'agriculture³⁰⁴. Toujours suivant le même phénomène d'*interpretatio graeca*, Osiris fut

²⁹⁸ Par exemple, elle figure sur un épinétron votif attique à figures rouges conservé à Athènes (Musée National Archéologique, 1629 : ARV², p. 1250, 34 ; SIMON, *Vasen*, fig. 216). Sur cet objet particulier associé au travail des textiles et donc au gynécée, Aphrodite et Peithô (inscrites) figurent au sein d'une assemblée féminine dans un contexte matrimonial évident. Plutarque, *Questions romaines*, 3 donne une liste de cinq divinités invoquées dans le cadre d'une cérémonie matrimoniale. Il y figure Aphrodite et Peithô.

²⁹⁹ PIERRE, *Triptolème*, p. 119.

³⁰⁰ On retrouve déjà ce motif du félin chassant un oiseau dans la scène nilotique du mur Est de la pièce 5 de la *Maison Ouest* d'Akrotiri (MARINATOS, *Thera* VI, pl. 8 (couleur) ; YOUNG FORSYTH, *Thera*, pl. VIII b).

³⁰¹ Dans les fragments du *Triptolème* de Sophocle, on trouve le passage du héros en Grande Grèce mais aucun de ceux que nous conservons ne parle de l'Égypte. Il est toutefois question de Carthage (*TrGF* IV, fr. 602) et il est également fait mention d'une prairie de silphion (*TrGF* IV, fr. 603), une plante dont le commerce été assuré par la cité de Cyrène. Peut-être qu'après la Libye, Triptolème devait aussi se rendre en Égypte ?

³⁰² Naucratis est une cité de type ἐμπόριον. Elle fut fondée vers 630 A.C.N., durant le règne du pharaon Amasis, afin de regrouper en un même lieu les marchands grecs qui commerçaient en Égypte (BOARDMAN, *Overseas*, pp. 118-133. Cfr aussi *supra*, n. 16).

³⁰³ Hérodote, II, 156, 5 ; Diodore de Sicile, I, 14. C'est surtout à partir de l'époque ptolémaïque que la figure et le culte d'Isis prennent une importance qu'ils n'avaient alors pas spécialement connue dans la religion égyptienne. Ceci ouvre le riche dossier des cultes isiaques dans lequel je ne m'aventurerai pas davantage.

³⁰⁴ Diodore de Sicile, I, 18, 2. Plutarque, *D'Isis et d'Osiris*, 13 narre le même épisode du voyage d'Osiris.

assimilé à Dionysos³⁰⁵. Ce voyage n'est pas sans évoquer celui de Triptolème. D'ailleurs, Diodore nous apprend également que, pour le mener à bien, Osiris s'était entouré de deux agriculteurs expérimentés (συνέπεσθαι δὲ καὶ τῆς γεωργίας ἐμπειρίαν ἔχοντας) dont l'un est Triptolème pour son expertise en matière de culture des céréales (τοῦ δὲ κατὰ τὸν σῖτον σπόρου καὶ τῆς ὄλης συγκομιδῆς Τριπτόλεμον). Plus loin, on apprend qu'Osiris a ensuite confié au héros éleusinien la mise en culture de l'Attique³⁰⁶. Placer le départ de Triptolème en Egypte renvoie, selon moi, au même mythe mais du point de vue de l'iconographie. Le cratère de Saint-Pétersbourg est bien antérieur au récit de Diodore et montre alors que le lien entre le héros éleusinien et l'Égypte est déjà attesté au début du IV^e siècle avant notre ère. Mais pourquoi à cette époque ? Gerda Schwarz va jusqu'à parler de « transfert du culte » (« Kultübertragung ») d'Eleusis à Alexandrie³⁰⁷. En vérité, les Mystères d'Eleusis n'ont pas été transférés à Alexandrie mais ce serait plutôt le culte local de Déméter qui aurait subi leur influence³⁰⁸. Karl Schefold remarque qu'on peut constater une « égyptianisation » de l'image dans les premiers temps de la céramique italote³⁰⁹. Selon lui, cette teinte égyptisante serait d'abord apparue dans la céramique attique notamment avec les représentations d'Io, elle aussi associée à Isis³¹⁰. Un cratère en cloche apulien conservé à Naples (**cat. 16 : pl. 17-18**), contemporain des deux précédents, représente encore le départ de Triptolème au sein d'une assemblée nombreuse. Au centre du registre inférieur, le jeune héros, debout sur son char attelé de serpents, tend le bras vers les épis de blé que lui offre Déméter, tenant une torche en croix. De l'autre côté du char est assise une jeune femme avec un épi de blé à la main. Elle occupe la même place que l'*Hôra* abreuvant le serpent sur le cratère du Vatican (**cat. 17 : pl. 19**) et les épis qu'elle tient se retrouvent dans les mains des deux *Hôrai* inscrites sur le cratère de Saint-Pétersbourg (**cat. 7 : pl. 5**). Comme sur le cratère du Vatican, il y a deux autres personnages féminins debout à proximité de cette *Hôra* assise. Tout en discutant avec sa compagne, l'une d'elles tend une couronne à Triptolème. S'il faut reconnaître Aphrodite et Peithô sur le cratère de Saint-Pétersbourg et sur celui du Vatican, ce n'est pas le cas ici. En effet, Aphrodite est déjà présente au registre supérieur. Elle est accompagnée d'un cygne qu'Eros abreuve au moyen d'une phiale. Je dirais donc que, sur le cratère de Naples, ces deux personnages féminins debout sont deux autres *Hôrai*. Sur le cratère du Vatican (**cat. 17 : pl. 19**), il y a donc une seule *Hôra* assise ; sur le cratère de Saint-Pétersbourg (**cat. 7 : pl. 5**), on retrouve une *Hôra* assise, accompagnée d'une seconde qui est debout, toutes deux tenant des épis de blé. Sur le cratère de Naples (**cat. 16 : pl. 17-18**), une troisième *Hôra* debout vient grandir leurs rangs. Dans la même partie de l'image, on retrouve aussi un satyre, vêtu d'une peau de bête, qui tient un thyrses et ce qui semble être une syrinx. Il assiste également au départ de Triptolème. La présence de ce personnage renvoie, encore une fois, à la renaissance végétale dans le contexte duquel s'inscrit la mission de Triptolème mais aussi à la connotation

³⁰⁵ Hérodote, II, 42, 2 et 156, 4-5 ; Diodore de Sicile, I, 13-15, 25 ; Plutarque, *D'Isis et d'Osiris*, 28 et 35.

³⁰⁶ Diodore de Sicile, I, 20, 3.

³⁰⁷ SCHWARZ, *Triptolemos am Nil*, p. 176.

³⁰⁸ PIERRE, *Triptolème*, p. 120, n. 35. De plus amples développements à propos des liens entre la Grande Grèce et l'Égypte en rapport avec ce vase si particulier se trouvent chez ÆLLEN, *Personnifications*, pp. 123-124.

³⁰⁹ SCHEFOLD, *SB III*, p. 136 : « Überraschend ägyptisiert auch einer der ersten rotfigurigen Maler Unteritaliens, wohl attischer Herkunft, auf einer Kanne in Boston ». En plus de cette œnochoé lucanienne conservée à Boston (Museum of Fine Arts, 00.366 : *LCS*, p. 16, 9 ; TRENDALL & WEBSTER, *Drama*, p. 32, II, 6), Schefold cite d'autres exemples de vases italotes dont justement le cratère de Saint-Pétersbourg avec le départ de Triptolème.

³¹⁰ SCHEFOLD, *SB III*, pp. 135-137. Hérodote, II, 41 rapproche les représentations d'Io cornue de celles d'Isis.

dionysiaque que j'ai mentionnée précédemment. Un second satyre tenant un thyrses se trouve de l'autre côté du char, à l'extrémité gauche du registre inférieur. Il s'appuie à une colonne comme le satyre du cratère de Saint-Petersbourg (**cat. 7 : pl. 5**) s'appuie à un arbre bourgeonnant. De même que je l'ai proposé précédemment, peut-être faut-il voir dans la présence de ces personnages une allusion aux scènes d'*anodos* dans lesquelles ils interviennent. Sur le cratère de Naples, la végétation qui entoure les protagonistes est particulièrement luxuriante et, je l'ai déjà dit, le départ de Triptolème suit de près le retour de Koré. L'attitude des satyres sur ces deux cratères pourrait évoquer le repos qu'ils s'accordent après s'être démenés à pratiquer l'appel cogné. Sur le cratère de Naples, Hermès s'appuie à la même colonne que le satyre. Sa présence renvoie au voyage que va accomplir Triptolème mais, puisqu'elle semble associée à celle du satyre, elle pourrait aussi renvoyer au récent retour de Koré comme je le proposais pour le cratère du Vatican (**cat. 17 : pl. 19**). Je réaffirme cependant ma prudence quant à cette hypothèse. Un col de cratère apulien conservé à Matera (**cat. 8**) propose une composition bien plus épurée. On y retrouve seulement Triptolème sur son char tiré par deux serpents. Le héros éleusinien tient des épis de blé dans chaque main. On pourrait alors penser qu'il est plutôt représenté en train d'accomplir son voyage comme c'est le cas sur la coupe attique conservée au Vatican que j'ai commentée au chapitre précédent (**fig. 18**). Cette coupe est d'ailleurs contemporaine et elle a été découverte à Vulci. Sur le col du cratère de Matera, Triptolème vole au sein d'un rinceau végétal. J'ai parlé, plus haut, des têtes féminines et parfois masculines qui émergent du même genre de rinceau végétal, sur le col de certains cratères apuliens³¹¹. Dans quelques cas, on peut aussi y trouver Niké, Eos ou Hélios sur un quadrigé³¹², c'est-à-dire des personnages accomplissant des voyages célestes. Triptolème y a donc tout à fait sa place. L'oiseau qui vole face au char, dans le coin supérieur droit de la composition, associerait également l'action à un déplacement céleste. Toutefois, des oiseaux apparaissent dans le rinceau végétal d'autres vases sans pour autant évoquer un espace céleste ; ils renvoient davantage à l'abondance et à la luxuriance végétale³¹³. Un fragment apulien conservé à Amsterdam (**cat. 18 : pl. 6, 2**) constitue une cinquième et dernière occurrence italienne du départ de Triptolème. Malheureusement, il ne permet rien de plus que l'identification de la scène à laquelle il appartenait. On y voit la partie inférieure du corps d'un personnage féminin qui s'appuie sur une torche en croix. Comme je l'ai déjà dit, dans la céramique apulienne cet attribut se trouve le plus souvent dans la main de Déméter ou dans celle de sa fille. Sur le bord droit du fragment, les anneaux d'un corps serpentiforme témoignent de la présence du char de Triptolème. Le personnage à la torche en croix est donc Déméter. De même que dans les scènes précédentes, la déesse donnait apparemment des épis de blé au jeune héros debout sur son char. Le rinceau végétal sur le bord gauche du fragment me fait penser que ce fragment

³¹¹ Cfr *supra*, pp. 48-49.

³¹² Par exemple, **cat. 12, 15 et 46** (Hélios) ; **cat. 59** (Eos) et **cat. 61 et 78** (Niké). On trouve parfois des scènes mythologiques comme Œdipe et la Sphinx sur le col d'un cratère à volutes apulien conservé à Naples (Museo Archeologico Nazionale 81393 (H 3254) : HEYDEMANN, *Neapel*, pp. 579-578, 3254 ; MORET, *Ilioupersis*, pp. 214-215, cat. 144 ; *RVAp* II, p. 495, 39 ; MORET, *Œdipe*, pp. 95-99, cat. 108 et pl. 67, 1 ; *RVSIS*, pp. 89-90 et fig. 204 ; ELLEN, *Personnifications*, pp. 206-207, cat. 39 et pl. 47 ; MORARD, *Darius*, p. 178, cat. 32 et pl. 25).

³¹³ On en retrouve, par exemple, sur un lécythe apulien conservé à Richmond (Virginia Museum of Fine Arts, 81.55 : *RVAp* Suppl. I, p. 83, 281b), sur un cratère à volutes apulien conservé à Okayama (Kurashiki Museum : *RVAp* II, p. 863, 14) ou encore sur un cratère à volutes apulien conservé à Laguna Hills (collection privée : *RVAp* Suppl. II, p. 273, 14).

appartenait autrefois au col d'un cratère comme c'est le cas de celui de Matera (**cat. 8 : pl. 6, 1 et 86, 1**). La scène à laquelle appartient ce fragment ne devait pas être développée ; elle utilise le plus petit commun dénominateur de l'iconographie du départ de Triptolème : Déméter confiant les épis à Triptolème sur son char attelé de serpents.

Un autre récit mythologique met en relation l'agriculture avec un don divin fait à des humains. Il s'agit du mythe d'Anios et de ses trois filles, appelées Œnotropes. Ce mythe apparaît justement sur deux vases apuliens. Cela pourrait sembler peu mais c'est pourtant remarquable puisque l'art grec n'a pas laissé d'autres représentations de ce mythe. Il existe aussi un relief votif découvert à Délos mais son iconographie n'a rien d'original. Il représente une scène d'offrande d'un bélier à un personnage barbu couché sur une *kliné* qui doit être Anios. Outre le fait qu'il provient de l'île de Délos dont Anios est roi dans le mythe, tout ce qui rattache ce relief à ce personnage, c'est l'inscription qu'il arbore³¹⁴. Diodore de Sicile raconte que Rhoiô, fille de Staphylos, le roi de Chersonèse, fut aimée par Apollon. Lorsqu'il comprend que sa fille est enceinte, Staphylos l'enferme dans un coffre qu'il jette à la mer. Apollon guide ce coffre jusqu'à son sanctuaire de Délos. Rhoiô échoue sur l'île sacrée avec son fils nouveau-né, Anios. Elle dépose alors l'enfant sur l'autel d'Apollon, le confiant ainsi à son père. Le dieu se charge de l'éducation d'Anios et lui apprend l'art de la divination³¹⁵. Anios, prêtre d'Apollon, devient également le roi de Délos et, dans la chronologie du mythe, son règne correspond à la période de la guerre de Troie. Il prend pour épouse Dôrippé qu'il avait échangée contre un cheval à des pirates qui l'avaient enlevée en Thrace. C'est elle qui lui donne trois filles, les Œnotropes³¹⁶. Ces filles, nommées Spermô, Elaïs et Oinô, reçoivent de Dionysos le pouvoir de faire pousser à volonté respectivement le blé, l'olivier dont on tire l'huile et la vigne dont on produit le vin³¹⁷. Chez Ovide, elles ont également le pouvoir de transformer tout ce qu'elles touchent en ces précieuses denrées. Lorsqu'il apprend ce prodige, Agamemnon décide de faire escale à Délos avec sa flotte afin d'emmener à Troie ces jeunes filles qui lui garantiraient une guerre sans le moindre problème d'intendance. Horrifiées, elles implorent alors l'aide de Dionysos qui les transforme en colombes³¹⁸. Lorsqu'ils fuient la ruine de Troie, Enée et Anchise reçoivent l'hospitalité d'Anios et ils consultent l'oracle d'Apollon pour connaître les suites qu'ils devront donner à leur voyage. Quand Anchise s'enquiert du sort des enfants d'Anios, le roi de Délos leur raconte le passage d'Agamemnon sur son île³¹⁹. C'est cet épisode de la visite des Grecs à Délos qui est représenté sur les deux vases apuliens attribués au Peintre de Darius que je vais maintenant commenter. Le premier est un cratère en calice conservé dans la collection Dan Paul à Miami (**cat. 30 : pl. 30 et 90**). Certains éléments du décor localisent l'action dans un sanctuaire. Au centre, on trouve un large autel à métopes et triglyphes³²⁰. Derrière cet autel, se dresse une colonne ionique

³¹⁴ Relief votif en marbre, II^e-I^{er} siècle A.C.N., Délos, Musée archéologique, A 3201 (*LIMC* I, « Anios » (BRUNEAU), pp. 793-794). L'inscription « [T]IMOKPATHΣ AN[ΙΩΙ] » est commentée par ROUSSEL & LAUNEY, *Délos*, n° 2334. Anios recevait à Délos un culte héroïque. A ce sujet, je signale la thèse de Francis Prost intitulée *Le sanctuaire d'Anios à Délos : contribution à l'histoire politique et religieuse des Cyclades*.

³¹⁵ Diodore de Sicile, V, 62.

³¹⁶ *Etymologicum Magnum*, s. v. Δωρίπη (293, 39 = Friedrich SYLBURG (éd.), p. 266).

³¹⁷ Pseudo-Apollodore, *Épitomé*, III, 10.

³¹⁸ Ovide, *Métamorphoses*, XIII, 650-674 ; Servius, *Commentaires sur l'Énéide*, III, 80.

³¹⁹ Virgile, *Énéide*, III, 80-99 ; Denys d'Halicarnasse, I, 50, 1 ; Ovide, *Métamorphoses*, XIII, 629-639.

³²⁰ On retrouve, par exemple, le même genre d'autel à métopes et triglyphes sur un cratère à volutes apulien conservé à Genève (Musée d'Art et d'Histoire, 24692 : *RVAp* Suppl. II, p. 97, 126a et pl. 19, 1) ; sur un cratère

surmontée d'un trépied. Un bucrane est suspendu à hauteur du trépied. Il y a aussi une œnochoé destinée à la libation au pied de l'autel. Le trépied indique que ce sanctuaire est consacré à Apollon. Ce dieu est justement représenté dans la partie droite du registre supérieur. Il est accompagné d'un cygne mais aussi de sa sœur. Dans les scènes d'enlèvement de Koré, c'est la présence d'Artémis qui attire celle d'Apollon ; dans ce cas, c'est l'inverse³²¹. A l'autre extrémité du registre supérieur, on trouve Pan. Trendall pense qu'il évoque simplement le fait que l'action se passe en extérieur³²². Pan est le dieu des espaces sauvages, vierges de toute présence humaine car les terres qu'il habite sont difficiles à cultiver³²³. Il se trouve donc dans un rapport de polarité face aux Œnotropes qui incarnent, comme Déméter, la nature dans toute sa luxuriance et dans toute son abondance. Au registre inférieur, un homme muni d'un bâton est assis sur l'autel et il est entouré de trois jeunes femmes. L'une est debout sur l'autel et elle s'appuie contre la colonne ; elle a dans la main un pampre et sa chevelure est parsemée de feuilles de vigne. Une autre se dresse à côté de l'autel. Elle porte une couronne d'olivier et tient une branche du même arbre. La dernière est assise sur l'autel ; elle est coiffée de deux épis de blé et elle en serre trois autres dans le creux du bras. On aura reconnu sans trop de peine Anios entouré de ses trois filles, chacune accompagnée de la plante qu'elle a le pouvoir de produire. Les trois filles regardent leur père tandis qu'il discute avec un autre homme tenant un sceptre surmonté d'un oiseau et portant une épée en bandoulière. A la lecture des auteurs précédemment mentionnés, on est tenté de reconnaître en lui Agamemnon qui vient demander à Anios les jeunes filles qu'il compte emmener dans sa campagne contre Troie. Il existe une autre version du mythe donnée par Simonide selon laquelle ce sont Ménélas et Ulysse qui se rendent auprès d'Anios pour ramener les Œnotropes³²⁴. Cependant, sur le cratère de Miami, il n'y a qu'un seul visiteur qui se présente à Anios. Dans l'iconographie apulienne, Ulysse n'est pas représenté en tant que roi tenant le sceptre mais plutôt en tant que voyageur coiffé du pilos³²⁵. J'opterais donc plutôt pour Agamemnon mais Trendall et Schauenburg se prononcent en faveur de Ménélas³²⁶. L'autre vase figurant ce mythe est une loutrophore conservée dans une collection privée napolitaine (**cat. 31 : pl. 31**). La scène qu'elle présente est sensiblement identique. Oinô a

en calice apulien conservé à Boston (Museum of Fine Arts, 1989.100 : *RVAp* Suppl. II, p. 151, 65b et pl. 37, 3 *RVAp* Suppl. II, p. 151, 65b, pl. 37.3 ; *RVSIS*, p. 90, fig. 206 ; MORARD, *Darius*, p. 174, cat. 23) ou encore sur une œnochoé apulienne conservée à Fiesole (**cat. 22**).

³²¹ *L'Hymne homérique à Apollon*, 15-18, raconte qu'Artémis est née à Ortygie alors que son frère voit le jour sur l'île de Délos à l'ombre d'un palmier, à côté du fleuve Inopos, au pied du mont Cynthe. Pindare, *Néméenne* I, 1-5 associe Délos et l'Ortygie syracusaine mais d'autres sites antiques répondaient au même toponyme (*RE*, XVIII, 2, col. 1519-1526). Cette problématique fait l'objet de l'étude de TRÉHEUX, *Ortygie*.

³²² TRENDALL, *Anios*, p. 167.

³²³ BORGEAUD, *Pan*, pp. 93-95 cite le terme *ἔσχαται* pour désigner ces frontières entre l'espace humain et l'espace sauvage où règne Pan. Euripide, *Hippolyte*, 73-83 évoque un tel lieu en l'associant à Artémis mais Pan y aurait tout aussi bien trouvé sa place. La présence de Pan dans la céramique italote a fait l'objet de l'étude de SCHAUBURG, *Pan* ; elle est également abordée par BORGEAUD, *Pan*, pp. 92-93. Pour les liens entre Pan et les thématiques éleusiniennes, cfr *supra*, pp. 30-32 et n. 179.

³²⁴ Simonide, *Kateukhai = Schol. Od.* I, p. 308 (VI, 164) ; PAGE, *Poetae*, p. 279, n° 537 (Simonide n° 32). En effet, dans l'*Odyssée*, VI, 162-165, Ulysse fait allusion à son passage sur l'île de Délos et il mentionne le palmier au pied duquel serait né Apollon (cfr *supra*, n. 321). TRENDALL, *Anios*, p. 165 fait référence à cette scholie mais il l'attribue à Stésichore au lieu de Simonide.

³²⁵ Par exemple, sur un cratère à volutes apulien conservé à Berlin (Staatliche Museen, 1984.39 : *RVAp* Suppl. II, p. 146, 17 a ; GIULIANI, *Tragik*, pp. 31-33) ou sur une situle apulienne conservée à Naples (Museo Archeologico Nazionale, 81863 (H 2910) : HEYDEMANN, *Neapel*, pp. 439-440, 2910 ; *RVAp* I, pp. 417-418, 18 et pl. 151, 2).

³²⁶ TRENDALL, *Anios*, pp. 166-167 ; SCHAUBURG, *Studien* III, p. 17.

simplement échangé sa place avec Elais. Les éléments qui permettent de situer l'action dans le sanctuaire délien diffèrent dans les détails : il y a deux bucranes ; on trouve une phiale aux pieds de Spermô ; la colonne ionique est surmontée d'une hydrie. Il y a également une deuxième colonne ionique, derrière le visiteur et elle est surmontée de la statue d'un animal³²⁷. La différence majeure entre les deux images est que celle de la loutrophore n'est pas surmontée d'un bandeau divin. On est en droit de se demander ce qui a amené le Peintre de Darius à mettre en scène ce mythe sur ces deux vases. Arthur Trendall propose l'hypothèse philodramatiste de la tragédie perdue³²⁸ mais cet argument du silence nous laisse sur notre faim. Pour ma part, je proposerais d'expliquer le choix de ce mythe aussi par l'idée d'abondance végétale qu'il renferme. Je le rappelle, la céramique apulienne propose des décors floraux (rincaux, palmettes, etc.) particulièrement riches et développés ce qui, en contexte funéraire et eschatologique, participe indéniablement de la symbolique de la renaissance végétale³²⁹. Au même titre que la tradition éleusinienne, le mythe d'Anios associe la prospérité à l'abondance végétale. Tout comme Triptolème reçoit de Déméter les secrets de l'agriculture qui donnent au reste du monde la prospérité matérielle, les Énotropes reçoivent de Dionysos le pouvoir d'assurer cette même prospérité via une production agricole spontanée. Dans les deux cas, la bienveillance divine s'exprime par un don agraire.

Un troisième mythe mettant en scène un don agricole me semble pouvoir compléter cette démonstration. Il s'agit de celui de Marôn, roi des Cicones et lui aussi prêtre d'Apollon. On apprend dans l'*Odyssée* qu'il offre à Ulysse, parmi d'autres présents, douze amphores d'un vin véritablement divin pour le remercier de l'avoir épargné, lui et sa famille, lors de l'affrontement entre les Grecs et les Cicones³³⁰. C'est d'ailleurs avec ce vin qu'Ulysse parvient à enivrer le cyclope Polyphème. Dans l'*Odyssée*, Marôn est le fils d'Evantheus mais dans le *Cyclope* d'Euripide, il est le fils de Dionysos et il est élevé par Silène³³¹. Chez Diodore, c'est lui, en sa qualité de vigneron chevronné, qu'Osiris emmène avec Triptolème dans son voyage civilisateur. Le dieu égyptien lui confie ensuite la Thrace et fait bâtir la ville de Maronée³³². Athénée parle aussi de la ville de Marée, près d'Alexandrie, célèbre pour son vin et dont on attribue la fondation à Marôn qui avait accompagné Dionysos dans sa campagne orientale³³³. A nouveau, l'Égypte, plus particulièrement Alexandrie, lie Triptolème et Marôn. Il n'existe, dans l'art grec, que deux représentations du mythe de Marôn. L'une se trouve sur un cratère en calice sicéliote à figures rouges du Peintre de Marôn conservé à Lipari³³⁴. Elle figure Marôn, vêtu à l'orientale et portant le bonnet phrygien, en train d'offrir à Ulysse, coiffé de son habituel pilos, une outre remplie du fameux vin. Les deux personnages sont entourés d'*Opôra* qui incarne la saison des vendanges et d'*Ampelis* qui personnifie la vigne. C'est l'autre représentation qui m'intéresse car elle a justement été produite en Grande Grèce. Il s'agit d'une situle apulienne conservée à Genève

³²⁷ Trendall y reconnaîtrait un bélier (RVAp II, p. 494).

³²⁸ TRENDALL, *Anios*, p. 168.

³²⁹ Cette idée est présentée avec davantage de développements par MORARD, *Darius*, pp. 148-156.

³³⁰ *Odyssée*, IX, 196-211. Ulysse évoque le combat contre les Cicones un peu avant, aux vers 39-61.

³³¹ Euripide, *Cyclope*, 141-143.

³³² Diodore de Sicile, I, 18, 2 et I, 20, 2. Pour le voyage d'Osiris, cfr *supra*, pp. 58-59.

³³³ Athénée, I, 60.

³³⁴ Lipari, Museo Archeologico Eoliano, 2297 (LCS Suppl. I, p. 102 ; TRENDALL & WEBSTER, *Drama*, p. 114, III, 6, 2 ; MORET, *Ilioupersis*, p. 266, n. 6 ; LCS Suppl. III, p. 275, 46g ; SCHEFOLD & JUNG, *SB V*, pp. 336-337 et fig. 299 ; LIMC VI, « Maron » (KOSSATZ-DEISSMANN), pp. 362-363, 2).

(cat. 19 : pl. 20 et 88). Tous les personnages de la scène sont identifiés par une inscription. On y voit un jeune Marôn trônant tendre le bras vers un pampre qui lui est offert par un satyre. Dionysos, tenant son thyrsos et un canthare, assiste à la scène. Derrière le trône se tient Peithô et au registre supérieur Aphrodite est assise en compagnie d'Eros. On retrouve Aphrodite et Peithô dans les scènes du départ de Triptolème³³⁵ et je pense que leur présence dans la représentation du mythe de Marôn doit avoir une signification du même ordre d'idées. Face à Aphrodite est assise Eiréné ; elle incarne la paix, condition qui permettra à Marôn de connaître la prospérité grâce au don agricole de Dionysos. Cette image offre comme un pendant à la scène du départ de Triptolème. Dans le cas de Triptolème, c'est la culture du blé qui est enseignée à l'humanité ; dans le cas de Marôn, c'est la culture de la vigne. Cette association se retrouve chez Euripide qui rappelle que les deux dons les plus précieux pour l'humanité sont le pain et le vin ; l'un vient de Déméter, l'autre de Dionysos³³⁶. Je rappelle également la péliké attique de Malibu³³⁷ qui met en relation le départ de Triptolème et le mythe d'Ikarios, l'homologue attique de Marôn. On constate donc que dans la céramique apulienne, le départ de Triptolème apparaît durant la première moitié du IV^e siècle et il est suivi, dans la seconde moitié du siècle, par d'autres mythes illustrant un don agricole divin assurant la prospérité. A la **fig. 40**, je propose un schéma synoptique résumant ces différents mythes. Enfin, est-il encore nécessaire de revenir sur la portée eschatologique de mythes mettant en scène à la fois l'abondance végétale et le sort particulier que connaissent leurs protagonistes en recevant les enseignements et la bienveillance d'une divinité ?

³³⁵ Cfr *supra*, pp. 56-60, **cat. 7, 16 et 17**.

³³⁶ Euripide, *Bacchantes*, 274-285.

³³⁷ Cfr *supra*, pp. 31-32, **fig. 21**.

Aux Enfers

S'il y a bien un thème caractéristique voire endémique de l'imagerie apulienne, ce sont les scènes infernales. J'ai mentionné, dans des notes précédentes, la *Nekyia* attribuée à Polygnote que Pausanias a pu admirer à Delphes³³⁸ mais ce tableau perdu constitue, à ma connaissance, l'une des deux seules représentations d'une scène infernale dans l'art grec « continental »³³⁹. Certaines images de la céramique attique pourraient avoir les Enfers comme toile de fond. C'est notamment le cas des représentations d'Héraklès s'emparant de Cerbère. Par exemple, une amphore attique bilingue conservée à Paris³⁴⁰ représente, sur la face décorée selon la technique de la figure rouge, Héraklès qui s'apprête à enchaîner Cerbère. On s'attendrait donc à ce que la scène se passe aux Enfers mais la présence de l'arbre en arrière-fond et surtout d'Athéna derrière son protégé me font plutôt penser que l'édifice qui surplombe Cerbère dans la partie droite de la composition est en fait la porte des Enfers par laquelle Héraklès est en train de faire sortir le chien tricéphale. En effet, je ne connais aucune image ni aucun texte qui attestent la présence d'Athéna aux Enfers. Une amphore attique à figures noires conservée à Munich³⁴¹ fournirait peut-être une scène infernale attique. Une face représente à nouveau Héraklès maîtrisant Cerbère ; l'autre montre le supplice de Sisyphe ainsi que quatre personnages féminins ailés vidant des hydries dans un grand *pithos*. Cette fois-ci, la scène a indéniablement lieu aux Enfers. Il existe d'autres représentations attiques du supplice de Sisyphe, par exemple, sur les deux faces d'une autre amphore à figures noires conservée à Munich³⁴². Cependant il ne s'agit pas, à mon sens, de scènes infernales à proprement parler telles qu'en offre abondamment la céramique apulienne. En effet, dans le cas de ces exemples attiques, c'est l'épisode figuré (la capture de Cerbère par Héraklès ou bien le supplice de Sisyphe) qui fait des Enfers le cadre de l'action. En revanche, dans le cas des scènes infernales apuliennes, les Enfers sont le thème principal de la représentation qui est du coup composée de motifs comme la capture de Cerbère par Héraklès ou le supplice de Sisyphe mais aussi le châtement de Tantale, de Thésée et Pirithoos et des Danaïdes. Toutefois, il me semble également que certaines scènes infernales apuliennes mettent parfois plus particulièrement l'accent sur un de ces motifs ; j'y reviens dans les lignes qui suivent. Il existe une quarantaine de vases apuliens présentant une scène infernale ; dans la plupart des cas, ce sont des cratères à volutes apuliens de grandes dimensions³⁴³. Dans le cadre de ce mémoire, j'en ai sélectionné une vingtaine ; mon but n'est pas de proposer un nouveau corpus de ces vases ni de commenter de façon exhaustive leur iconographie riche et

³³⁸ Cfr *supra*, n. 110.

³³⁹ L'autre se trouve dans le registre supérieur qui court sur les deux faces d'un cratère en calice attique à figures rouges conservé à New York (Metropolitan Museum, 08.258.21 : JACOBSTHAL, *Nekyia*, fig. 6-10 ; ARV², p. 1086, 1 ; SCHEFOLD & JUNG, *SB IV*, p. 184, fig. 223 ; SCHEFOLD & JUNG, *SB V*, p. 162, fig. 143). Sur une face, Héraklès, accompagné d'Hermès, rencontre Thésée et Pirithoos assis, sous la surveillance d'Hadès, debout et tenant un sceptre. Méléagre, appuyé sur deux lances, fait pendant à Hadès ; sur l'autre, Elpénor et Ajax se font face tandis que Palamède s'appuie à une des deux colonnes du palais infernal dans lequel trône Perséphone. Les cinq autres personnages qui se trouvent aux extrémités de ces deux scènes, c'est-à-dire au-dessus des anses, ne sont pas accompagnés d'inscriptions. Il s'agit peut-être de simples résidents anonymes des Enfers.

³⁴⁰ Musée du Louvre, F 204 : ABV, p. 254, 1 ; ARV², p. 4. 11 ; SIMON, *Vasen*, pl. 90, XXXI ; SCHEFOLD, *SB II*, p. 122, fig. 152 ; LIMC V, « Herakles » (BOARDMAN), p. 87, 2554.

³⁴¹ Antikensammlungen, 1493 (J 153) : ABV, p. 316, 7 ; LIMC V, « Herakles » (SMALLWOOD), p. 91, 2604.

³⁴² Antikensammlungen, 1549 (J 728) : ABV, p. 383, 12 ; LIMC IV, « Hades » (LINDNER), p. 384, 121.

³⁴³ En 1977, PENSA, *Oltretomba* en présente vingt-cinq ; en 1993, MORET, *Enfers* en présente quarante et un.

complexe mais plutôt de tenter de mettre en évidence certains de leurs éléments qui me semblent pouvoir renvoyer à la tradition éleusienne.

Marina Pensa propose de diviser ces scènes infernales en deux groupes d'après la présence ou non du palais d'Hadès au centre de la composition³⁴⁴. L'absence de l'édifice central caractériserait alors les scènes où c'est une action en particulier qui est mise en évidence tandis que les autres présenteraient un « panorama » des Enfers au centre duquel se trouve le palais d'Hadès. Toutefois, il faut aussi tenir compte de la forme du support de la représentation. Les grands cratères se prêtent facilement à la figuration d'un édifice central, alors qu'une composition en frise convient mieux aux amphores et aux hydries. Cependant, il existe aussi des cratères présentant une scène infernale sans édifice central – par exemple, un cratère à volutes conservé à Ruvo (**cat. 11 : pl. 9**) – mais là encore, l'absence du palais d'Hadès caractériserait plutôt une scène qui insiste sur une action particulière au lieu de présenter une vue d'ensemble des Enfers. La division de Pensa a donc du sens mais ce type de dichotomie ne doit jamais être appliqué de façon absolue. Une autre caractéristique de ces scènes est la présence – logique somme toute – du couple infernal³⁴⁵. Comme je l'ai déjà écrit à propos des scènes d'enlèvement et de *kathodos*, évoquer le mariage de Koré-Perséphone avec Hadès, c'est évoquer le statut privilégié qu'elle acquiert mais c'est aussi faire allusion aux retours périodiques qu'elle connaît, le tout au service du discours eschatologique³⁴⁶.

Si le lot des mortels est de finir aux Enfers après la mort, certains héros ont volontairement accompli le voyage de leur vivant et sont parvenus, un peu comme Koré-Perséphone, à obtenir la garantie d'un voyage retour. J'ai déjà mentionné Héraklès et Ulysse (dans le cas de la *Nekyia*) ; l'un descend aux Enfers pour capturer Cerbère, l'autre s'y rend pour consulter le défunt devin Tirésias³⁴⁷. Un autre mythe qui met en scène la descente aux Enfers d'un mortel est celui d'Orphée. Le chanteur thrace se rend chez Hadès afin de lui réclamer Eurydice, sa regrettée épouse. Bien qu'il parvienne, grâce à sa musique, à charmer le couple infernal, Orphée doit finalement revenir seul de l'Au-delà car, par un jeu de dupes, Eurydice lui est arrachée une seconde fois³⁴⁸. La plus ancienne représentation de ce mythe se trouve sur les fragments d'une hydrie proto-italote récemment mis au jour sur l'ancien site grec de Satyrion et conservés à Tarente (**cat. 2 : pl. 2**). La composition originelle s'étalait sur tout le pourtour

³⁴⁴ PENZA, *Oltretomba*, p. 31.

³⁴⁵ Je ne connais qu'une seule exception pour laquelle Perséphone est représentée trônant seule dans le palais de son époux. Il s'agit d'un cratère à volutes apulien conservé dans une collection privée allemande (SCHAUENBURG, *Baltimoremaler*, p. 92, fig. 1-3 ; *RVAp* Suppl. II, p. 274, 22a4 ; MORET, *Enfers*, cat. 31 ; *LIMC* Suppl., « Persephone » (KRAUSKOPF), p. 419, 4).

³⁴⁶ Cfr *supra*, pp. 46-47 et n. 246.

³⁴⁷ La rencontre entre Ulysse et Tirésias, narrée dans l'*Odyssée*, XI, 90-151, est représentée sur un cratère en calice lucanien conservé à Paris (Cabinet des Médailles, 422 : *LCS*, p. 102, 532 ; *RVSIS*, p. 57 et fig. 79). La tête du devin thébain émerge du sol, face au bélier égorgé par Ulysse qui est entouré de deux de ses compagnons. Cette composition connaît un parallèle sur une péliké attique à figures rouges conservée à Boston (Museum of Fine Arts, 34.79 : *ARV²*, p. 1045, 2 ; SCHEFOLD & JUNG, *SB V*, p. 340, fig. 304). C'est alors Elpénor qui émerge de la ligne de sol face aux victimes sacrifiées par Ulysse. Ces deux images attirent justement l'attention sur le fait que ce n'est pas Ulysse qui descend vers les morts mais plutôt eux qui montent vers lui, à la surface (*Odyssée*, XI, 42). Parler de « descente aux Enfers d'Ulysse » pourrait donc paraître abusif.

³⁴⁸ Ovide, *Métamorphoses*, X, 1-86 donne la version la plus complète du mythe. Il en est aussi fait mention chez le Pseudo-Apollodore, I, 3, 2 ; chez Diodore de Sicile, IV, 25 et chez Pausanias, X, 30, 7. L'épisode de la séparation d'Orphée et d'Eurydice en présence d'Hermès figure sur deux reliefs romains copiant un même original grec datant de la fin du V^e siècle. L'un est conservé à Naples (Museo Archeologico Nazionale, 6727) ; l'autre à Paris (Musée du Louvre, MR 702).

de l'épaule et ne semble pas avoir débordé sur la panse³⁴⁹. Au centre de cette frise, Orphée, coiffé du bonnet phrygien et vêtu d'une tunique orientale à manches longues, est entraîné de force par Hermès vers la barque de Charon. Le nocher des Enfers semble d'ailleurs sortir de son embarcation pour venir prêter main forte à Hermès. Orphée tend désespérément le bras vers un personnage féminin qui ne peut être qu'Eurydice. Derrière elle se dresse Perséphone, couronnée et tenant une torche en croix. A l'extrémité droite de la composition, derrière la reine des Enfers, on trouve Argos, le πανόπτης, au corps couvert d'yeux³⁵⁰, et Cerbère enchaîné à un poteau. A l'autre extrémité, trois personnages féminins semblent s'occuper de leur toilette dans des attitudes que l'on retrouve plutôt dans l'imagerie matrimoniale. Didier Fontannaz qui a publié ces fragments, propose deux hypothèses quant à cette touche nuptiale³⁵¹. Ces trois jeunes femmes pourraient renvoyer aux noces du jeune couple car c'est justement le jour de son mariage qu'Eurydice perd la vie, mordue par un serpent³⁵². Ou bien elles pourraient évoquer les futures prétendantes d'Orphée, celles-là mêmes qui causeront sa mort lorsqu'il refusera de connaître un nouveau mariage³⁵³. Aucune de ces deux hypothèses ne me satisfait vraiment. De plus, les sources littéraires qui rapportent ces versions du mythe datent de la période romaine. Concernant la composition en général, il ne s'agit pas encore d'une scène infernale telles qu'elles apparaîtront par la suite. En effet, le lieu qui est représenté est plutôt l'entre deux mondes comme le signalent les gardiens que sont Argos et Cerbère et les figures psychopompes que sont Hermès et Charon. Les trois femmes à leur toilette se trouvent indéniablement hors des Enfers. De plus, dans le mythe, c'est lorsqu'il s'apprête à quitter les Enfers qu'Orphée doit à nouveau se séparer d'Eurydice. De même que sur l'amphore attique bilingue de Paris, c'est le seuil des Enfers qui est ici figuré et les deux mondes se mêlent dans la même image³⁵⁴. Comme nous allons le voir, Orphée devient un personnage récurrent des scènes infernales apuliennes. Cela a mené certains auteurs à établir des liens entre ces vases et la nébuleuse problématique de l'orphisme³⁵⁵. Pour ma part, je ne pense pas qu'il faille absolument considérer qu'Orphée est représenté comme chantre de l'orphisme mais plutôt comme « visiteur » des Enfers au même titre qu'Héraklès, lui aussi très abondamment représenté dans ce type de scènes. Un fragment de cratère apulien conservé à Amsterdam (**cat. 4 : pl. 3, 2**), légèrement postérieur aux fragments de Satyrion, appartient peut-être à une scène infernale. On y reconnaît Perséphone, couronnée et munie d'une torche en croix et on devine Hadès, assis à ses côtés, d'après le sceptre et la partie supérieure de son crâne conservés sur le bord inférieur du fragment. Devant le couple infernal, il y a un

³⁴⁹ La ligne de sol sur laquelle reposent les personnages est conservée sur certains fragments. Cependant, d'autres fragments qui sembleraient appartenir au même vase se situeraient sur la panse de l'hydrie. L'un d'eux représente une mule ailée et laisse alors présager une scène tout aussi intéressante sur le reste de l'objet.

³⁵⁰ Le personnage d'Argos est lié au cycle d'Hermès qui reçoit aussi le nom d'Ἀργεῖφόντης (« tueur d'Argos »). BURKERT, *Homo Necans*, pp. 202-203, établit un lien, via la figure d'Hermès βουφόνος (*Hymne homérique à Hermès*, 436) avec le sacrifice du taureau auquel président les Kéryces éléusiens, descendants de ce dieu.

³⁵¹ FONTANNAZ, *Orphée*, pp. 57-59.

³⁵² On retrouve ce détail chez Ovide, *Métamorphoses*, X, 9-10.

³⁵³ Ovide, *Métamorphoses*, X, 80-82 ; Virgile, *Géorgiques*, IV, 516 ; Hygin, *Astronomie*, II, 7 donne les différentes versions de la mort d'Orphée.

³⁵⁴ Cette image s'inscrit dans le schéma qu'on trouve dans la céramique attique et particulièrement sur les lécythes à fond blanc où Charon, à bord de son embarcation, vient accoster près de la tombe. Cette scène figure, par exemple, sur un lécythe conservé à Paris (Musée du Louvre, CA 537 : DENOYELLE, *Louvre*, p. 18, 74).

³⁵⁵ L'orphisme est un terrain miné sur lequel je ne ferai pas un pas de plus dans le cadre de ce mémoire. Une liste exhaustive des publications parues à ce sujet entre 2004 et 2012 se trouve chez SANTAMARÍA ÁLVAREZ, *Orfismo*.

personnage nu couché qui semble accablé par un serpent. S'agit-il d'un damné subissant son supplice ? Si oui, je n'ai pas connaissance d'un damné ayant dû subir un supplice impliquant un serpent³⁵⁶. A l'arrière-plan, derrière une ligne de sol matérialisant un espace plus élevé, on trouve trois personnages coiffés de bonnets phrygiens et vêtus de tuniques orientales à manches longues. Ils sont tous trois en train de dormir et, à nouveau, je n'ai aucune interprétation à avancer quant à leur identité. Ces deux vases marquent sans doute les premiers tâtonnements des scènes infernales apuliennes qui apparaissent un peu avant le milieu du IV^e siècle. Parmi les exemples les plus imposants, on trouve un cratère à volutes apulien conservé à Karlsruhe (**cat. 12 : pl. 10 et 46, 3**). Au centre de la composition, se dressent le palais qui abrite Hadès et Perséphone ainsi qu'Hécate tenant deux torches. Les autres protagonistes se répartissent autour de l'édifice selon un schéma relativement constant au cours du temps. Tous ces personnages semblent participer d'une composition paratactique qui, comme je l'ai écrit précédemment, contribue au « panorama » infernal. On peut notamment voir Orphée jouant de la cithare à côté du palais, Sisyphe poussant son rocher dans le coin inférieur gauche et trois Danaïdes munies d'hydries dans la partie inférieure droite. Deux Erinyes (dont une ailée) discutent tout en gardant un œil sur Sisyphe et une troisième se tient à côté d'une des trois Danaïdes. Dans le coin supérieur droit, on trouve Thésée et Pirithoos. Le mythe raconte qu'après avoir enlevé Hélène, les deux héros étaient descendus aux Enfers pour y enlever Perséphone. Cette tentative échoue et les deux acolytes restent prisonniers aux Enfers. Thésée est finalement libéré par Héraklès mais Pirithoos est condamné à y demeurer car c'est lui qui était à l'origine de cette mauvaise idée³⁵⁷. Le châtement de ces deux personnages est également représenté sur un cratère à volutes apulien conservé à Ruvo (**cat. 11 : pl. 9**). Encouragée par Hadès, Perséphone agite deux torches en croix enflammées pour exciter l'Erinye ailée qui accable Pirithoos, agenouillé et ligoté. Thésée, les mains également ligotées dans le dos est assis dans le bas de la composition³⁵⁸. Les deux héros sont identifiés par leurs effets personnels qui gisent sur le sol : la chlamyde, le pétase et la massue pour Thésée ; la chlamyde et les deux lances pour Pirithoos. Dans l'*Hymne homérique à Déméter* (367-369), Hadès promet à Perséphone qu'en tant que reine des Enfers, elle pourra punir tous ceux qui lui feront du tort. Malheureusement pour lui, Pirithoos donne à Hadès l'occasion de tenir sa promesse. On retrouve à nouveau ce personnage sur un fragment de cratère apulien conservé à Karlsruhe (**cat. 37 : pl. 35, 2**). D'après le morceau de corniche qui apparaît sur le bord gauche du fragment et la frise de palmettes qui en borde le dessus, on peut déduire qu'il se trouvait également dans le coin supérieur droit de la composition originelle. Pirithoos, désigné par une inscription, est assis, les mains liées dans le dos, sur un rocher. Il est accompagné d'un personnage féminin tenant un glaive qui est identifié par l'inscription « ΔΙΚ[H] »³⁵⁹. Pour en revenir au cratère de

³⁵⁶ ALLEN, *Personnifications*, p. 25, n. 8 pense qu'il s'agit d'une Erinye représentée sous la forme d'un serpent.

³⁵⁷ Ce mythe est narré chez Euripide, *Héraklès Furieux*, 619 ; Diodore de Sicile, IV, 26 et 63 ; chez Hygin, *Fable 79* et chez le Pseudo-Apollodore, II, 5, 12. La présence de Thésée et Pirithoos aux Enfers est mentionnée dans l'*Odyssée*, XI, 322-324 ; Virgile, *Enéide*, VI, 393 ; Horace, *Odes*, IV, 7, 27-28 ; Pausanias, X, 29, 9 (description de la *Nekyia*). On retrouve Héraklès face à Thésée et Pirithoos sur un cratère en calice attique à figures rouges conservé à New York (cfr *supra*, n. 339) et Héraklès délivrant Thésée sur un lécythe attique à figures rouges conservé à Berlin (Antikensmuseum, 30035 : *ARV*², pp. 532-533, 57).

³⁵⁸ Hygin, *Fable 79* évoque les tortures subies aux Enfers par Thésée et Pirithoos ligotés.

³⁵⁹ Chez Eschyle, *Choéphores*, 639-641, le glaive (ξίφος) est l'arme de Diké. Sophocle, *Antigone*, 451 parle d'une ξύνοικος τῶν κάτω θεῶν Δίκης.

Karlsruhe (**cat. 12 : pl. 10 et 46, 3**), dans le coin supérieur gauche, on voit Mégara et les Héraclides, les deux fils qu'elle a donnés à Héraklès. Les bandages qui couvrent le torse des enfants rappellent le destin tragique qu'ils ont connu, emportés par l'accès de folie de leur père³⁶⁰. Cependant leur localisation dans cette partie de la scène laisse deviner le sort favorable qu'ils vont connaître. En effet, on a pu remarquer que, dans les scènes infernales, la partie supérieure gauche correspond à la sortie des Enfers³⁶¹. Mégara et les Héraclides apparaissent sur un autre fragment de cratère apulien conservé à Amsterdam (**cat. 35 : pl. 35, 1**). Les enfants au torse bandé et leur mère sont accompagnés d'un personnage masculin qui d'un geste adresse la parole à Hadès et Perséphone dont on devine la présence par l'extrémité de la torche en croix qui dépasse du bord gauche du fragment. Les visages inquiets de Mégara et de l'un des deux enfants laisseraient penser que le personnage masculin de droite est en train d'intercéder en leur faveur. Hadès discute également avec Perséphone comme en témoigne le geste de sa main qui apparaît à côté de la torche en croix. Dans cette discussion, est-il question du sort de Mégara et de ses enfants ? Qui est le personnage masculin intercédant en leur faveur ? L'état fragmentaire de la composition et la difficulté de la mise en série me contraignent à laisser ces interrogations de côté. J'ai donc écrit, dans les lignes qui précèdent, qu'il était plutôt question d'une composition paratactique d'individus statiques sur le cratère de Karlsruhe (**cat. 12 : pl. 10 et 46, 3**) mais il y a un groupe de personnages qui sont bel et bien représentés en action. Il s'agit d'Héraklès qui maîtrise Cerbère et qui s'apprête à l'emmener hors des Enfers selon les indications d'Hermès. Héraklès et le monstre sont aussi mis en évidence sur un monticule végétal ce qui me laisse également penser que ce motif est en quelque sorte l'action principale de la scène. De plus, Héraklès fait le lien entre Mégara et les Héraclides, sa famille, et Thésée qu'il libère justement à l'occasion de sa descente aux Enfers pour capturer Cerbère³⁶². Un cratère à volutes apulien conservé à Naples (**cat. 15 : pl. 13-16**), contemporain de celui de Karlsruhe, présente une composition très similaire (bien que parsemée de nombreux surpeints) : Hadès et Perséphone siègent dans le palais ; Orphée joue de la cithare à côté de cet édifice ; Sisyphe pousse son rocher sous le regard de trois Erinyes nommées ΠΙΟΙΝΑΙ ; trois Danaïdes munies d'hydries apparaissent dans la partie inférieure droite de la composition. On aperçoit à nouveau Mégara et les Héraclides dans le coin supérieur gauche. De l'autre côté de l'édifice figure un groupe constitué de deux hommes et d'une femme. De par la présence des deux roues de char et du trépied, Heinrich Heydemann propose d'y reconnaître Pélopos discutant avec Myrtilos sous le regard d'Hippodamie³⁶³. En effet, dans le mythe fondateur des jeux olympiques, Oinomaos avait annoncé qu'il accorderait la main de sa fille, Hippodamie, à celui qui parviendrait à le battre lors d'une course de char. Le jeune Pélopos se présente pour relever le défi mais lorsqu'il apprend que la course est perdue

³⁶⁰ Cet épisode figure sur un cratère en calice paestan peint par Astéas et conservé à Madrid (Museo Arqueológico Nacional, 11094 (L 369) : RVP, p. 84, 127 et pl. 46-47 ; RVSIS, pp. 200-201 et fig. 355). On y voit Héraklès qui s'apprête à tuer un de ses enfants sous le regard épouvanté de Mégara.

³⁶¹ Cette sortie est d'ailleurs matérialisée par une véritable porte sur les fragments d'un cratère apulien autrefois conservés dans la collection Fenicia à Ruvo (PENSA, *Oltretomba*, p. 47, fig. 8 ; ÆLLEN, *Personnifications*, pp. 202-203, 6 et pl. 9 ; MORET, *Enfers*, cat. 9 et fig. 8a). Sur ces fragments, Niké pousse cette porte pour Orphée qui vient de charmer le couple infernal.

³⁶² Cfr *supra*, n. 357.

³⁶³ HEYDEMANN, *Neapel*, p. 511 mais à la p. 515, n. 4, il doute de l'authenticité des inscriptions « ΠΙΕ[ΛΟΨ] » et « ΜΙΠΤ[ΙΛΙΟΣ] » (avec un *iota* et non un *upsilon*) qui accompagnent les deux personnages masculins.

d'avance car les chevaux d'Oinomaos sont des cadeaux d'Arès, il décide de s'y prendre par la ruse. Il s'adresse à Myrtilos, l'aurige d'Oinomaos, à qui il promet la virginité d'Hippodamie à condition de saboter le char de son maître³⁶⁴. Si l'on en croit la scène de ce vase, cette tricherie – qui cause la mort d'Oinomaos – aurait valu à ces trois personnages de terminer aux Enfers. Toutefois, étant donné les restaurations parfois abusives qu'a connues ce vase, Carl Robert³⁶⁵ propose de considérer que ces trois personnages sont travestis par les surpeints. Il s'agirait en vérité de Thésée, Pirithoos et Diké tels qu'ils apparaissent – du moins pour Pirithoos et Diké – sur le fragment de Karlsruhe (**cat. 37 : pl. 35, 2**). Le même groupe se retrouve d'ailleurs, au même endroit de la composition, sur un cratère à volutes apulien conservé à Munich (**cat. 46 : pl. 45, 46, 1 et 94**) sur lequel je reviendrai par la suite. Au premier plan, sur un monticule végétal, Héraklès maîtrise Cerbère sous le regard d'Hermès et d'un étrange personnage féminin chevauchant un hippocampe³⁶⁶. L'image me semble à nouveau focalisée sur la capture de Cerbère. Sur un autre cratère apulien conservé à Naples (**cat. 13 : pl. 11 et 85**), le peintre a représenté une scène infernale minimaliste : dans l'édifice central, Perséphone portant une torche en croix se tient devant Hadès imberbe³⁶⁷. L'action représentée au premier plan est, une fois de plus, la capture de Cerbère par Héraklès. Face au chien tricéphale, une Erinye semble s'adresser à Héraklès, comme pour le dissuader de continuer. On retrouve une Erinye dans la même attitude sur le cratère de Karlsruhe (**cat. 12 : pl. 10 et 46, 3**) et sur une amphore de Tarente dont je vais traiter ci-après (**cat. 42 : pl. 42**). Hermès est absent mais il est remplacé par un pilier hermaïque, monument qui marque la frontière entre les deux mondes³⁶⁸ et qui se trouve dans la partie gauche de l'image, du côté de la sortie. Dans le même coin, Apollon, tenant une cithare, s'apprête à couronner de succès Héraklès qui va bientôt le rejoindre à la sortie des Enfers³⁶⁹. De l'autre côté de l'édifice, on trouve deux personnages masculins en discussion. L'un, à la barbe blanche, est assis ; l'autre, plus jeune, se tient face à lui. Ces deux personnages sont couronnés et une troisième couronne pend dans l'espace entre leurs têtes. Qui sont-ils ? Aucun attribut ni aucune inscription ne permettent de le dire. Je reviendrai cependant sur l'identité du vieil homme par la suite³⁷⁰. Une amphore apulienne conservée à Tarente (**cat. 42 : pl. 42**) met

³⁶⁴ Diodore de Sicile, IV, 73 ; Hygin, *Fable* 84 ; Pseudo-Apollodore, *Epitomé*, II, 3-9. Il est fait allusion à ce sabotage chez Sophocle, *Electre*, 504-515. Cependant Pindare, *Olympique* I narre ce mythe sans faire la moindre mention de Myrtilos. Pélops remporte la course grâce au char attelé de chevaux divins que lui offre Poséidon.

³⁶⁵ ROBERT, *Hermeneutik*, pp. 321-323.

³⁶⁶ De même que pour le groupe constitué de Pélops, Myrtilos et Hippodamie, ROBERT, *Hermeneutik*, p. 321 propose de comprendre ce motif comme le résultat d'un surpeint sur un personnage qui devait à l'origine être Hécate tenant deux torches. Hécate apparaît effectivement face à Héraklès sur le cratère de Munich (**cat. 46**). MORET, *Enfers*, p. 326 souligne qu'Hécate apparaît aux Enfers pour « introduire devant Hadès les hôtes exceptionnels, c'est-à-dire ceux qui sont entrés vivants dans le royaume infernal et qui, pour cette raison même, n'y resteront pas définitivement ». Cela s'applique parfaitement à Héraklès.

³⁶⁷ Comme je l'ai déjà mentionné aux pages idoines, Hadès apparaît imberbe sur l'hydrie de Bari (**cat. 53**), sur le cratère de Münster (**cat. 55**) et sur le relief de Locres « Typ 79 » (**fig. 37**).

³⁶⁸ On retrouve le même type de pilier hermaïque marquant la frontière des Enfers sur un cratère en calice apulien conservé à Londres (British Museum, F 270 : PENSA, *Oltretomba*, fig. 9 et pl. XVI, a-b ; *RVAp* II, p. 538, 318 et pl. 202, 1). Il apparaît aussi sur un fragment apulien conservé à Kiev (cfr *infra*, pp. 96-99, **cat. 40**). Une borne similaire marque l'entrée du jardin des Hespérides dans lequel s'apprête à pénétrer Héraklès sur une situle apulienne autrefois conservée à Ascona (*RVAp* Suppl. I, p. 126, 874a et pl. 23, 6 ; *RVSIS*, p. 93 et fig. 228).

³⁶⁹ Apollon, accompagné d'Artémis, occupe la même place sur le cratère de Saint-Pétersbourg (**cat. 86**) où il semble attendre le retour de Koré-Perséphone.

³⁷⁰ Cfr *infra*, p. 76.

encore le même motif de la capture de Cerbère par Héraclès au premier plan, au centre du registre supérieur. C'est la forme de l'objet qui a contraint le peintre à répartir sa composition sur deux frises. Pour compléter cette scène infernale, il a placé, au registre supérieur, Orphée jouant de la cithare face à Hadès trônant et Perséphone tenant une torche en croix ; au registre inférieur, il a représenté quatre Danaïdes déversant le contenu de leur hydrie dans un grand *pithos* qui émerge de la ligne de sol. On retrouve une nouvelle scène infernale aussi développée que les précédentes sur un cratère à volutes apulien conservé à Munich (**cat. 46 : pl. 45, 46, 1 et 94**), le vase éponyme du Peintre des Enfers³⁷¹. La composition générale est très proche de celle des cratères de Karlsruhe (**cat. 12 : pl. 10 et 46, 3**) et de Naples (**cat. 15 : pl. 13-16**) à ceci près qu'à la place des Danaïdes, le peintre a représenté Tantale, menacé, à la manière de Damoclès, par un rocher couvert de mousse³⁷². Le groupe constitué d'Hermès, de Cerbère, d'Héraclès et de l'Erinye qui cherche à le décourager est, une fois de plus, mis en évidence sur un monticule végétal. Le peintre a également ajouté, sous les pattes de Cerbère, un autel cylindrique sur lequel j'aurai l'occasion de revenir dans le dernier chapitre³⁷³. A gauche du palais où se trouvent Hadès trônant et Perséphone tenant une torche en croix, Orphée joue de la cithare. Il est suivi d'un couple accompagné d'un enfant. Le jeune homme ceint sa propre tête d'une couronne. Ce geste de triomphe dans le dos d'Orphée a alimenté les théories orphiques mais, comme je l'ai écrit précédemment, je me garderai bien d'entrer dans la problématique de l'orphisme³⁷⁴. En revanche, les deux étoiles qui brillent au-dessus des Héraclides, archétypes des innocents, et celle qui brille au-dessus de Thésée me paraissent renvoyer au destin favorable que ces trois personnages vont connaître³⁷⁵. Comme je l'ai dit, dans l'image, c'est visiblement le passage d'Héraclès qui semble le permettre. Pour Thésée, c'est indéniable ; pour les Héraclides, j'en formule l'hypothèse. D'ailleurs, dans le même ordre d'idées, j'en viens à me demander si le personnage qui semble intercéder en leur faveur sur le fragment d'Amsterdam (**cat. 35 : pl. 35, 1**) ne pourrait pas être justement Héraclès. J'ai longuement insisté sur la présence et sur le rôle d'Héraclès dans les scènes infernales apuliennes et, dans le cadre de ce mémoire, je propose de l'expliquer par son statut de protomyste éleusinien³⁷⁶. En effet, on apprend chez Euripide, chez Diodore et chez le Pseudo-Apollodore qu'Héraclès s'était fait initié, non sans peine, aux Mystères d'Eleusis afin d'assurer une issue favorable à son aventure infernale³⁷⁷. Chez Diodore, on apprend

³⁷¹ J'ai également inclus dans mon catalogue les fragments apuliens conservés dans la collection Herbert A. Cahn à Bâle (**cat. 57**) attribués au Peintre de Baltimore, un successeur du Peintre des Enfers. Ces fragments appartenaient au même genre de cratère que celui de Munich et c'est pour cette raison que je les mentionne ici. On y reconnaît Perséphone tenant sa torche en croix face à Hadès trônant. L'autre fragment conserve Hermès et Orphée jouant de la cithare.

³⁷² On retrouve cette présentation du supplice de Tantale chez Euripide, *Oreste*, 4-7 ; chez Pindare, *Olympique I*, 56-60 ; chez Hygin, *Fable* 82 ; chez le Pseudo-Apollodore, *Epitomé*, II, 1 et chez Pausanias, X, 31, 12 (dans sa description de la *Nekyia*).

³⁷³ Cfr *infra*, p. 97 et n. 496.

³⁷⁴ MORET, *Enfers*, pp. 321-322 n'estime pas non plus qu'il existe un lien entre Orphée et ces trois personnages. Si le chantre thrace est aux Enfers, c'est pour y chercher son épouse, pas pour y introduire d'autres mortels.

³⁷⁵ Roscher *Lexicon*, vol. VI, « Sternbilder », pp. 939-962 et SCHAUBENBURG, *Gestirnbilder*, pp. 60-64 et pl. 18-23 avaient déjà commenté les étoiles qui apparaissent dans le champ de la céramique italote mais de nouveaux vases ont été découverts depuis et il faudrait mener une nouvelle étude sur le rapport entre ces étoiles et les personnages au-dessus desquels elles brillent, peut-être du côté des catastérismes, un autre type de discours eschatologique qui touche cette fois aux astres et aux constellations ?

³⁷⁶ Cfr *supra*, p. 27.

³⁷⁷ Euripide, *Héraclès Furieux*, 613 ; Diodore de Sicile, IV, 25 ; Pseudo-Apollodore, II, 5, 12.

d'ailleurs que Perséphone accueille Héraklès comme un frère (ὡς ἄν ἀδελφός)³⁷⁸. De fait, bien que Zeus soit aussi son père, je dirais que, par l'initiation, le héros avait reçu la bienveillance des Deux Déesses qui s'exprime aussi aux Enfers où règne la fille de Déméter. Héraklès protomyste peut donc accomplir sa mission infernale sans le moindre souci et, au gré de son passage, il libère même Thésée. Chez Xénophon, c'est Triptolème, le tout premier initié, qui, à son tour, initie Héraklès aux Mystères³⁷⁹. On pourrait penser qu'en tant que protomyste, Héraklès sauve Thésée, en quelque sorte, en l'initiant aussi et donc en apportant sur lui la bienveillance de Perséphone. Chez Diodore, c'est la déesse qui autorise Héraklès à emmener Thésée³⁸⁰, comme si, lui aussi, profitait désormais de sa bienveillance³⁸¹. Je proposerais de considérer la présence des Héraclides dans la même perspective. Le passage aux Enfers d'Héraklès, accompagné de son « bagage éleusinien » dont il fait profiter d'autres personnages, me semble tout à fait pertinent au sein du discours eschatologique de ces vases funéraires. Ces vases présentent alors, au premier plan, devant le palais – c'est-à-dire au vu et au su et donc avec le consentement du couple infernal – Héraklès qui, grâce à son initiation à Eleusis, peut entrer et sortir des Enfers à sa guise. De plus, sur le cratère de Munich (**cat. 46 : pl. 45, 46, 1 et 94**), la station debout de Perséphone, tenant une torche en croix allumée, et les roues de char qui pendent au plafond du palais d'Hadès évoquent peut-être l'arrivée ou le départ de celle-ci, en tout cas, un autre voyage entre les deux mondes.

Sur l'amphore de Tarente (**cat. 42 : pl. 42**), le peintre a été contraint par la forme du vase à répartir sa composition sur deux frises. S'il a choisi de représenter Héraklès dans la frise supérieure, la scène de la seconde n'en est pas moins intéressante. On y voit quatre jeunes femmes munies d'hydries en train d'en déverser le contenu dans un grand *pithos* qui émerge de la ligne de sol. En contexte infernal, on aura bien entendu reconnu les Danaïdes. En effet, pour avoir assassiné leurs époux (qui étaient aussi leurs cousins), les filles de Danaos avaient été condamnées à remplir un récipient sans fond, supplice sans fin, comparable à celui de Sisyphe³⁸². Elles apparaissent également sur le cratère de Karlsruhe (**cat. 12 : pl. 10 et 46, 3**) et sur celui de Naples (**cat. 15 : pl. 13-16**) mais, sur ces vases, je dirais que leur présence est marginale et ne sert qu'à compléter le tableau infernal. D'ailleurs, sur le cratère de Munich (**cat. 46 : pl. 45, 46, 1 et 94**), c'est Tantale qu'on trouve à leur place, en pendant à Sisyphe. Sur ces vases, comme je l'ai dit, il me semble que c'est le motif d'Héraklès capturant Cerbère qui est l'action principale de la scène mais sur une série d'autres vases, le premier plan est occupé par ces porteuses d'hydries. Sur un cratère à volutes apulien conservé à Urbana-Champaign (**cat. 56 : pl. 58**), on compte, réparties autour du palais occupé par le

³⁷⁸ Diodore de Sicile, IV, 26.

³⁷⁹ Xénophon, *Helléniques*, VI, 3, 6.

³⁸⁰ Cfr *supra*, n. 378.

³⁸¹ D'ailleurs, Thésée vient s'intercaler entre Hermès et Héraklès maîtrisant Cerbère sur un cratère à volutes apulien conservé à Naples (Museo Archeologico Nazionale, SA 709 : HEYDEMANN, *Neapel*, pp. 816-819, 709 ; SCHAUENBURG, *Totengötter*, p. 65, fig. 10 ; KEULS, *Water Carriers*, pl. XI ; PENSA, *Oltretomba*, pl. X ; *RVAp* II, p. 533, 284 et pl. 196 ; ÆLLEN, *Personnifications*, p. 211, 78 et pl. 92-93 ; MORET, *Enfers*, cat. 18 et fig. 4). Représenter Thésée dans le même élan qu'Hermès et Héraklès signifie bien évidemment qu'il participe au même mouvement de remontée. Sur le même vase, Orphée emmène également Eurydice hors des Enfers.

³⁸² Parmi les cinquante couples, seule Hypermnestre épargne Lyncée. La source principale de ce mythe est la tragédie *Les Suppliantes* d'Eschyle. On le retrouve chez Hygin, *Fables* 168 et 170 ; Pseudo-Apollodore, II, 1, 4-5. Il y est fait allusion chez Eschyle, *Prométhée enchaîné*, 860-868 ; Euripide, *Héraklès Furieux*, 1016-1019 ; Virgile, *Énéide*, X, 497-499 ; Horace, *Odes*, II, 14, 18-20 et Ovide, *L'Art d'aimer*, I, 73-74.

couple infernal, neuf jeunes femmes dont huit sont munies d'hydries. Le même grand *pithos* émerge de la ligne de sol, dans le bas de la composition. Seule une des Danaïdes s'occupe à le remplir tandis que toutes les autres la regardent ou discutent avec de jeunes hommes accompagnés de leurs armes et armure. Leur supplice semble bien plus léger. Sur un cratère apulien conservé à Saint-Pétersbourg (**cat. 59 : pl. 61**), le peintre n'a pas représenté la scène infernale en suivant le schéma de ses prédécesseurs et de ses contemporains. Le couple infernal ne se tient pas dans un palais central mais plutôt au registre supérieur, en compagnie d'Hécate et d'une Erinye. On a plutôt ici affaire à la composition « classique » des scènes apuliennes divisées en deux registres, divin et humain³⁸³. Dans le registre humain, on compte cinq Danaïdes qui s'attellent, plus ou moins activement, à remplir un grand *pithos* surélevé, dans la partie droite de la composition. Dans un groupe de trois cratères à volutes apulien attribués au Peintre du Saccos Blanc (**cat. 78-80 : pl. 75-77**), on retrouve une composition similaire à celle des cratères de Karlsruhe, de Naples et de Munich (**cat. 12 : pl. 10 et 46, 3 ; cat. 15 : pl. 13-16 et cat. 46 : pl. 45, 46, 1 et 94**) mais ce sont, à nouveau, ces jeunes femmes munies d'hydries qui ont remplacé Héraklès au premier plan. Mégara et les Héraclides sont toutefois encore présents³⁸⁴ mais de l'autre côté de l'édifice se tient Hermès, qui, sur les cratères de Kiel (**cat. 79 : pl. 76**) et de Malibu (**cat. 80 : pl. 77**) porte aussi une hydrie. Sur le cratère de Matera (**cat. 78 : pl. 75**), il tient une *œnochoé* et il y a une hydrie à ses pieds. Le fait que Thésée et Pirithoos ne sont pas représentés dans cette partie de l'image, dans une composition dont Héraklès est absent, me conforte dans l'idée que ces deux personnages sont justement liés à Héraklès lorsque celui-ci est présent sur les vases que j'ai commentés précédemment. Pour en revenir aux Danaïdes, sur ces trois vases, le *pithos* a disparu et les jeunes femmes se sont assises sur leurs hydries. Peut-on encore vraiment parler des Danaïdes suppliciées ? De plus, sur ces trois vases ainsi que sur le cratère d'Urbana-Champaign (**cat. 56 : pl. 58**), elles sont aussi munies de coffrets, de miroirs, d'éventails ou d'alabastres, des objets qui, certes, appartiennent au monde féminin, mais qui paraissent relever d'occupations bien légères³⁸⁵. Sur le cratère de Kiel (**cat. 80 : pl. 77**), l'une d'elles a même délaissé son hydrie dans le coin inférieur droit de l'image. Sur les cratères de Karlsruhe (**cat. 12 : pl. 10 et 46, 3**) et de Naples (**cat. 15 : pl. 13-16**), elles n'ont pas non plus l'air très occupées. Un cratère apulien conservé à Saint-Pétersbourg (**cat. 86 : pl. 81**), que j'ai déjà commenté précédemment puisqu'il figure un départ de Koré-Perséphone, présente encore ces porteuses d'hydries dans des attitudes frivoles. De plus, le *pithos* a disparu et quatre d'entre elles semblent même danser d'un pas léger. Serait-ce erroné de considérer ces porteuses d'hydrie comme les Danaïdes suppliciées ? C'est la théorie que soutient Eva Keuls³⁸⁶. Dans la même optique, elle cherche à conférer une signification mystique à chacun des objets qui accompagnent ces jeunes femmes. Selon elle, le coffret renverrait d'ailleurs aux cultes à

³⁸³ Pour l'origine, la mise en place et la fonction de ces registres, je renvoie à MORARD, *Darius*.

³⁸⁴ A noter que sur le cratère de Malibu (**cat. 80**) ce groupe se trouve à droite du palais alors qu'il se trouve bien à gauche de celui-ci sur les deux autres cratères du Peintre du Saccos Blanc. Etant donné la tradition iconographique antérieure et surtout le fait qu'il s'agit du même peintre, cela me paraît étrange. Quand on travaille sur un vase à partir d'une photographie, on est tenté de penser que ce genre d'anomalie vient du fait que l'image a été publiée à l'envers (ce qui arrive plus souvent qu'on ne le croit). Cependant, j'ai cherché d'autres photographies de ce vase et le sens de l'image est correct. Comment expliquer dès lors cette inversion ?

³⁸⁵ KEULS, *Water Carriers*, p. 97 parle d'une « womanly frivolity ».

³⁸⁶ KEULS, *Water Carriers*, pp. 83-103. Margot Schmidt distingue deux groupes de Danaïdes, des damnées et des « Bienheureuses » (SCHMIDT / TRENDALL / CAMBITOGLU, *Grabvasen*, pp. 74-77).

mystères ; il est par excellence l'objet dans lequel on cache ce qui ne peut être vu ou bien grâce auquel on montre à un petit nombre le contenu qu'il renferme³⁸⁷. Ces pseudo-Danaïdes seraient-elles alors des initiées ? Pausanias, lorsqu'il décrit la *Nekyia* de Polygnote affirme l'exact contraire car il nous apprend que ces porteuses d'eau sont accompagnées d'une inscription qui les désigne comme non-initiées. Plus loin, il ajoute que c'est justement aux Mystères d'Eleusis qu'elles n'ont pas été initiées³⁸⁸. Le statut que cette peinture du milieu du V^e siècle confère à ces personnages aurait-il évolué ? Les porteuses d'hydries de la céramique apulienne de la seconde moitié du IV^e siècle ne seraient plus alors des suppliciées condamnées à remplir un *pithos* sans fond mais des « Bienheureuses » à qui il est permis de jouir de l'allégresse et de la frivolité caractéristiques du monde féminin antique. J'ai du mal à le concevoir. Sur les cratères de Karlsruhe (**cat. 12 : pl. 10 et 46, 3**) et de Naples (**cat. 15 : pl. 13-16**), les Danaïdes sont oisives parce qu'elles assistent, comme la majeure partie des autres personnages de la scène, à la capture de Cerbère par Héraklès. Cet épisode extraordinaire est pour elles l'occasion de s'accorder une pause. Sur le cratère d'Urbana-Champaign (**cat. 56 : pl. 58**), leur allégresse est suscitée par le départ de Koré-Perséphone de même que sur le cratère de Saint-Pétersbourg (**cat. 86 : pl. 81**). D'ailleurs, sur ces deux vases, des roues pendent dans le palais et la jeune déesse est debout, prête à partir. Les trois cratères du Peintre du Saccos Blanc (**cat. 78-80 : pl. 75-77**) représentent avant tout le passage d'Orphée aux Enfers comme l'indiquent les regards du couple infernal qui convergent vers ce personnage. On apprend justement chez Horace et chez Ovide que, par sa beauté, le chant d'Orphée détourne les damnés de leur supplice et parvient même à émouvoir les terribles Erinyes³⁸⁹. Pour le cratère de Saint-Pétersbourg (**cat. 59 : pl. 61**), l'évènement qui interrompt momentanément le supplice concerne le personnage masculin situé entre les deux registres et sur lequel je reviendrai dans les lignes qui suivent³⁹⁰. Sur les vases que je viens de présenter, j'ai volontairement omis de traiter de certains personnages. Il s'agit des trois juges des Enfers. Selon la tradition la plus répandue, ces juges sont Minos, Rhadamanthe et Eaque, tous trois fils de Zeus. Les deux premiers ont pour mère Europe et vécurent donc en Crète ; la mère du dernier est Egine et il régna sur l'île éponyme. Ces trois personnages accèdent au statut de juges des Enfers car ils s'illustrèrent de leur vivant par leur équité et leur sagesse³⁹¹. Dans son plaidoyer pour Socrate, Platon ajoute le nom de Triptolème à la liste des juges³⁹². Sans les nommer, il entend que d'autres demi-dieux participent également au jugement infernal (καὶ ἄλλοι ὅσοι τῶν ἡμιθέων δίκαιοι ἐγένοντο ἐν τῷ ἑαυτῶν βίῳ) mais c'est Triptolème qu'il choisit de citer expressément. L'imagerie apulienne retient le nombre de trois juges mais remplace Minos par le héros éleusinien. Pourquoi cette substitution ? J'y reviendrai plus loin. Sur les cratères de Naples (**cat. 15 : pl. 13-16**) et de Munich (**cat. 46 : pl. 45, 46, 1 et 94**), on trouve, à droite du palais, les trois

³⁸⁷ KEULS, *Water Carriers*, pp. 98-100. C'est effectivement cette fonction du coffret (du moins de la *kisté*) qu'on retrouve dans le rituel de manipulation des Mystères d'Eleusis (cfr *supra*, p. 17).

³⁸⁸ Pausanias, X, 31, 9-11.

³⁸⁹ Horace, *Odes*, III, 11, 15-24 ; Ovide, *Métamorphoses*, X, 40-48.

³⁹⁰ Cfr *infra*, p. 77.

³⁹¹ *Iliade*, XIII, 450 ; *Odyssée*, IV, 563-564 ; Pindare, *Olympique* II, 136-139 et *Isthmique* VIII, 21-25 ; Platon, *Gorgias*, 523e-524a ; Diodore de Sicile, V, 72, 6 et V, 78-79 ; Virgile, *Enéide*, VI, 566-569 ; Hygin, *Fables* 52 et 155 ; Ovide, *Métamorphoses*, VIII, 453-522 ; Pseudo-Apollodore, II, 4, 9 ; III, 1, 1 ; III, 12, 6.

³⁹² Platon, *Apologie de Socrate*, 41a.

juges en train de discuter. Sur le cratère de Naples, des inscriptions les accompagnent : à gauche, « ΤΡΙΠΤΟΛΕΜΟΣ » ; au centre, « ΑΙΑΚΟΣ » ; à droite, « [ΠΑΔΑ]ΜΑΝΘΥΣ ». Heydemann invitait à se méfier des inscriptions qui accompagnent les trois personnages du coin supérieur droit et la mise en série tend à lui donner raison³⁹³. Si ce doute se vérifie pour ces personnages, alors je me permets de postuler que ce pourrait également être le cas pour les trois juges. Je m'explique. Le personnage de gauche, identifié comme Triptolème, porte une tenue orientale à manches longues maintenue par une ceinture et deux lanières qui se croisent sur le torse. Il est assis et tient un sceptre. Le personnage central, désigné comme Eaque, est vêtu d'un himation qui lui couvre l'arrière de la tête mais laisse le torse découvert. Il est debout et s'appuie sur un bâton. Le dernier, à droite, identifié comme Rhadamanthe, porte une longue tunique et il a, lui aussi, rabattu son himation sur sa tête. Les deux croisillons qui lui barrent le torse me paraissent surpeints car ils ne semblent pas s'accorder avec le reste de sa tenue. Ce personnage est également debout et tient un sceptre. Au contraire des deux autres, il porte une barbe blanche ce qui en fait le doyen de cette assemblée et c'est, effectivement, vers lui que se tournent les deux autres tandis qu'il leur adresse la parole. Sur le fragment de Karlsruhe (**cat. 37 : pl. 35, 2**), seuls deux juges sont conservés et ils sont également accompagnés d'inscriptions. J'ai déjà discuté de la position qu'occupait ce fragment dans la composition originelle³⁹⁴ ce qui laisse penser que ce groupe se trouve, à nouveau, à droite du palais et que le juge manquant doit se situer à gauche des deux autres. Le personnage central, accompagné de l'inscription « [ΑΙΑ]ΚΟΣ », porte une barbe blanche et son vêtement, assez endommagé, semble être un épais manteau qui lui couvre l'arrière de la tête. Le personnage de droite, accompagné de l'inscription « ΤΡΙΠΙ[ΤΟΛΕΜΟΣ] » porte un drapé qui lui laisse le torse découvert. En comparant le fragment de Karlsruhe avec le cratère de Naples, on peut déjà remarquer que l'apparence de l'Eaque de Karlsruhe correspond à celle du Rhadamanthe de Naples et celle du Triptolème de Karlsruhe à celle de l'Eaque de Naples. Ceci rend les inscriptions incompatibles, mais, selon moi, il faut surtout se méfier de celles du cratère de Naples. La solution se trouve sur le cratère de Munich (**cat. 46 : pl. 45, 46, 1 et 94**) qui, comme j'ai déjà eu l'occasion de le souligner, présente une composition similaire à celle du cratère de Naples, avec les juges à droite du palais. Aucune inscription ne les identifie mais des indices iconographiques le permettent. Le personnage central porte deux épis de blé dans les cheveux, ce qui en fait indéniablement un Triptolème. Il est vêtu d'un drapé qui lui couvre l'arrière de la tête et lui découvre le torse, comme son homologue sur le fragment de Karlsruhe. Le personnage de droite, un vieil homme à la barbe blanche correspond à l'Eaque du fragment de Karlsruhe. Il est drapé dans un épais manteau qui semble avoir glissé le long de son torse. Le dernier juge est donc Rhadamanthe. Il est coiffé d'un bonnet phrygien et vêtu d'une tunique orientale à manches longues maintenue par une ceinture et deux lanières qui se croisent sur le torse. Il tient également un sceptre. Si l'on met en parallèle l'apparence et la tenue vestimentaire de ces personnages sur ces trois vases, on remarque qu'elles sont constantes mais l'identité que leur confèrent les inscriptions du cratère de Naples pose problème. En effet, l'une désigne comme Eaque un personnage qui se rapproche davantage du Triptolème des deux autres vases ; une deuxième désigne comme Rhadamanthe un

³⁹³ Cfr *supra*, n. 363.

³⁹⁴ Cfr *supra*, p. 68.

personnage qui lui se rapproche plutôt de l'Eaque des deux autres vases ; enfin, le Triptolème du cratère de Naples a davantage de points communs avec le Rhadamanthe du cratère de Munich. Je dirais alors que, sur le cratère de Naples, les personnages sont, de gauche à droite, Rhadamanthe, Triptolème et Eaque et non, comme le voudraient les inscriptions, Triptolème, Eaque et Rhadamanthe. L'ordre que je suggère est identique à celui du cratère de Munich dont la composition se situe indéniablement dans la continuité de celle du cratère de Naples. De plus, il me semblerait étrange que Triptolème et Eaque soient vêtus à l'orientale. L'un est originaire de l'Attique, l'autre de l'île d'Egine. En revanche, cette tenue orientale convient davantage à Rhadamanthe et c'est ainsi vêtu qu'il apparaît sur le cratère de Munich³⁹⁵. Le Rhadamanthe absent du fragment de Karlsruhe aurait sans doute permis la même déduction. Quoi qu'il en soit, ces observations pourraient paraître trop rigoureuses et l'iconographie n'est pas une science exacte. Les inscriptions du cratère de Naples pourraient tout aussi bien être authentiques mais rien ne prouve que c'est le peintre, lui tout à fait conscient du personnage qu'il est en train de dépeindre, qui les a ensuite incisées à la surface du vase en question³⁹⁶. Qu'il y ait eu ou non confusion dans les inscriptions, c'est bel et bien Triptolème qui figure parmi les juges infernaux dans l'imagerie apulienne. Dans l'*Hymne homérique à Déméter* (149-155), Triptolème fait partie des aristocrates d'Eleusis connus pour leur sagesse et pour leur équité³⁹⁷ ce qui justifierait tout à fait sa place dans cette assemblée. Tandis que les autres juges incarnent la civilisation par les lois et la justice qu'ils ont fait respecter, Triptolème l'incarne par l'agriculture dont il a révélé les secrets au reste du monde. Cet aspect agraire est rappelé par les épis qui ornent ses cheveux sur le cratère de Munich (**cat. 46 : pl. 45, 46, 1 et 94**). Deux vases sur lesquels apparaissent ces trois juges infernaux sont également ceux qui soulignent l'importance d'Héraklès comme protomyste. Je ne peux pas me prononcer avec certitude sur le fragment de Karlsruhe (**cat. 37 : pl. 35, 2**) mais tout se passe comme si la composition originelle à laquelle il appartenait était très proche de celle des deux autres ; peut-être qu'un Héraklès capturant Cerbère figurait devant l'édifice central. Sur ces scènes, Triptolème viendrait renforcer la teinte éleusinienne de l'image. Les juges sont probablement en train de discuter du sort d'Héraklès. Celui qui connaît le mythe de l'Amphitryonide sait quel destin favorable il connaît lors de son passage aux Enfers, notamment grâce à son initiation à Eleusis. En plus de recevoir toute la bienveillance de Perséphone, la destinée *post mortem* d'un initié serait donc d'autant plus assurée que Triptolème présidera à son jugement. Sans fournir le moindre argument pour appuyer cette hypothèse, Gerda Schwarz propose de reconnaître Triptolème dans le personnage à la barbe blanche assis à droite du palais sur le cratère de Naples (**cat. 13 : pl. 11 et 85**)³⁹⁸. Dans le même commentaire, elle écrit qu'il pourrait s'agir d'un des deux autres juges des Enfers. Comme on l'a vu, ces juges apparaissent toujours en groupe de trois, or il n'y a que deux personnages dans cette partie de la composition. Leur nombre me paraît tout aussi important que leur identité. De plus, si ce personnage devait effectivement être un juge des

³⁹⁵ Platon, *Gorgias*, 523e-524a dit bien que Minos et Rhadamanthe sont orientaux (δύο μὲν ἐκ τῆς Ἀσίας, Μίνω τε καὶ Ῥαδάμανθυν) tandis qu'Eaque est européen (ἓνα δὲ ἐκ τῆς Εὐρώπης, Αἰακόν).

³⁹⁶ MORARD, *Darius*, p. 73, n. 452 attire l'attention sur le fait qu'au moins deux graphies différentes ont pu être observées sur les vases peints par le Peintre de Darius. Cela signifie qu'il y avait au moins une autre personne que le peintre qui venait y inciser les noms.

³⁹⁷ Triptolème est cité en premier lieu (v. 153) et il est reconnu pour sa sagesse et sa prudence (τυκιμήδης).

³⁹⁸ SCHWARZ, *Triptolemos*, p. 57, V 148 et p. 163.

Enfers, sa barbe blanche conviendrait davantage, comme on l'a vu, à Eaque. Enfin, le second personnage est un jeune homme et, comme on l'a vu également, les juges des Enfers sont toujours représentés comme des hommes barbus, c'est-à-dire mûrs. Heydemann propose d'y reconnaître Thésée et Pirithoos³⁹⁹. Leur présence serait logique vu celle d'Héraklès au registre inférieur.

Sur le cratère de Munich (**cat. 46 : pl. 45, 46, 1 et 94**), Triptolème se reconnaît aux épis qu'il porte dans les cheveux. On trouve également un personnage coiffé d'épis à droite de l'édifice central sur le cratère de Karlsruhe (**cat. 12 : 10 et 46, 3**). Il croise la jambe droite derrière l'autre et s'appuie sur un bâton. Je ne pense pas qu'il s'agisse de Triptolème juge des Enfers pour les mêmes raisons que j'ai énoncées à propos du cratère de Naples (**cat. 13 : pl. 11 et 85**). Je proposerais plutôt de reconnaître ici un personnage dont la condition *post mortem* semble mériter qu'il soit mis en évidence, juste à côté du palais. C'est d'ailleurs Perséphone qui trône à l'intérieur de celui-ci tandis qu'elle semble recevoir les conseils d'Hadès. Une tête coiffée d'épis apparaît également au sein d'un rinceau végétal dans le registre inférieur du *tondo* d'un plat apulien conservé à Vienne (**cat. 48 : pl. 49 et 46, 2**)⁴⁰⁰. Sur le cratère de Saint-Petersbourg (**cat. 59**), on trouve aussi un jeune homme dans la même attitude, en train d'adresser la parole au couple infernal. Sa tête est couronnée d'un végétal mais je n'irais pas jusqu'à dire qu'il s'agit d'épis de blé. Ce personnage se situe en position intermédiaire entre les deux registres. Perséphone, appuyée sur sa torche en croix, semble intercéder en sa faveur auprès d'Hadès. S'agit-il aussi d'un initié récemment arrivé aux Enfers et qui est reçu avec bienveillance par la fille de Déméter ? Derrière Perséphone, il y a un autre personnage féminin aux pieds duquel pousse une fleur. Il serait difficile d'y reconnaître Déméter étant donné qu'elle n'apparaît jamais en contexte infernal. Mais ce personnage est représenté dans le coin supérieur gauche, près de la sortie des Enfers⁴⁰¹. Comme je l'ai écrit précédemment, le passage aux Enfers de cet individu revêt un caractère suffisamment exceptionnel pour suspendre, le temps d'un instant, le supplice des Danaïdes. Quoi qu'il en soit, ces individus couronnés d'épis sont, dans l'image, honorés d'un statut particulier, celui d'obtenir un rôle privilégié au sein d'une scène mythologique. On retrouverait un autre de ces privilégiés, face au mystérieux personnage à la barbe blanche sur le même cratère de Naples. Quelques vases dépeignant une scène infernale témoignent également de l'intrusion de la sphère dionysiaque dans cet univers eschatologique. Sur un cratère à volutes apulien du Peintre de Darius conservé à Toledo (**cat. 32 : pl. 32**) et admirablement analysé par Jean-Marc Moret⁴⁰², c'est le thiasse dionysiaque qui rend visite au royaume souterrain d'Hadès. Tous les personnages – sauf un *paniskos* – sont accompagnés d'inscriptions. Ils se répartissent autour du palais central où trône Hadès accompagné de Perséphone tenant une torche en croix. Hadès joint sa main droite à celle de Dionysos, tenant un *narthex* et vêtu d'un riche drapé couvert d'une nébride. Ce geste de δεξιῶσις indiquerait le bon accueil que reçoit Dionysos⁴⁰³ mais l'attitude d'Hadès, prêt à se détourner de son hôte pour s'entretenir de

³⁹⁹ HEYDEMANN, *Neapel*, p. 631, n. 6.

⁴⁰⁰ Cfr *supra*, pp. 45-46.

⁴⁰¹ MORET, *Enfers*, pp. 337-341 propose d'y reconnaître Adonis, un autre protégé de Perséphone. La jeune femme qui l'accompagne, celle qui est assise à côté de Perséphone, serait alors Aphrodite.

⁴⁰² MORET, *Enfers*, pp. 293-318.

⁴⁰³ Sur une série de reliefs de Locres (cfr *supra*, p. 51), Dionysos, reconnaissable au canthare qu'il tient et au pampre qui l'entoure, est reçu par le couple infernal (PRÜCKNER, *Tonrelief*, p. 78, « Typ » 107-114 et pl. 25-29).

nouveau avec son épouse, fait plutôt penser à une salutation en vue d'un départ imminent. Dionysos n'arrive pas aux Enfers, il en prend congé. La même ambiguïté entre arrivée et départ et le même geste de δεξιῶσις se retrouvent sur une série de scènes infernales représentant le passage de Protésilas aux Enfers⁴⁰⁴. A nouveau, il s'agit d'un individu qui reçoit, certes, l'hospitalité du roi des Enfers mais uniquement pour mieux en repartir. Derrière Dionysos, la ménade Akheta s'éloigne du palais ; elle est munie d'un thyrsos et d'un tambourin. Une autre ménade, nommée Persis⁴⁰⁵, tient également un thyrsos et une torche qu'elle agite devant le visage du satyre Oinops, muni d'un diaulos et d'une corne à boire. L'attitude de Persis à l'égard d'Oinops renforce cette idée de départ imminent : elle semble le motiver à se lever pour quitter les Enfers. Ces deux personnages se trouvent d'ailleurs dans le coin supérieur gauche, près de la sortie. Hermès, préfigurant ce voyage, s'appuie à une colonne du palais et paraît attendre que Dionysos en ait terminé avec ses adieux à Hadès. La colonne à laquelle il s'appuie est entourée d'une lourde chaîne qui retient Cerbère. Un *paniskos* avec un tambourin vient agacer le chien des Enfers dont la queue se termine par un serpent⁴⁰⁶. De l'autre côté de la composition, à droite du palais, on aperçoit trois personnages. Dans le coin supérieur droit, à la place qu'occupent Thésée et Pirithoos sur la majeure partie des vases précédents, on trouve Actéon, reconnaissable à ses bois de cerf, et Penthée, en appui sur sa jambe droite surélevée. Dans le dos d'Hermès, Agaué s'appuie sur un bassin. Penthée et Agaué sont liés à la geste de Dionysos. En effet, selon le mythe⁴⁰⁷, le dieu s'était rendu à Thèbes afin d'y instaurer son culte et ses mystères mais le roi Penthée s'y était opposé. Cependant, le dieu trouve des adeptes dont Agaué, la mère de Penthée et le culte s'instaure malgré tout. Penthée cherche alors à espionner une cérémonie à laquelle préside justement sa mère mais il est découvert par les bacchantes et elles le mettent en pièces. Agaué est aussi la fille de Cadmos et donc la sœur de Sémélé qui, elle, est la mère de Dionysos. Dans le mythe, Penthée et Dionysos sont donc cousins. Actéon est également leur

⁴⁰⁴ Cratère à volutes apulien conservé à Bâle (Antikenmuseum, BS 464 : PENZA, *Oltretomba*, p. 29, pl. XV ; *RVAp* II, p. 865, 23 ; MORET, *Enfers*, cat. 32 ; CAMBITOGLU & CHAMAY, *Cahn*, p. 261 ; *LIMC* VIII, « Persephone » (GÜNTNER), p. 974, 315 ; TODISCO, *Ceramica*, I, pp. 274-277 et III, pl. 210, 4) ; cratère à volutes apulien conservé dans la collection Guarini à Pulsano (SCHAUENBURG, *Baltimoremaler*, p. 97, fig. 6 ; *RVAp* Suppl. II, p. 274, 22a2 ; MORET, *Enfers*, cat. 29 ; *LIMC* VIII « Persephone » (GÜNTNER), p. 974, 314) ; cratère à volutes apulien autrefois sur le marché de l'art de Los Angeles (SCHAUENBURG, *Baltimoremaler*, p. 95, fig. 4-5). La même scène, avec le geste de δεξιῶσις, apparaît sur un cratère à volutes apulien conservé dans une collection privée (*RVAp* II, p. 798, 10a et pl. 293, 3 ; ÆLLEN, *Personnifications*, p. 211, 79 et pl. 94 ; MORET, *Enfers*, cat. 23 et fig. 11) et sur un cratère à volutes apulien conservé à Münster (**cat. 55**). MORET, *Enfers*, pp. 327-335 a bien démontré que le personnage en armes reçu aux Enfers ne peut pas être Amphiaraos comme l'ont toujours proposé les commentateurs précédents mais bien le premier Grec tombé à la guerre de Troie.

⁴⁰⁵ MORET, *Enfers*, p. 306, n. 72 attire l'attention sur la double signification que pourrait revêtir ce nom en fonction de l'accentuation qu'on lui conférerait.

⁴⁰⁶ On retrouve également cette queue terminée par un serpent dans les scènes de sa capture (**cat. 12, 15, 42 et 46**) où il s'attaque d'ailleurs au mollet d'Héraklès. Elle apparaît aussi sur le plat de Vienne (**cat. 48**). Sur le cratère de Naples (**cat. 13**), elle n'est pas terminée par un serpent mais elle s'enroule autour du mollet d'Héraklès. De plus, sur le cratère de Toledo, le groupe formé par ce *paniskos* et Cerbère occupe la même place dans l'image que le groupe formé par Héraklès et le même monstre sur les cratères précédemment mentionnés.

⁴⁰⁷ Ce mythe est le sujet de la tragédie *Les Bacchantes* d'Euripide. Il est aussi raconté par Hygin, *Fable* 184 ; par Ovide, *Métamorphoses*, III, 513-733 ; par le Pseudo-Apollodore, III, 5, 2 et par Pausanias, II, 2, 7. Eschyle, *Euménides*, 24-26 et Pausanias, IX, 2, 4 y font allusion. La mort de Penthée figure également sur le col du cratère d'Atami (**cat. 51**) et sur la face B de l'amphore de Tarente (**cat. 42**).

cousin car il est le fils d'Autooné, une autre sœur de Sémélé et Agaué⁴⁰⁸. Mais les bois de cerf qui percent sa chevelure renvoient également au mythe selon lequel il est transformé en cet animal pour avoir surpris la farouche Artémis à sa toilette. Devenu le gibier, il est mis en pièces par ses propres chiens⁴⁰⁹. Actéon et Penthée connaissent le même genre de châtiment qui punit le même type de faute. Penthée espionne les cérémonies dionysiaques ; Actéon espionne l'intimité d'Artémis. Cette impudence leur vaut de terminer aux Enfers de même qu'Agaué, infanticide. On pourrait penser que leur présence dans une image qui illustre le départ des Enfers de Dionysos indique qu'ils vont également pouvoir quitter cet endroit mais leur localisation dans la partie droite de l'image, complètement à l'opposé de la sortie implique qu'ils y resteront. Dans ce cas, que vient faire Dionysos aux Enfers ? Diodore narre la descente d'Héraklès, précédée de son initiation à Eleusis, afin de capturer Cerbère. Il la met en parallèle avec celle qu'accomplit Orphée pour y chercher Eurydice. Il rapproche ensuite le voyage d'Orphée de celui de Dionysos. La descente de Dionysos aux Enfers avait pour but de ramener Sémélé, sa mère, et lui octroyer par la même occasion l'immortalité sous son nouveau nom de Thyoné⁴¹⁰. Hygin donne une liste de personnages à qui les Parques ont permis de revenir des Enfers : Héraklès, Protésilas, Thésée, Orphée et d'autres. Il cite également Dionysos qui s'y était rendu afin d'en ramener sa mère Sémélé⁴¹¹. Pausanias rapporte que les habitants de Trézène racontaient qu'Héraklès était descendu aux Enfers à l'emplacement du temple d'Artémis Soteira, édifié par Thésée et que Dionysos emprunta le même chemin pour ramener Sémélé. Lorsqu'il visite le sanctuaire de Lerne, on lui confie que c'est à cet endroit que le char d'Hadès s'enfonça sous terre après l'enlèvement de Koré et que c'est à partir de là aussi que Dionysos entreprit son voyage souterrain en quête de sa mère⁴¹². Il me paraît alors indubitable que la scène du cratère de Toledo représente ce voyage et, en l'occurrence, la remontée à la surface du thiasos lorsqu'Hadès a consenti au départ de Sémélé. Dans ce cas, l'absence de Sémélé, personnage-clef du mythe, pourrait sembler paradoxale. Je dirais plutôt qu'elle implique que ce mythe était tout à fait connu à la fois du peintre mais aussi des potentiels spectateurs de la scène si bien qu'il n'était pas nécessaire de représenter Sémélé. Le peintre a plutôt représenté d'autres résidents des Enfers

⁴⁰⁸ Dans les *Bacchantes*, 337-340, Cadmos rappelle à Penthée le sort d'Actéon, lui annonçant en quelque sorte celui qu'il va bientôt connaître. Plus loin, au vers 1221, on découvre que Penthée est morte à l'endroit où Actéon fut jadis tué par ses chiens. Le Pseudo-Apollodore, III, 4, 4, nous apprend qu'Actéon s'était attiré la colère de Zeus car il avait voulu séduire Sémélé, la mère de Dionysos. Zeus assiste au châtiment d'Actéon sur un cratère en cloche attique à figures rouges conservé à Boston (Museum of Fine Arts, 00.346 : ARV², p. 1045, 7 ; TRENDALL & WEBSTER, *Drama*, p. 62, III. 1, 28). La mythologie grecque est tellement riche et complexe qu'elle permet toujours, d'une façon ou d'une autre, de lier ses différents héros. Cette maîtrise de la généalogie des Cadmides montre également l'érudition d'un imagier comme le Peintre de Darius.

⁴⁰⁹ Diodore de Sicile, IV, 81 ; Hygin, *Fable* 180 ; Ovide, *Métamorphoses*, III, 138-252 ; Pseudo-Apollodore, III, 4, 4 ; Pausanias, IX, 2, 3 et X, 30, 5 (description de la *Nekyia*). Ce mythe est représenté sur le registre supérieur d'une nestoris lucanienne conservée à Londres (British Museum, F 176 : LCS, p. 103, 540 ; RVSIS, p. 58 et fig. 82).

⁴¹⁰ Diodore de Sicile, IV, 25, 4. De même chez Hygin, *Astronomie*, II, 5 et chez le Pseudo-Apollodore, III, 5, 3. Diodore utilise l'expression *παρὰ πησίως τῷ Διονύσῳ* (« presque semblablement à Dionysos »). En effet, Dionysos parvient à emmener sa mère hors des Enfers tandis qu'Orphée échoue avec Eurydice. J'attire aussi l'attention sur le fait que, dans le même chapitre (IV, 25), Diodore mentionne un voyage d'Orphée en Egypte qui n'est pas sans rappeler celui de Triptolème qu'il évoque en I, 18, 2 (cfr *supra*, pp. 58-59 et n. 304).

⁴¹¹ Hygin, *Fable* 251. De façon surprenante, il cite, en premier lieu, Déméter, descendue aux Enfers en quête de sa fille. Je traite de ce point dans le chapitre précédent (cfr *supra*, pp. 23-24).

⁴¹² Pausanias, II, 31, 2 (Trézène) ; II, 36, 7 et 37, 5 (Lerne). Je reviendrai sur le sanctuaire de Lerne et sur ses cultes à mystères en l'honneur de Déméter à la fin de ce chapitre (cfr *infra*, pp. 88-91).

liés à la fois à Sémélé et à Dionysos. Cette *anagôgé* de Sémélé apparaît sur une série de sept vases apuliens attribués au Peintre de Baltimore⁴¹³. Dans le cadre de ce mémoire, j'ai choisi deux d'entre eux en raison de la présence dans la scène de Koré-Perséphone. L'un se trouvait autrefois sur le marché de l'art à New York (**cat. 60 : pl. 62**) ; l'autre est conservé à Naples (**cat. 61 : pl. 63**). Leurs compositions sont similaires. Le registre supérieur est occupé par une assemblée divine au milieu de laquelle trône Zeus, identifié par son foudre sur le cratère de New York. Dans les deux cas, il est accompagné d'Hermès, de Koré-Perséphone munie d'une torche en croix, d'Aphrodite et d'Eros. Sur le cratère de Naples, sont également présents Héra et Apollon ; sur celui de New York, le personnage supplémentaire est Adonis⁴¹⁴. Hermès est sur le départ et il se retourne pour recevoir les dernières consignes de Zeus. Son caducée est dans sa main gauche et il pose la main droite sur une hydrie, geste qu'on retrouve sur les trois scènes infernales du même peintre que j'ai commentées précédemment (**cat. 78-80 : pl. 75-77**). Je dirais alors que c'est aux Enfers que Zeus envoie Hermès ou tout au moins que ce motif signifie un voyage entre les deux mondes qu'on voit représenté dans le registre inférieur. Dionysos, tenant le thyrsos, conduit un bige tiré par des fauves⁴¹⁵. Il y transporte une femme qui, dans un geste de surprise, jette un regard derrière le char. On aura reconnu Sémélé en *anagôgé* que les divinités du registre supérieur s'apprêtent à accueillir. La ménade qui court devant le bige sur le cratère de New York n'est pas sans rappeler l'Akheta du cratère de Toledo (**cat. 32 : pl. 32**) à ceci près qu'elle est ici nimbée. Une autre ménade, tenant thyrsos, situle et torche, court aussi derrière le char. Un thiasos plus complet accompagne le bige sur le cratère de Naples (**cat. 61 : pl. 63**). Un satyre court devant le char ; il porte sur l'épaule un cratère en calice et, à la manière d'Hécate, il guide le cortège au moyen des deux torches qu'il tient dans la main droite. Le reste du thiasos est en train de sortir des Enfers. Les roues du bige et les pattes postérieures des fauves émergent de la ligne de sol. Une seconde ménade, munie d'un thyrsos, aide un silène brandissant une torche à accomplir son *anodos*. Le *paniskos* qui semble sur le point de lui déverser sur la tête le contenu d'une œnochoé n'est pas sans rappeler celui qui agace Cerbère sur le cratère de Toledo (**cat. 32 : pl. 32**). Comme je l'ai dit, on trouve Koré-Perséphone dans le registre supérieur de ces deux cratères (**cat. 60 : pl. 62** et **cat. 61 : pl. 63**). Il me semble qu'elle aussi vient d'accomplir son *anodos*. En effet, dans les deux cas, elle se situe à l'extrémité de l'assemblée divine, comme si elle venait d'y entrer. Sur le cratère de New York, elle se dresse juste à côté d'un arbre bourgeonnant, symbole de la renaissance végétale à laquelle elle contribue. Sur les deux vases, on retrouve également des fleurs qui s'épanouissent sous les pattes des fauves. Sur le cratère de Naples, sa jambe droite encore tendue montre qu'elle est en train de marcher. Elle se dirige alors vers Apollon, tenant

⁴¹³ L'analyse détaillée de cet ensemble de vases et la démonstration irréfutable quant au fait qu'ils dépeignent bien l'*anagôgé* de Sémélé se trouve chez MORARD, *Darius*, pp. 117-128.

⁴¹⁴ On retrouve la même assemblée, augmentée d'Iris et d'un second Eros, sur un autre cratère, lui aussi attribué au Peintre de Baltimore, conservé à Genève (SCHAUBENBURG, *Unterweltsbilder*, pp. 369-370, pl. 110, 1-2 et 111, 1-2 ; ÆLLEN / CHAMAY / CAMBITOGLU, *Cat. Genève*, pp. 215-224 ; *RVSIS*, p. 98, fig. 251 ; *LIMC V*, « Iris I » (KOSSATZ-DEISSMANN), p. 750, 100 ; *RVAp Suppl. II*, p. 275, 23g ; MORARD, *Darius*, p. 187, cat. 58, pl. 45). Peut-être n'est-ce pas Zeus mais Hadès qui siège à côté de Perséphone comme l'indiqueraient les deux roues qui pendent dans la partie supérieure de l'image. La scène aurait alors lieu aux Enfers dont Adonis ne serait pas encore sorti. Cela pourrait également expliquer le geste d'affection de Perséphone à l'égard du personnage trônant.

⁴¹⁵ Je rappelle ici le bige à fauves de Déméter (cfr *supra*, pp. 43-45) sans pour autant établir un rapport direct entre ces deux véhicules. Il apparaît d'ailleurs plus souvent avec Dionysos qu'avec Déméter.

une branche de laurier. Apollon attend la fille de Déméter à la sortie des Enfers sur le cratère de Saint-Pétersbourg (**cat. 86 : pl. 81**) et il attend Héraklès, au même endroit, sur le cratère de Naples (**cat. 13 : pl. 11 et 85**). Ou bien serait-il dans l'expectative concernant Koré-Perséphone, debout, prête à partir ? Sur les deux cratères représentant l'*anagôgé* de Sémélé, elle se trouve dans le dos du couple sur le char, comme si elle venait de les suivre ; et cela me semble d'autant plus volontaire que le sens du char sur ces deux images est différent. Koré-Perséphone se trouve également du même côté de l'image que le silène en *anodos* du cratère de Naples (**cat. 61 : pl. 63**). L'*anagôgé* de Sémélé correspondrait-elle aussi à l'une des *anodoi* de Koré ? Sur le cratère de Toledo (**cat. 32 : pl. 32**), la reine des Enfers est debout comme si elle allait prendre part au départ. D'ailleurs, Hermès est-il présent pour guider le voyage du thiase ou pour accompagner la fille de Déméter ? Sur les cratères de New York et de Naples (**cat. 60 : pl. 62 et cat. 61 : pl. 63**), il quitte l'assemblée divine. Vient-il d'y arriver en compagnie de Koré-Perséphone ? Quoi qu'il en soit, dans l'imagerie italiote, le cycle éleusien et le monde dionysiaque entretiennent des liens dont la connotation eschatologique est indéniable et mettre en relation – de façon peut-être très subtile – l'*anagôgé* de Sémélé avec l'*anodos* de Koré me semble participer de la même idée.

Enfin, pour en terminer avec les scènes infernales, je souhaiterais également rappeler que, sur la quasi-totalité des vases que je présente dans ce mémoire, la face secondaire montre une scène funéraire autour d'un *naiskos* ou, dans quelques cas, une assemblée dite de « Bienheureux » à connotation bien souvent dionysiaque⁴¹⁶. Ces vases combinent alors deux dimensions du monde funéraire auquel ils appartiennent. La face principale situe l'action sur le plan divin : un mythe à portée eschatologique ; l'autre face renvoie au plan humain : les proches du défunt lui rendent hommage sur sa tombe. Je rappelle que le vase en lui-même est une offrande funéraire qui pouvait également servir de marqueur de tombe⁴¹⁷. En définitive, la mise en abîme par l'image et son discours eschatologique est parfaite.

⁴¹⁶ Et ce y compris les vases représentant des épisodes mythologiques autres que les scènes infernales. Pour éviter au lecteur de devoir passer en revue tout le catalogue, en voici la liste : **cat. 7, 9, 11, 15, 17, 19, 24, 25, 26, 28, 30, 31, 32, 38, 41, 45, 46, 50, 51, 53, 55, 56, 58, 59, 60, 61, 78, 79, 80, 85 et 86.**

⁴¹⁷ MORARD, *Darius*, p. 147.

Le sanctuaire Eleusis

De nombreux vases italiotes illustrent des épisodes liés à la geste de Médée⁴¹⁸ mais il en est un qui l'a mise en scène sous un jour unique. Il s'agit d'un cratère à volutes apulien attribué au Peintre de Darius et conservé à Princeton (**cat. 38 : pl. 37-38 et 91-92**). Au centre de la composition, on trouve un édifice ionique qui n'est pas sans rappeler celui des scènes infernales mais il n'est toutefois pas question ici d'un palais. En effet, l'architrave de cet édicule arbore l'inscription peinte : « ΕΛΕΥΣΙΣ · ΤΟ ΙΕΡΟΝ ». Il s'agit donc plutôt d'un temple (ou tout au moins d'un édifice sacré) comme le laissent comprendre les guirlandes ornées de plaques votives qui en garnissent le plafond. Le sanctuaire d'Eleusis est encadré par ses divinités. Dans le coin supérieur gauche, Athéna est assise sur son bouclier et elle a enlevé son casque pour recevoir la couronne que lui apporte une victoire ailée. De l'autre côté, on trouve les Deux Déesses. Déméter, coiffée d'épis et tenant une torche en croix, est assise face à sa fille, couronnée et munie du même attribut. Un épi de blé pousse à côté du pied de Déméter symbolisant, sur le plan végétal, la réunion de la mère et de sa fille. De part et d'autre de l'édicule, on retrouve des protomystes. A côté d'Iris ailée appuyée sur son caducée, on aperçoit Héraklès, tenant deux *bakkhoi*. De l'autre côté, ce sont les Dioscures⁴¹⁹. L'un est debout, appuyé sur un bâton. D'une main, il tient un strigile et un aryballe, de l'autre, une torche en croix garnie de deux bandelettes. Son frère, lui aussi muni d'un bâton et d'un strigile, est assis, dans le coin inférieur gauche, à côté d'une table d'offrandes sur laquelle sont posées trois torches en croix miniatures et une bandelette dont il est en train de se saisir. On retrouve le même genre de torches en croix miniatures au pied d'un autel sur un fragment apulien conservé à Tarente (**cat. 21 : pl. 21, 2**). L'extrémité de la torche en croix de Perséphone dans la scène infernale du cratère de Kiel (**cat. 79 : pl. 76**) est aussi garnie de deux torches en croix de plus petites dimensions. Tous ces protagonistes renvoient donc à l'initiation éleusinienne et la torche en croix revêt également ici le rôle d'objet rituel en plus d'être l'attribut des Deux Déesses⁴²⁰. L'autel, l'élément incontournable d'un sanctuaire, est aussi représenté devant l'édifice central. Le bucrane à sa base et l'œnochoé à côté du pied du Dioscure assis font partie des objets qu'on s'attend à trouver à proximité de l'autel dans la représentation d'un sanctuaire⁴²¹. Deux jeunes garçons sont assis sur cet autel ce qui, dans l'iconographie, indique, d'une part, leur statut de suppliants et d'autre part, le destin favorable

⁴¹⁸ Le vol de la Toison d'Or sur un cratère en cloche apulien conservé à Turin (collection privée : *RVAp* I, p. 133, 294, pl. 43, 3-4) ; le meurtre de la fille de Créon sur un cratère en cloche lucanien conservé à Paris (Musée du Louvre, CA 2139 : *LCS*, p. 100, 517 ; *RVSIS*, p. 57, fig. 77-78 ; DENOYELLE & IOZZO, *Céramique*, p. 11, fig. 16) ; Médée infanticide sur une amphore campanienne conservée à Paris (Musée du Louvre, K300 : *LCS*, p. 338, 786, pl. 131, 3 ; MORET, *Ilioupersis*, cat. 116, pl. 93, 2) ; la fuite de Médée sur une hydrie lucanienne conservée à Policoro (Museo Nazionale della Siritide, 35296 : *LCS*, p. 58, 286, pl. 26,3 et 27,3 ; NEUTSCH, *Scavi*, p. 39 et pl. 32-33 ; *RVSIS*, p. 22, fig. 28 ; ÆLLEN, *Personnifications*, p. 40 ; TODISCO, *Ceramica*, I, p. 7 et III, pl. 17, 1) ; sur un fragment apulien conservé à Berlin (Staatliche Museen, 30916 : *RVAp* I, p. 419, 28, pl. 152, 5 ; MORET, *Médée*, p. 147, n. 26) ; sur une amphore apulienne conservée à Naples (Museo Archeologico Nazionale, 81954 : HEYDEMANN, *Neapel*, pp. 506-510, cat 3221 ; MORET, *Ilioupersis*, cat. 118, pl. 94 ; *RVAp* II, p. 497, 43 et pl. 178, 1 ; ÆLLEN, *Personnifications*, p. 207, cat. 42, pl. 52 ; MORET, *Médée*, p. 144 ; MORARD, *Darius*, pp. 154-156) ; Médée et Thésée à Athènes sur un cratère en cloche apulien conservé à Eichenzell (Schloss Fasanerie, 179 : *RVAp* I, p. 72, 51 ; SCHEFOLD & JUNG, *SB* IV, p. 252, fig. 303 ; *RVSIS*, p. 75, fig. 110).

⁴¹⁹ Pour rappel, Xénophon, *Helléniques*, VI, 3, 6 mentionne l'initiation de ces trois héros par Triptolème.

⁴²⁰ Je reviendrai plus en détail sur la torche en croix dans le chapitre suivant (cfr *infra*, pp. 100-107).

⁴²¹ Ils apparaissent sur les cratères de Miami et de Naples (**cat. 30 et 31**) pour représenter le sanctuaire de Délos. Un autel du même genre que celui du cratère de Princeton se trouve sur un cratère conservé à Berlin (**cat. 26**).

qui leur est réservé⁴²². Ces deux enfants vont donc recevoir toute la bienveillance des Deux Déesses. Cependant, le personnage le plus important de la scène est la jeune femme qui discute avec le pédagogue au sein de l'édifice central⁴²³. Son identité joue à ce point un rôle-clef qu'elle est le seul personnage accompagné d'une inscription. A ses pieds, sur le stylobate, on peut lire « ΜΗΔΕΙΑ ». Nous avons donc affaire à Médée dans le sanctuaire d'Eleusis. Les deux suppliants assis sur l'autel sont alors ses deux fils, Phérès et Merméros⁴²⁴. Selon la tradition la plus répandue – et ce surtout suite à la tragédie d'Euripide – Médée tue ses enfants afin de faire souffrir Jason, leur père, qui l'avait délaissée pour Glauké, la fille de Créon, le roi de Corinthe. Elle fuit ensuite, seule, à bord d'un char ailé tiré par des serpents vers Athènes où elle reçoit l'hospitalité du roi Egée⁴²⁵. L'épisode de Médée à Eleusis narré sur le cratère de Princeton se situe-t-il dans la même temporalité du mythe que son séjour en Attique ? Si c'est bien le cas, ses enfants devraient être morts. De toute façon, peu importe à quel moment de la geste de Médée se situe son passage à Eleusis, ses enfants ne connaissent pas un sort heureux. De plus, je rappelle que les deux conditions *sine qua non* à l'initiation éleusinienne ne sont pas remplies par Médée. En effet, étant originaire de Colchide, elle est, *a priori*, une Barbare⁴²⁶ et surtout, elle a les mains souillées du sang de plusieurs crimes⁴²⁷, le plus atroce étant le meurtre de ses propres enfants. D'un autre côté, Héraklès, lui aussi présent sur le cratère de Princeton et lui aussi infanticide, a pu avoir accès à l'initiation éleusinienne et la tradition veut même que les Mystères d'Agra aient été instaurés pour le purifier du massacre des Centaures⁴²⁸. Cela pourrait expliquer la présence de Médée mais la particularité de la scène figurée sur ce cratère est véritablement la survie des enfants. Quand on sait le rôle de la tragédie d'Euripide dans la transmission des mythes en Grande

⁴²² Alcmène nimbée est assise sur un autel et va être sauvée par Zeus sur un cratère en calice apulien conservé à Boston (Museum of Fine Art, 1989.100 : *RVAp* Suppl. II, p. 151, 65b, pl. 37.3 ; *RVSIS*, p. 90, fig. 206 ; MORARD, *Darius*, p. 174, cat. 23). Il en va de même pour les énigmatiques suppliantes des cratères à volutes apuliens de Genève (Musée d'Art et d'Histoire, 24692 : *RVAp* Suppl. II, p. 97, 126a et pl. 19, 1) et d'Emblem (collection Moonen : *RVAp* Suppl. II, p. 147, 17c et pl. 35, 3 ; ALLEN / CHAMAY / CAMBITOGLU, *Cat. Genève*, pp. 71-83 et fig. p. 284 ; MORARD, *Darius*, p. 175, cat. 26 et pl. 20, 1). Oreste, un autre suppliant par excellence, est assis sur l'autel de Delphes sur un lécythe paestan attribué à Astéas et conservé à Paestum (Museo Archeologico Nazionale, 4794 : *RVP*, p. 109, 142 et pl. 62a ; *RVSIS*, p. 201 et fig. 360). La position agenouillée sur l'autel préfigure le destin funeste de celui qui l'adopte. C'est, par exemple, le cas de Néoptolème sur un cratère à volutes apulien conservé à Milan (collection Banca Inesta, H.A. 239 : *RVAp* I, p. 193, 4 et pl. 60, 3 ; MORET, *Ilioupersis*, pp. 242-243, cat. 40 et pl. 51, 1 ; *RVSIS*, p. 79 et fig. 140 ; MORARD, *Darius*, p. 51, pl. 87, 1).

⁴²³ Concernant le personnage du pédagogue, cfr *supra*, n. 277.

⁴²⁴ C'est le nom que leur donnent Hygin, *Fables* 25 et 239 ; le Pseudo-Apollodore, I, 9, 28 et Pausanias, II, 3, 6. En revanche, Diodore de Sicile, IV, 54, 1 parle de trois enfants nommés Thessalos, Alkimenés et Tisandros.

⁴²⁵ Chez Euripide, *Médée*, 663-763, Egée rencontre Médée déjà à Corinthe et lui promet l'hospitalité à Athènes. Le séjour de Médée à Athènes est raconté par Diodore de Sicile, IV, 55 ; Hygin, *Fable* 26 ; Ovide, *Métamorphoses*, VII, 399-424 ; Pseudo-Apollodore, I, 9, 28 et Pausanias, II, 3, 8.

⁴²⁶ La généalogie de Médée apparaît déjà chez Hésiode, *Théogonie*, 958-962 ; on la retrouve aussi chez Diodore de Sicile, IV, 45, 3. Pour les conditions d'admission à l'initiation, cfr *supra*, p. 15. J'ai attiré l'attention sur la connotation avant tout linguistique du terme βάρβαρος. Rien n'indique que Médée ne parle pas le grec, tout au contraire. Je rappelle l'existence des « colonies » grecques du Pont Euxin.

⁴²⁷ Dans certaines versions, elle assassine Apsyrtos, son frère, pour permettre à Jason et à ses compagnons de fuir la Colchide (Pseudo-Apollodore, I, 9, 24). A Iolcos, elle pousse les filles de Pélias à provoquer la mort de leur père (Pindare, *Pythique* IV, 250 ; Euripide, *Médée*, 486-487 et 504-505 ; Diodore de Sicile, IV, 51-52 ; Hygin, *Fable* 24 ; Ovide, *Métamorphoses*, VII, 297-349 ; Pseudo-Apollodore, I, 9, 27 et Pausanias, VIII, 11, 2-3). A Corinthe, elle tue Créon et sa fille. Elle assassine ensuite ses enfants avant de prendre la fuite pour Athènes (Euripide, *Médée*, 1136-1419 ; Diodore de Sicile, IV, 54, 7 ; Hygin, *Fable* 25 ; Ovide, *Métamorphoses*, VII, 394-398 ; Pseudo-Apollodore, I, 9, 28 et Pausanias, II, 3, 6).

⁴²⁸ Cfr *supra*, n. 81.

Grèce⁴²⁹, il est surprenant que ce soit un vase italiote qui présente « l'entorse » à cette tradition. En réalité, le cratère de Princeton est plutôt la preuve de la grande plasticité du mythe grec et il prouve également combien l'iconographie participe de cette tradition mythologique. Charles Dugas a démontré que la série de crimes dont est accusée Médée lui ont été attribués au cours du temps par différents auteurs qui, de ce fait, ont multiplié les traditions concernant ce personnage⁴³⁰. La première occurrence de la mort des enfants de la main de Médée se trouve chez Euripide mais une scholie nous fait connaître la version de Créophylos où il est question d'un autel servant de refuge⁴³¹. Après avoir tué Créon et avant de fuir Corinthe pour Athènes, Médée dépose ses fils sur l'autel d'Héra Akraia, pensant que Jason les protégera. Ce sont en fait les proches de Créon qui les tuent et qui accusent Médée de ce crime. Le cratère de Princeton illustre une version du mythe selon laquelle Médée emmène avec elle ses enfants en Attique, leur épargnant ainsi la vengeance des proches de Créon. En les déposant sur l'autel d'Eleusis, elle leur garantit la bienveillance des Deux Déesses. Quoi de plus salutaire ? L'autre face de ce cratère présente une assemblée dionysiaque, scène fréquente sur le revers de ce genre de vases. Dans ce cas, Dionysos en personne, tenant son thyrsos et une phiale, siège à côté d'une fontaine dans laquelle se trouve une torche en croix⁴³². En plus du lien évident que cette torche assure entre les deux faces, l'aspect rituel de cet édifice est souligné par le bucrane et la phiale qui sont posés devant lui. Comme pour le cratère de Toledo (**cat. 32 : pl. 32**), le discours eschatologique du cratère de Princeton (**cat. 38 : pl. 37-38 et 91-92**) lie l'univers dionysiaque au monde éleusinien et ici plus particulièrement à l'initiation et au salut qu'elle apporte. Cette connivence entre Dionysos et Eleusis en Grande Grèce est d'ailleurs exprimée chez Sophocle, lorsqu'il invoque : « Ô Dionysos, toi qui étends tes soins sur toute l'illustre *Italia* et qui règnes dans les vallées de Déô l'Eleusinienne, communes à tous [les Grecs] »⁴³³. Le cratère de Princeton constituerait visiblement la seule occurrence d'une tradition liant Médée et Eleusis. Dans sa thèse, Thomas Morard a toutefois proposé une démonstration convaincante quant à l'existence d'un second vase apulien figurant cette scène⁴³⁴. Il s'agit d'une œnochoé apulienne conservée à Fiesole (**cat. 22 : pl. 22**), légèrement antérieure au cratère de Princeton. Tous les personnages présents sur le cratère de Princeton le sont également sur cette œnochoé. La forme de l'objet permet de les étaler dans une composition en deux bandeaux ; selon le schéma classique de la céramique apulienne, les divinités se trouvent dans le registre supérieur tandis que les personnages humains se répartissent dans l'autre. Le sanctuaire est signalé par le grand autel qui se dresse au centre du registre supérieur ; il est encadré de deux phiales et il est entouré d'une guirlande de laquelle pendent un bucrane et deux bandelettes. Une timide flamme brille encore sur ce monument, annonciatrice d'un sacrifice à venir ou d'un sacrifice passé. Ce sanctuaire peut être identifié comme celui d'Eleusis d'après la déesse

⁴²⁹ Cfr *supra*, p. 11.

⁴³⁰ DUGAS, *Médée*.

⁴³¹ Créophylos, *FGrH* 417 F 3 (= scholie Euripide, *Médée*, 264). Cette autre version est aussi proposée par le Pseudo-Apollodore, I, 9, 28.

⁴³² On retrouve le même édifice dans le bandeau supérieur d'un cratère à volutes apulien conservé à Berlin (**cat. 26**). J'y reviendrai quand j'aborderai la problématique de la torche en croix (cfr *infra*, pp. 104-105).

⁴³³ Sophocle, *Antigone*, 1117-1120 : κλυτὰν ὃς ἀμφέπεις Ἰταλίαν, μέδεις δὲ παγκοίνοις, Ἐλευσινίας Διοῦς ἐν κόλποις, ὃ Βακχεῦ (traduction personnelle). Pour la signification du terme Ἰταλία, cfr *supra*, p. 2.

⁴³⁴ MORARD, *Darius*, pp. 114-116. TODISCO, *Ceramica*, I, p. 176 ne tient pas compte des observations de Thomas Morard ; il maintient l'identification de la scène comme étant le retour d'Alceste auprès d'Admète.

assise juste à côté de l'autel qui le matérialise. La torche en croix qu'elle tient fait d'elle une des Deux Déesses et, au vu de son allure juvénile, probablement Koré-Perséphone. La déesse assise et munie d'une phiale qui lui fait pendant de l'autre côté de l'autel pourrait être Déméter ou peut-être Athéna mais il semblerait plutôt qu'il faille y reconnaître Aphrodite⁴³⁵. Derrière elle, on aperçoit Pan tenant une syrinx et un rameau. Derrière Koré-Perséphone, on reconnaît Hermès qui discute avec un satyre. Au registre inférieur, on retrouve les trois mêmes protomystes que sur le cratère de Princeton (**cat. 38 : pl. 37-39 et 91-92**). A gauche, les Dioscures discutent. Ils sont chacun munis d'un *bakkhos* qui a le même aspect que celui que tient Héraklès sur le cratère de Princeton. Ce dernier est appuyé sur sa massue, au centre du registre inférieur. Il discute avec Médée entourée de ses deux enfants. Le geste ample qu'elle adresse à son interlocuteur est identique à celui qu'on lui voit sur l'autre cratère. Le pédagogue est également présent et il semble expliquer à l'un des fils de Médée ce qui est en train de se jouer. Les enfants ne sont pas assis sur l'autel mais leur supplication pourrait être évoquée par le rameau qu'on aperçoit au pied de l'édifice, à côté de la déesse⁴³⁶. Une jeune femme est assise à l'extrême droite du registre inférieur. Elle a la même attitude et porte le même objet que l'Aphrodite du registre supérieur. Peut-être s'agit-il d'une officiante du sanctuaire qui va procéder au rituel qu'annonce la petite flamme sur l'autel. Ce rituel pourrait-il justement être l'initiation de Médée et de ses enfants ? Ou bien la flamme qui se réduit sur l'autel symbolise-t-elle que le rituel est terminé ? C'est peut-être aller trop loin en conjectures. Outre leur statut de protomystes, Héraklès et les Dioscures sont également liés à Médée par le cycle des Argonautes⁴³⁷. C'est donc tout naturellement qu'ils l'accueilleraient à Eleusis comme semble le faire Héraklès sur l'œnochoé de Fiesole (**cat. 22 : pl. 22**). Un cratère à volutes apulien conservé à Munich (**cat. 45 : pl. 44**) et attribué au Peintre des Enfers, un collaborateur du Peintre de Darius, présente également ces trois protomystes et Athéna dans une scène liée à la geste de Médée. Cependant, cette fois-ci, l'épisode est tout à fait fidèle à la tradition principale de la geste de Médée puisqu'il s'agit de celui qui est narré dans la tragédie d'Euripide⁴³⁸. L'édifice central est le palais de Créon dans lequel est en train de mourir sa fille, ici nommée Créontéia (« KPEONTEIA »), victime des présents empoisonnés de Médée. Le coffret qui les contenait gît ouvert au pied de l'édifice et le bassin renversé à ses côtés symbolise le désordre et la panique générale de la scène. Créon et Méropé, ses parents, se précipitent à son secours de même qu'Hippotès, son frère⁴³⁹, qui tente de lui enlever de la tête la couronne qui lui brûle la chevelure. De part et d'autre de l'édifice, la vieille nourrice, le pédagogue et une servante ont bien compris qu'il est trop tard. Devant le palais, Médée s'apprête à poignarder dans le dos l'un de ses deux fils qu'elle agrippe par le

⁴³⁵ MORARD, *Darius*, p. 115. *RVAp* I, p. 428 ne parle même pas de ce personnage. Quoi qu'il en soit, les Deux Déesses sont en quelque sorte « interchangeable » et on a vu que la torche en croix peut être l'attribut de l'une comme de l'autre voire des deux sur la même image (**cat. 38**). J'opte cependant ici pour Koré-Perséphone.

⁴³⁶ Cependant, Andocide, *Sur les Mystères*, 110 nous apprend qu'il avait été accusé d'avoir déposé un rameau de suppliant dans l'Eleusinion durant la célébration des Mystères, ce qui était puni par la peine de mort.

⁴³⁷ SCHMIDT, *Medea* tente de tisser des liens plus particuliers entre Médée et Héraklès. L'interprétation qu'elle donne du cratère de Princeton (l'identification des enfants comme étant les Héraclides) ne me convainc pas.

⁴³⁸ Euripide, *Médée*, 1136-1221.

⁴³⁹ Hippotès n'intervient pas dans la tragédie d'Euripide et son nom n'est même pas évoqué. Il est toutefois mentionné chez Diodore de Sicile, IV, 55, 5 et chez Hygin, *Fable* 27. Le fait que ce nom apparaisse sur l'image montre bien qu'elle n'est pas une reproduction « photographique » de la *Médée* d'Euripide comme le voudrait une interprétation philodramatiste. La version du cratère recoupe celle d'Euripide sans pour autant l'illustrer.

sommet du crâne⁴⁴⁰. Cet enfant se trouve sur un piédestal (ou sur un autel ?). Son frère est emmené hors de l'image par un jeune homme muni de deux lances. Un autre jeune homme semblablement armé accompagne Jason qui tente de s'interposer. Mais il est arrêté par un personnage masculin tenant deux torches, debout sur un bige attelé de serpents⁴⁴¹. D'après l'inscription qui le surmonte, ce personnage est une personnification de l'οἴστρος, la folie furieuse qui s'empare de Médée⁴⁴². Les torches enflammées qu'il agite évoquent celles des Erinyes dont le rôle est également de susciter la folie furieuse auprès de leur victime. Ce motif du jeune homme debout sur un tel char n'est pas sans rappeler celui du départ de Triptolème tel qu'on le retrouve dans la céramique apulienne⁴⁴³. La scène se déroule sous les yeux du « fantôme » d'Aiétès (« ΕΙΔΩΛΟΝ ΑΗΤΟΥ »), debout sur un monticule végétal qui fait penser à celui sur lequel Héraklès et Cerbère sont mis en évidence dans les scènes infernales⁴⁴⁴. Aiétès assiste, depuis les Enfers où il semble se tenir, à l'accès de folie qui s'empare de sa fille. Ce qui me fait relier ce vase aux deux précédents, c'est la présence au registre divin des trois protomystes et d'Athéna⁴⁴⁵. Le premier réflexe serait de les mettre en lien avec la geste argonautique. Héraklès et les Dioscures seraient alors représentés au même titre que les éventuels compagnons de Jason du registre inférieur. Mais rien ne dit que ces compagnons sont des Argonautes. De plus, dans le mythe, les Argonautes se séparent à Iolcos et par ailleurs, dans certaines versions, Héraklès abandonne même l'aventure durant le voyage aller⁴⁴⁶. Les personnages du bandeau divin ne sont pas non plus agités par la panique qui règne dans le reste de la scène et les étoiles qui brillent au-dessus des Dioscures indiquent bien qu'ils n'appartiennent pas à la même sphère que les autres héros de la scène. Que penser des deux colonnes surmontées d'un trépied qui bordent l'espace divin ? Elles évoquent indéniablement un sanctuaire et le seul qu'ont en commun Héraklès, les Dioscures et Athéna est celui d'Eleusis, comme on l'a vu sur l'œnochoé de Fiesole (**cat. 22 : pl. 22**) et surtout, sur le cratère de Princeton (**cat. 38 : pl. 37-38 et 91-92**). Bien que le sort des enfants – du moins d'un des enfants – soit funeste, il semblerait que les protomystes et la déesse présents dans le registre supérieur fassent allusion à la tradition qui lie Médée à Eleusis. Peut-être même que cette image mêle la version euripidienne du mythe et la tradition visiblement italote de Médée à Eleusis. La plasticité du mythe et la polysémie de l'image le permettraient tout à fait. Le sanctuaire d'Eleusis en lui-même est personnifié dans la partie droite du registre supérieur d'une loutrophore apulienne conservée à Malibu (**cat. 50 : pl. 51**). Il apparaît sous les traits

⁴⁴⁰ On retrouve le même motif sur une amphore campanienne conservée à Paris (Musée du Louvre, K300 : LCS, p. 338, 786, pl. 131, 3 ; MORET, *Ilioupersis*, cat. 116, pl. 93, 2).

⁴⁴¹ Chez Euripide, *Médée*, 1321-1322, Jason tente également de s'en prendre à Médée mais ce char qu'elle a reçu d'Hélios lui sert de protection (τοιόνδ' ὄχημα πατρὸς Ἥλιος πατήρ δίδωσιν ἡμῖν ἔρμα πολεμίας χερὸς). La disposition des personnages et de la lance de Jason coïncée derrière le char met en scène la même idée.

⁴⁴² A l'origine, le terme grec οἴστρος désigne le taon, l'insecte dont la piqûre énerve les animaux qui en sont victimes. On peut dire qu'en l'occurrence, c'est la même « mouche » qui a piqué Médée infanticide.

⁴⁴³ Cfr *supra*, pp. 56-61. Diodore de Sicile, IV, 51, 4 fait dire à Médée qu'Artémis (en réalité sa statue qu'elle a rendue semblable à la déesse par ses philtres) avait utilisé un char attelé de serpents pour parcourir la terre à la recherche d'un endroit où établir son culte. Le parallèle avec la mission de Triptolème me paraît à nouveau évident.

⁴⁴⁴ Cfr *supra*, pp. 68-76, **cat. 12, 15 et 46**.

⁴⁴⁵ Cette relation est déjà suggérée par MORARD, *Darius*, pp. 113-114.

⁴⁴⁶ Apollonios de Rhodes, *Argonautiques*, I, 1207-1295 raconte que lors de l'escale de l'Argo en Bithynie, Hylas, l'éromène d'Héraklès, est enlevé par des nymphes alors qu'il puisait de l'eau à la source où elles avaient élu domicile. Héraklès ne peut se résoudre à partir sans son amant et il abandonne alors l'expédition.

d'une femme couronnée et tenant une torche en croix à laquelle est accrochée une bandelette. L'allure matronale de ce personnage le rapprocherait d'une Déméter tandis que son geste d'ἀνακάλυψις caractérise plutôt sa fille. Cette personnification réunit en fait en une seule entité les attitudes et attributs des Deux Déesses. J'ai mentionné, dans le chapitre précédent, l'existence d'une personnification attique d'Eleusis qui apparaît dans une scène de départ de Triptolème mais cette dernière est davantage une personnification du lieu – le départ du héros éleusinien se fait à Eleusis – que du sanctuaire proprement dit⁴⁴⁷. Sur la loutrophore de Malibu, Eleusis est accompagnée de la personnification de l'année (« ENIAYTOΣ ») représentée sous l'apparence d'un jeune garçon couronné de blé portant une *cornucopia* garnie de cinq épis de la même plante. Son aspect juvénile et son attribut renvoient à la représentation de Ploutos⁴⁴⁸. Il incarne alors l'aspect annuel des célébrations et la prospérité qu'elles apportent durant cette année. Cette personnification d'une période du temps me fait aussi penser aux *Hôrai* munies d'épis de blé qui assistent au départ de Triptolème sur les vases que j'ai commentés précédemment⁴⁴⁹. Cependant, la scène à laquelle assiste cette personnification du sanctuaire mystérieux n'a, au premier abord, aucun rapport avec le cycle éleusinien. Il s'agit du mythe de l'union de Léda et de Zeus, métamorphosé en cygne⁴⁵⁰. Au registre inférieur, Léda se penche sur le volatile pour l'embrasser. La jeune reine est accompagnée de deux servantes : l'une cueille les fruits d'un arbre qui se dresse dans la partie droite de la composition ; l'autre en a déjà cueilli un et elle s'enfuit alors qu'elle a surpris la rencontre de sa maîtresse et du cygne. Hypnos, coiffé d'ailes et chaussé de sandales à talonnières, tend sa baguette au-dessus du couple central, plongeant ainsi Léda dans le sommeil plus propice à cette union pour le moins extraordinaire. Un Eros abreuvant un faon dans le bas de la composition annonce cette union. Un autre Eros, surpeint de blanc⁴⁵¹, est assis sur le bras d'Aphrodite qui se tient dans l'édicule du registre supérieur. Cet édifice est le palais de Zeus dans lequel trône ce dernier. Il assiste, avec la déesse de l'amour, à l'union de son avatar et de sa nouvelle conquête. De l'autre côté du palais, en pendant à Eleusis et Eniautos, on trouve Astrapé, la personnification de l'éclair de Zeus. Son apparence est proche de celle des Erinyes mais elle est également nimbée et porte le foudre qu'elle-même représente.

Comment expliquer le rôle de ces trois personnifications ? Dans le mythe, Léda est la mère d'Hélène, de Clytemnestre et des Dioscures⁴⁵². Son union avec Zeus est une préfiguration de

⁴⁴⁷ La démonstration irréfutable s'en trouve chez ÆLLEN, *Personnifications*, pp. 99-101. Pour le skyphos attique en question, cfr *supra*, p. 29, **fig. 16**.

⁴⁴⁸ Concernant Ploutos, cfr *supra*, n. 102 et 176.

⁴⁴⁹ Cfr *supra*, pp. 57-60, **cat. 7, 16 et 17**.

⁴⁵⁰ Hygin, *Fable 77* ; Ovide, *Métamorphoses*, VI, 109.

⁴⁵¹ Cette coloration différente joue-t-elle un rôle dans l'image ? L'Eros dans les bras d'Aphrodite aurait-il une signification différente de celui qui abreuve le faon ? Sa couleur blanche est identique à celle du plumage du cygne. Est-il alors le désir qui s'empare plus particulièrement de Zeus et de sa métamorphose ?

⁴⁵² La paternité des enfants varie d'un auteur à l'autre. Dans l'*Odyssée*, XI, 298-304, les Dioscures sont les fils de Léda et de Tyndare, le roi de Sparte, son époux légitime. Plus loin, en XXIV, 199, Clytemnestre est dite fille de Tyndare. Eschyle, *Agamemnon*, 914 confirme que Léda est la mère de Clytemnestre. Pindare, *Olympique III*, 63 fait des Dioscures les enfants de Léda et Tyndare mais dans *Néméenne X*, 78-88, il raconte que seul Pollux est le fils de Zeus. Euripide, *Hélène*, 17-21 fait dire à l'héroïne qu'elle est la fille de Léda et Tyndare. Cependant, Hygin, *Fables 77 et 79* précise que Zeus est le père d'Hélène et de Pollux tandis que Tyndare est celui de Clytemnestre et de Castor mais dans la *Fable 78*, il dit qu'Hélène et Clytemnestre sont filles de Tyndare. Le Pseudo-Apollodore, III, 7, 10 présente la tradition principale : Hélène et Pollux sont les enfants de Zeus ;

la naissance des protomystes. La personnification du sanctuaire d'Eleusis évoque leur initiation et celle d'Eniautos, en plus d'éventuellement rappeler le caractère annuel de la célébration, renvoie, de par sa proximité avec Ploutos, à la prospérité qui en découle. Le sort des Dioscures est également très proche de celui de Koré-Perséphone. En effet, on apprend chez Pindare qu'au moment où Castor va rendre son dernier souffle, Pollux invoque Zeus et demande à partager la destinée de son frère plutôt que d'en être séparé. Zeus lui accorde alors de pouvoir passer la moitié du temps avec son frère aux Enfers⁴⁵³. Toutefois, Pindare livre aussi une version dans laquelle ce sont les deux frères qui connaissent ce séjour périodique aux Enfers⁴⁵⁴. Qu'il s'agisse de Pollux seul ou bien des deux Dioscures, on retrouve l'idée d'un cycle de voyages entre les Enfers et l'Olympe qui n'est pas sans rappeler celui que connaît la fille de Déméter. Grâce à leur initiation aux Mystères d'Eleusis, les Dioscures se sont aussi assurés la bienveillance de Perséphone lorsqu'ils séjournent dans son royaume. La présence d'Astrapé peut également être rapportée à l'initiation éleusinienne⁴⁵⁵. Cette personnification est caractérisée par trois attributs qui insistent sur son aspect lumineux : le nimbe qui rayonne autour de sa tête, la torche allumée et bien évidemment le foudre ardent qu'elle semble même avoir du mal à tenir en main. Elle est aussi munie d'ailes ce qui indique la vélocité avec laquelle elle peut apparaître. L'Astrapé de la loutrophore de Malibu incarne donc la foudre en tant qu'éclat lumineux, intense et soudain. De plus, pour les Anciens, la foudre est la manifestation visible du divin sous sa forme la plus pure⁴⁵⁶. Une telle révélation divine sous forme d'un éclat de lumière avait lieu à l'acmé de l'initiation aux Mystères d'Eleusis, lorsque s'ouvrait l'Anaktoron baigné de la lumière d'un grand feu et que l'hierophante en sortait pour procéder à l'ultime révélation⁴⁵⁷. A cet égard, j'ai mentionné, dans le chapitre précédent, le rôle important que joue la vision lors de l'initiation et c'est bien évidemment grâce à ce sens que l'initié fait l'expérience de cette révélation lumineuse. La personnification d'Astrapé, en pendant à celle d'Eleusis, incarne cet aspect fulgurant essentiel à l'initiation.

Un cratère à volutes apulien découvert et conservé à Policoro (**cat. 9 : pl. 7**) tisse également un lien entre un épisode mythologique et un sanctuaire mystérieux de Déméter. Toutefois, il ne s'agit pas de celui d'Eleusis mais de celui de Lerne. Lorsque, dans le chapitre précédent, j'ai évoqué le témoignage de Pausanias à propos de l'enceinte sacrée d'Eleusis et de l'Eleusinion d'Athènes, j'ai signalé que, dans les deux cas, le Périégète interrompt sa description en prétextant qu'un rêve l'a dissuadé d'en dire davantage sur ces deux établissements éleusiniens⁴⁵⁸. Il est intéressant de noter qu'il suspend à nouveau son discours

Clytemnestre et Castor sont ceux de Tyndare. Il rapporte aussi la version selon laquelle Hélène est la fille de Zeus et de Némésis. Enfin, en III, 10, 6, il affirme que Tyndare et Léda eurent trois filles nommées Timandra, Philonoé et Clytemnestre. Si la paternité des enfants peut varier, leur mère est toujours Léda.

⁴⁵³ Pindare, *Néméenne* X, 78-88.

⁴⁵⁴ Pindare, *Pythique* XI, 61-64. Il rejoint en cela la version (initiale ?) de l'*Odyssée*, XI, 298-304 qu'on retrouve aussi chez Hygin, *Fable* 80.

⁴⁵⁵ Je reprends cette démonstration à MORARD, *Darius*, pp. 136-142 qui développe d'une façon plus que convaincante une idée déjà avancée par ÆLLEN, *Personnifications*, p. 183, n. 25.

⁴⁵⁶ Quand Sémélé, piégée par Héra, demande à Zeus de se révéler à elle sous sa forme la plus admirable, il ne peut se manifester à elle que sous cet éclat de lumière intense et ardent. La jeune mortelle ne peut le supporter, si bien qu'elle s'en trouve foudroyée (Pindare, *Olympique* II, 44-50 ; Hygin, *Fable* 167 ; Ovide, *Métamorphoses*, III, 279-309 ; Nonnos de Panopolis, VIII, 176-404).

⁴⁵⁷ Cfr *supra*, p. 18 et n. 98.

⁴⁵⁸ Cfr *supra*, n. 71.

lorsqu'il visite le sanctuaire de Lerne et qu'il évoque les Mystères qui y étaient célébrés en l'honneur de Déméter et de Dionysos⁴⁵⁹. Pausanias mentionne d'abord la présence, à proximité du fleuve Kheimarros, d'une enceinte de pierres qui marque l'endroit où, selon la tradition locale, Hadès aurait regagné son royaume infernal alors qu'il venait d'enlever Koré. Il nous apprend ensuite qu'on célèbre à Lerne des Mystères en l'honneur de Déméter Lerneenne. Pausanias associerait donc ces Mystères de Déméter à la tradition locale de l'enlèvement de Koré ce qui leur donnerait un contenu visiblement semblable à ceux d'Eleusis. Son parcours continue vers le bois de platanes sacrés dans lequel il rencontre des statues en pierre de Déméter *Prosymné*, de Dionysos et une autre, plus petite, de Déméter assise. Il parle aussi d'un temple où l'on trouve un ξόανον de Dionysos *Saôtés* et une statue en pierre d'Aphrodite « sur la mer » (ἐπὶ θαλάσση). Pausanias conteste ensuite, par une démonstration mêlant mythe et histoire⁴⁶⁰, la tradition locale qui voudrait que les Argiens aient reçu avant les habitants de l'Attique les secrets de Déméter concernant ses rites initiatiques, d'où l'antériorité et, par conséquent, le prestige supérieur des Mystères de Lerne par rapport à ceux d'Eleusis⁴⁶¹. Cela montrerait une nouvelle fois que le contenu des rites de Lerne devait être proche de celui des Mystères d'Eleusis. Pausanias en arrive ensuite à la source Amymoné où le mythe veut qu'Héraklès ait affronté la terrible Hydre de Lerne⁴⁶². Il ne développe pas ce récit et nous apprend simplement qu'après avoir tué le monstre, Héraklès avait trempé ses flèches dans son venin, en faisant des armes redoutables. Le combat entre le héros et ce monstre est narré avec plus de détails par le Pseudo-Apollodore⁴⁶³. L'Hydre, dont les têtes repoussaient aussitôt qu'on les coupait, est finalement vaincue grâce aux conseils d'Athéna et à Iolaos qui aide Héraklès à cautériser les moignons avant qu'ils ne se régénèrent. Pour en revenir à Pausanias, il termine sa description du sanctuaire de Lerne par le lac Alcyon par où, d'après la tradition locale, Dionysos serait descendu aux Enfers pour en ramener Sémélé. Enfin, Pausanias signale dans la foulée qu'on y célèbre annuellement des rites nocturnes en l'honneur de Dionysos mais il décide de ne pas en dire plus. La tournure qu'il utilise est : οὐχ ὅσιον ἐς ἅπαντας ἦν μοι γράψαι⁴⁶⁴. C'est donc, comme dans le cas d'Eleusis, une question de « piété », de respect religieux, qui le force au silence. Aucun élément de la description de Pausanias ne permet de déterminer s'il y a un rapport ou non

⁴⁵⁹ Pausanias relate sa visite de Lerne de II, 36, 7 à II, 37, 6. Je vais suivre ses pas et je reviendrai sur certains éléments en m'appuyant notamment sur l'analyse qu'en propose PIRENNE-DELFORGE, *Pausanias*, pp. 299-304.

⁴⁶⁰ Pausanias, II, 37, 2-3. Cette démonstration est décortiquée par PIRENNE-DELFORGE, *Pausanias*, p. 301.

⁴⁶¹ Il est typique de la mentalité des Anciens d'associer ancienneté et prestige. Plus un fait s'ancre loin dans le passé, plus il est légitime et respectable. La renommée des Mystères d'Eleusis et leur ancienneté sont rappelées par Isocrate, *Panegyrique d'Athènes*, 30 et par Diodore de Sicile, V, 4, 4.

⁴⁶² Le commentaire de Pausanias, II, 37, 4 à propos de ce monstre est intéressant. Il accepte de croire que la créature de Lerne était une hydre (un serpent aquatique donc) plus grande que les autres (ἐγὼ δὲ τὸ θηρίον πείθομαι τοῦτο καὶ μεγέθει διενεγκεῖν ὑδρῶν ἄλλων) mais, selon lui, c'est le poète Pisandre de Kamiros qui lui aurait donné plusieurs têtes pour en faire un monstre plus terrifiant. A nouveau, mythe et réalité s'entremêlent dans ses raisonnements. Cependant, Pausanias a tort. En effet, deux fibules en bronze béotiennes datant de la seconde moitié du VIII^e siècle – l'une conservée à Londres (British Museum, 3204 : BROMMER, *Herakles*, p. 13 et pl. 3 ; SCHEFOLD, *SB I*, p. 101, fig. 86 ; LIMC V, « Herakles » (KOKKOROU-ALEWERAS), p. 37, 2019), l'autre à Philadelphie (University Museum, 75.35.1 : BROMMER, *Herakles*, p. 14, fig. 3 ; SCHEFOLD, *SB I*, p. 102, fig. 86b ; LIMC V, « Herakles » (KOKKOROU-ALEWERAS), p. 37, 2020) – représentent déjà Héraklès et Iolaos affrontant une Hydre à plusieurs têtes. Ce motif est donc antérieur aux vers du poète rhodien.

⁴⁶³ Pseudo-Apollodore, II, 5, 2. Ce combat est déjà mentionné chez Hésiode, *Théogonie*, 313-318. Ovide, *Métamorphoses*, IX, 69 et 192-193 y fait aussi allusion.

⁴⁶⁴ Pausanias, II, 37, 6.

entre les Mystères de Déméter Lernéenne (visiblement associée à l'enlèvement de Koré) et les célébrations nocturnes qui concernent ce Dionysos descendant aux Enfers. Il faut garder à l'esprit que le témoignage de Pausanias concerne le milieu du II^e siècle de notre ère mais la « rivalité » entre Eleusis et Lerne qu'il sous-entend indiquerait bien que l'ancienneté de ces cultes se veut dans le même ordre d'idées que ceux d'Eleusis⁴⁶⁵. J'en viens maintenant à la présentation du cratère à volutes apulien (**cat. 9 : pl. 7**) que j'annonçais dans les lignes précédentes. Etant donné l'état fragmentaire de cet objet et l'unique photographie (de qualité relativement médiocre) qui en a été publiée, je dois, pour quelques éléments, me fier à la description qu'en fournit Bernhard Neutsch dans l'*editio princeps* de ce vase mis au jour au cours des fouilles de la nécropole d'Héraclée⁴⁶⁶. Au centre de l'image, on voit Héraklès tenant, de la main droite, sa massue et de l'autre, une des nombreuses têtes de l'Hydre. Au premier plan, on reconnaît la *léonté* dont le héros s'est dévêtu pour se lancer dans le combat. A droite de ce groupe, Athéna, casquée et flanquée de son bouclier, est assise sur un rocher. De son bras tendu, elle interpelle et conseille son protégé. Iolaos se trouve dans le dos d'Héraklès ; il tient une épée et une torche dont le manche est particulièrement long. Ce schéma et ces mêmes protagonistes se retrouvent sur de nombreux exemples attiques⁴⁶⁷. Sur le cratère, d'autres personnages assistent au combat. Derrière Iolaos, une jeune femme est représentée à mi-corps derrière un monticule rocheux. Neutsch propose d'y reconnaître Perséphone et il pense également que la longue torche d'Iolaos fait allusion à l'attribut éleusinien de Perséphone⁴⁶⁸. A ce que je peux en voir sur la photographie, il ne s'agirait cependant pas d'une torche en croix. Dans le coin inférieur gauche de la composition, se dresse un petit édifice dans lequel se trouvent deux effigies. Derrière cet édifice, on aperçoit un autre personnage féminin qui doit être Déméter. Neutsch n'hésite pas à affirmer qu'il s'agit de la Déméter *Prosymné* de Lerne et il a bien évidemment le texte de Pausanias en tête quand il procède à ce rapprochement. L'édicule évoque indéniablement un sanctuaire consacré à deux divinités mais l'état de conservation de l'image ne permet pas de dire lesquelles. Bien que le récit de Pausanias soit l'un des rares témoignages à propos des cultes de Lerne, commenter une image du début du IV^e siècle avant notre ère à la lumière d'un texte du milieu du II^e siècle de notre ère ne doit pas se faire sans précaution. Toutefois la tentation est grande d'établir des parallèles entre ces deux sources et ce d'autant plus que, de l'autre côté de la composition, dans le dos d'Athéna, on trouverait un silène et Dionysos lui-même pourrait

⁴⁶⁵ Comme je l'ai mentionné pour Eleusis au chapitre précédent (cfr *supra*, p. 15), un culte évolue et tout témoignage à son égard (textuel ou iconographique) est la cristallisation de l'époque à laquelle il a vu le jour. Il ne peut donc être appliqué que de façon hypothétique aux périodes antérieures et postérieures.

⁴⁶⁶ NEUTSCH, *Lukanien*, II, pp. 151-152, pl. 18, 1-3.

⁴⁶⁷ En voici quelques exemples : une amphore à figures noires conservée à Boulogne-sur-Seine (Collection privée : SCHEFOLD, *SB* II, p. 96, fig. 116) ; une amphore à figures noires conservée à Paris (Musée du Louvre, F 386 : *LIMC* V, « Herakles » (KOKKOROU-ALEWERAS), p. 36, 200) ; un lécythe à fond blanc conservé à Paris (Musée du Louvre, CA 598 : *LIMC* V, « Herakles » (KOKKOROU-ALEWERAS), p. 36, 2004) ; un cratère à figures rouges conservé à Malibu (J. Paul Getty Museum, 77.AE.11 : *ARV*², pp. 186-187, 51 et p. 206, 130 ; *LIMC* V, « Herakles » (BOARDMAN), p. 7, 1702) ; un autre cratère à figures rouges conservé à Malibu (J. Paul Getty Museum, 84.AE.974 : COHEN, *Clay*, pp. 66-68, fig. 13, 1-3). On remarque, sur certains de ces vases attiques, la présence du crabe, envoyé par Héra pour entraver Héraklès. Ce crabe n'apparaît pas sur le cratère d'Héraclée.

⁴⁶⁸ NEUTSCH, *Lukanien*, II, p. 151 : « [Iolaos] trägt in der Rechten ein kurzes Schwert und hält in der Linken eine bis zur Erde reichende große Fackel, die gewöhnlich Attribut der Persephone ist. In der Tat könnte dies eine Anspielung auf die Eleusinierin sein, die hinter Iolaos sogar in persona als Halbgestalt, aus dem Boden auftauchend, dargestellt ist ».

avoir figuré dans la partie manquante, dans le coin supérieur droit de la composition. Le silène seul n'aurait pas beaucoup de sens au sein de cette image si ce n'est qu'en tant que membre d'un thiasse dionysiaque. Neutsch ne fournit pas d'autre commentaire concernant ce cratère. La scène qu'il présente m'incite tout de même à aller plus loin. Il n'est pas surprenant de découvrir, à Héraclée, un vase représentant un épisode de la geste du héros éponyme de la cité. Mais dans ce cas, l'imagier a cherché à souligner la localisation de l'épisode à Lerne alors qu'elle va de soi. Héraklès n'a jamais combattu l'Hydre ailleurs qu'à Lerne. Je dirais donc que ce n'est pas tant Lerne en tant que lieu qui est mis en évidence mais plutôt son sanctuaire comme l'indique d'ailleurs l'édicule. Comme on l'a vu, c'est également en tant que sanctuaire qu'il faut considérer la personnification d'Eleusis sur la loutrophore de Malibu (**cat. 50 : pl. 51**). Sur le cratère d'Héraclée (**cat. 9 : pl. 7**), les divinités représentées en relation avec l'édicule sont celles dont nous parle Pausanias mais ce serait sans doute aller trop loin que de dire que l'édicule aux deux effigies est la structure en pierre dont parle le Périégète quand il évoque l'enlèvement de Koré et les Mystères de Déméter. Dionysos – ou du moins le monde dionysiaque – est aussi représenté en pendant aux Deux Déesses. Je dirais donc que le témoignage de Pausanias ne contredit en rien la scène lernéenne de ce cratère. Comment dès lors expliquer qu'on a trouvé, à Héraclée, une image qui renvoie de façon aussi précise au sanctuaire de Lerne et à ses cultes à mystères ? Je dirais que la raison en est culturelle. Héraclée fut fondée en 433/432, près des ruines de l'ancienne Siris, par des Tarentins⁴⁶⁹. Pour rappel, Tarente avait été fondée par des Spartiates ce qui a fait que, comme je l'ai indiqué dans mon premier chapitre, le Golfe de Tarente était plutôt occupé par des Grecs de culture dorienne⁴⁷⁰. En Grèce « continentale », la culture dorienne prévalait dans le sud du Péloponnèse et elle remontait jusqu'au littoral de l'Argolide et donc aussi à Lerne. On comprend chez Pausanias qu'il y a une espèce de rivalité entre le culte à mystères des Deux Déesses tel qu'il est célébré à Lerne et à Eleusis. Pourrait-on alors parler, à Lerne, de la « version dorienne » du culte de Déméter et de Koré-Perséphone, culturellement différente – et donc peut-être aussi un peu « rivale » – de son homologue attique d'Eleusis ? Il est à noter qu'aussi bien à Eleusis qu'à Lerne, le culte mystérieux de ces deux déesses se teinte d'éléments dionysiaques. Je suis conscient de la complexité du problème et je n'aurai pas la prétention de le résoudre en quelques lignes. Je ne suggère ici qu'une piste de recherche. Des habitants de Thourioi ont aussi participé à la fondation d'Héraclée⁴⁷¹. Or Thourioi, cité panhellénique, avait elle-même été fondée en partie par des Grecs provenant d'Attique⁴⁷². Il n'est donc pas impossible que le cratère d'Héraclée reflète aussi les Mystères d'Eleusis, dont Héraklès, héros dorien par excellence, est l'un des protomystes. L'image ne viserait alors pas à affirmer la tradition dorienne mais plutôt à la mettre en relation avec la tradition d'Eleusis. Héraclée semble effectivement avoir revendiqué la double origine de ses fondateurs. Par exemple, on y a retrouvé des statères d'argent dont le revers présente Héraklès affrontant le lion de Némée en présence de la chouette athénienne tandis que l'avers arbore

⁴⁶⁹ Diodore de Sicile, XII, 36, 4 ; Strabon, VI, 1, 14 (p. 264) ; Plin l'Ancien, *Histoire Naturelle*, III, 15. NEUTSCH, *Scavi*, pp. 5-6.

⁴⁷⁰ Cfr *supra*, p. 5.

⁴⁷¹ Cfr *supra*, n. 469. Héraclée se trouve d'ailleurs à mi-distance entre Tarente et Thourioi.

⁴⁷² Cfr *supra*, p. 5.

une effigie d'Athéna⁴⁷³. De plus, il y avait également à Héraclée un sanctuaire de Déméter et de Koré⁴⁷⁴. Peut-être y célébrait-on aussi des cultes proches de ceux d'Eleusis (et de Lerne) ? Il est temps de passer au dernier chapitre.

⁴⁷³ NEUTSCH, *Lukanién*, pl. 3, 2-3. J'aborde brièvement les monnaies de Grande Grèce (cfr *infra*, n. 491).

⁴⁷⁴ NEUTSCH, *Lukanién*, pp. 181-192 ; NEUTSCH, *Scavi*, pp. 27-39 ; OTTO, *Herakleia*. J'aborde plus en détail une partie du matériel mis au jour dans ce sanctuaire dans le chapitre suivant (cfr *infra*, pp. 95-96).

IV. L'imagerie éleusinienne comme témoignage de la présence de cultes de type éleusinien en Grande Grèce ?

Evocation de cultes de type éleusinien

En prenant le cratère d'Héraclée (**cat. 9 : pl. 7**) comme prétexte, on est en droit de se demander pourquoi l'iconographie éleusinienne, comme je l'ai développée tout au long du chapitre précédent, a connu un tel succès en Grande Grèce. L'iconographie éleusinienne attique est bien évidemment à rapporter au sanctuaire d'Eleusis et à ses cultes à Mystères. Qu'en est-il de l'iconographie éleusinienne italote ? Renverrait-elle à des cultes du même type que ceux d'Eleusis mais en Grande Grèce ?

Walter Burkert mentionne l'existence de Mystères en l'honneur de Déméter en Italie du Sud et en Sicile mais il reconnaît que le sujet mériterait quelques éclaircissements⁴⁷⁵. Dans l'étude qu'il consacre spécifiquement aux cultes à mystères, il parle de « mystères italiotes » qu'il associe à Dionysos. Burkert considère également que l'on peut concevoir ces cultes dionysiaques, particulièrement développés en Italie, comme une sorte de « contrepartie » voire de « remplacement » des cultes éleusiniens et il en veut pour preuve les vases apuliens⁴⁷⁶. Pourquoi ne pas voir la chose sous un autre angle ? Comme je l'ai souligné dans le chapitre consacré à la céramique attique, le monde dionysiaque est venu progressivement s'immiscer dans le monde éleusinien à partir du V^e siècle⁴⁷⁷. Il serait cependant complètement incongru de prétendre qu'en Attique les Mystères dionysiaques ont remplacé ceux d'Eleusis et ce parce que nous pouvons affirmer l'existence des cultes mystériques de Déméter en Attique jusqu'à la fin du IV^e siècle de notre ère. Etant donné que nous possédons peu d'informations quant à l'existence de cultes mystériques de Déméter en Italie du Sud mais que la connotation dionysiaque de l'iconographie italote est indéniable, on présuppose que les mystères italiotes sont d'obédience essentiellement dionysiaque. Pourquoi procéder avec les cultes à mystères d'Italie du Sud à un « raccourci dionysiaque » ? Comme je l'ai montré dans le chapitre précédent, l'iconographie éleusinienne apulienne s'est également teintée, au cours du IV^e siècle, d'éléments dionysiaques et ce, en s'inscrivant dans une tradition qui avait débuté dans la céramique attique. Pourquoi dès lors ne pas penser que le même processus d'immixtion de Dionysos dans la sphère éleusinienne aurait aussi eu lieu en Grande Grèce ? Martin Nilsson remarque que le culte de Déméter et de Perséphone est particulièrement présent en Italie du Sud et que cela pourrait bien s'expliquer par l'assimilation de croyances

⁴⁷⁵ BURKERT, *Homo Necans*, p. 321 : « Les Mystères de Déméter comptaient parmi les rituels les plus répandus en Grèce ; ceux d'Andania en Messénie et de Lycosoura en Arcadie étaient, par chance, connus avec quelque précision ; l'Italie du Sud et la Sicile fournissent de riches matériaux, mais peu de clarification dans les détails ».

⁴⁷⁶ BURKERT, *Mystères*, p. 26 : « Les mystères dionysiaques semblent se développer, particulièrement en Italie, comme une sorte de contrepartie des rites éleusiniens. On voit un symbolisme funéraire élaboré, de caractère bacchique, fleurir sur les vases à figures rouges de l'Italie méridionale du IV^e siècle, et se répandre aussi dans le monde étrusque et italote » ; p. 43 : « Il semble que, d'une certaine façon, les mystères dionysiaques pouvaient être regardés remplaçant ceux d'Eleusis en d'autres lieux » ; p. 103 : « Les vases apuliens du IV^e siècle, principalement destinés à un usage funéraire, et, par suite, fort probablement apparentés aux mystères de Dionysos, dépeignent ordinairement la rencontre de l'homme et de la femme dans une ambiance bacchique ». L'expression « mystères italiotes » se trouve à la page 104.

⁴⁷⁷ Cfr *supra*, pp. 30-34 et n. 194.

indigènes proches du culte grec de ces deux déesses⁴⁷⁸. En effet, j'ai déjà évoqué le sanctuaire de Déméter et de Koré à Héraclée ainsi que celui de Perséphone et Hadès à Locres Epizéphyrienne. Il pourrait donc y avoir eu, en Grande Grèce, des cultes mystériques liés à Déméter et à sa fille (résultant peut-être de l'assimilation de cultes indigènes), proches de ceux d'Eleusis, voire rapprochés de ceux d'Eleusis par les Grecs d'Occident dont certains venaient d'Attique. La « contamination » dionysiaque se serait alors faite suivant le même processus que celui qu'a connu le culte mystérique attique des Deux Déesses. Je ne dirais donc pas qu'en Grande Grèce les cultes dionysiaques remplacent les cultes de type éleusinien mais plutôt qu'ils viennent s'y mêler. Ce mélange éleusinien/dionysiaque s'observe justement dans l'iconographie apulienne où les thématiques indéniablement éleusiniennes se partagent le discours eschatologique avec le monde dionysiaque. Aurait-on affaire en Grande Grèce, peut-être à partir de cultes indigènes, à ce que je qualifierais – avec beaucoup de précautions – de « boutures » voire de « succursales »⁴⁷⁹ éleusiniennes à connotation dionysiaque ? Cette problématique complexe n'a pas encore été résolue et je ne pourrai pas, dans le cadre et dans les limites de ce mémoire, y apporter de réponse. Une étude de plus grande envergure resterait à mener.

Cependant, je propose, étant donné la thématique de ma recherche, de voir s'il n'existerait pas des pistes dans l'iconographie italote. En d'autres termes, existerait-il des témoignages iconographiques de ces cultes de type éleusinien en Grande Grèce ? Une série de vases me paraissent apporter des éléments de réponse. Le premier que j'analyserai est un plateau apulien conservé à Bâle (**cat. 33 : pl. 33**). Il présente la particularité d'être décoré sur ses deux faces, ce qui est d'emblée surprenant pour un plateau. Pour ma part, je pense qu'il ne s'agit pas d'un plateau mais plutôt d'une plaque dont la prétendue anse est en fait une base perpendiculaire à sa tranche. Cette protubérance est cassée à ras d'une des faces et elle devait, selon moi, avoir la même dimension que l'autre et donc dépasser de la face inférieure du « plateau », ce qui ne conviendrait pas à une anse. La partie supérieure de la plaque, celle où aurait logiquement dû se trouver la seconde anse, est tronquée mais je pense qu'il n'y avait pas de seconde anse. En effet, cette plaque n'a pas la forme d'un ovale régulier mais plutôt d'un ovoïde dont la partie étroite se trouve à l'opposé de la base. Son axe de symétrie se trouve dans le sens de la longueur, perpendiculaire à cette base. Cela explique mieux la présence d'un décor sur chaque face ainsi que la configuration de ce décor sur ses deux faces. La base permet de poser cet objet de sorte que les faces décorées soient parallèles au spectateur. La décoration des deux faces implique aussi qu'elles sont destinées à être vues toutes les deux. Elles étaient peut-être présentées en alternance ou bien elles étaient vues simultanément lors de l'utilisation de cet objet. Justement, quelle est sa fonction ? Son caractère ostentatoire ne fait aucun doute, cet objet doit être disposé à la vue d'un

⁴⁷⁸ Nilsson, *Religion*, I, p. 477 : « In Großgriechenland und auf Sizilien war die Verehrung der Demeter und der Persephone, und zwar besonders als Unterweltsgöttinnen, sehr verbreitet ; man vermutet nicht ohne Wahrscheinlichkeit, daß diese Eigenart auf einheimischen Glaubensvorstellungen beruht ». Pour le culte de Perséphone, essentiellement en Sicile, je renvoie à ZUNTZ, *Persephone*. Je reviendrai sur la composante indigène de ce culte à la fin de ce chapitre (cfr *infra*, p. 102).

⁴⁷⁹ Dans son article sur les représentations de Triptolème en Grande Grèce, PIERRE, *Triptolème*, p. 116 parle du culte napolitain de Déméter *Actaea* (dont il est fait mention chez Stace, *Silves*, IV, 8, 50-51) auquel elle attribue une dimension « attico-éleusinienne ». Naples fut fondée vers 470 A.C.N., peu après la bataille de Cumès (474 A.C.N.) qui avait vu la victoire des Syracusains sur les Etrusques. Strabon, V, 4, 7 (p. 246) nous apprend que des Athéniens ont également participé à la fondation de Naples.

spectateur qui se trouve face à lui. Son iconographie – dont je vais traiter dans les lignes qui suivent – est indéniablement en lien avec la sphère cultuelle. Peut-être s’agit-il d’une plaque votive ou d’un objet utilisé lors d’un acte cultuel⁴⁸⁰. Il est difficile d’en dire davantage. Sur une face, on trouve la partie inférieure du corps d’un personnage féminin qui s’appuie sur une torche en croix. A ses pieds est déposé un *liknon*. Ce personnage repose sur une ligne de sol constituée d’un bandeau d’oves qui rappellent la forme générale de la plaque. Ce bandeau délimite un registre inférieur dans lequel est représenté un porcelet. Les rehauts de peinture blanche qui ornaient cet animal ont presque complètement disparu. L’autre face présente la même configuration. Il s’agit cette fois d’un personnage masculin chaussé de hautes sandales et vêtu d’un *himation*. L’objet qu’il tient en main gauche doit probablement être aussi une torche en croix ; seule la partie inférieure de son manche est conservée ainsi que la bandelette qui y est accrochée, lui conférant un caractère sacré⁴⁸¹. A côté de lui se trouve un *thymiaterion*. Un même bandeau d’oves délimite un registre inférieur dans lequel est représenté un bélier⁴⁸². A nouveau, les rehauts de peinture blanche qui accompagnaient cet animal sont très endommagés. Le *thymiaterion* et le *liknon* situent les personnages dans un contexte cultuel et les deux animaux représentés dans les registres inférieurs sont probablement les victimes de sacrifices à venir. Les torches en croix nous apprennent que ces cultes sont liés aux divinités dont elles sont l’attribut, c’est-à-dire les Deux Déeses d’Eleusis. Est-il encore nécessaire, à ce stade de ma démonstration, de rappeler que la torche en croix, en plus d’être l’attribut des Deux Déeses, renvoie aux cultes éleusiniens ? On en trouve sept sur le cratère de Princeton (**cat. 38 : pl. 37-38 et 91-92**) où le sanctuaire d’Eleusis est nommément désigné. Sur la loutrophore de Malibu (**cat. 50 : pl. 51**), la personnification de ce même sanctuaire, elle aussi nommément désignée, tient une torche en croix. Comme je l’ai développé dans le deuxième chapitre, le sacrifice du porcelet et le passage sous le *liknon* lors de la *thronôsis* font partie des rituels de purifications préliminaires à l’initiation⁴⁸³. Le sacrifice du bélier avait lieu durant la cérémonie d’initiation mais c’est déjà sur la peau de cet animal que s’asseyait le myste lors de la *thronôsis*⁴⁸⁴. Le *thymiaterion* est, dans la sphère cultuelle, l’encensoir qui permet de procéder aux fumigations purificatrices. Chaque motif renvoie donc à des rituels de purification de type éleusinien. Qui sont les deux personnages représentés ? La tenue et les sandales hautes du personnage masculin rappellent celles d’Iakkhos, incarnation du dadouque qui, à la lueur des torches, guide la procession précédant l’initiation. On le retrouve ainsi vêtu et chaussé sur la *Regina Vasorum* (**fig. 24**)⁴⁸⁵. Je rappelle d’ailleurs que cette hydrie date de la seconde moitié du IV^e siècle et je signale aussi qu’elle a été découverte à Cumes. Sur l’autre face, le personnage féminin associé au *liknon* tient aussi une torche. Sur l’Urne Lovatelli (**fig. 33**) et sur le relief Campana (**fig. 34**), une officiante

⁴⁸⁰ CAMBITOGLU & CHAMAY, *Cahn*, p. 218 l’affirment sans détour.

⁴⁸¹ Une torche en croix agrémentée d’une ou plusieurs bandelettes est portée par Déméter sur le cratère apulien de Naples (**cat. 16**), sur la loutrophore apulienne de Port Sunlight (**cat. 36**) et sur l’amphore apulienne de Genève (**cat. 28**) ; par Perséphone sur le fragment apulien d’Amsterdam (**cat. 35**) et sur les cratères apuliens de Matera (**cat. 78**) et de Malibu (**cat. 80**) ; par la personnification d’Eleusis sur la loutrophore apulienne de Malibu (**cat. 50**) ; par un des Dioscures sur le cratère apulien de Princeton (**cat. 38**).

⁴⁸² CAMBITOGLU & CHAMAY, *Cahn*, p. 217, n. 4 affirment que l’on peut encore déceler le rehaut blanc des testicules de l’animal ainsi que celui de ses cornes dessinées en brun sur rehaut de blanc.

⁴⁸³ Cfr *supra*, p. 16 (sacrifice du porcelet) et p. 17 (*liknon* et *thronôsis*).

⁴⁸⁴ Cfr *supra*, pp. 17 et 39-40.

⁴⁸⁵ Cfr *supra*, pp. 33-34.

agite le *liknon* au-dessus du myste alors que sur le sarcophage de Torre Nova (**fig. 35**), elle le purifie au moyen d'une torche. Les deux personnages de la plaque de Bâle (**cat. 33 : pl. 33**) seraient donc des officiants du culte auquel cet objet fait référence. Toutes les composantes iconographiques qui apparaissent sur la plaque de Bâle permettent d'établir des parallèles avec les rites préliminaires qui avaient lieu lors des Mystères d'Eleusis. Les fragments d'un skyphos apulien conservés à Genève (**cat. 49 : pl. 50, 1**) présentent des éléments similaires. Une femme âgée à la chevelure blanche et courte tient, dans la main droite, une torche en croix garnie d'une bandelette et, dans la main gauche, un *kanoun*. Elle se dresse devant un accessoire indéterminé conservé sur le bord des fragments. Il s'agit apparemment d'un autel sur lequel sont déposés des végétaux. Cette vieille femme est une officiante qui s'apprête à accomplir un sacrifice devant les deux statues de culte représentées dans la partie supérieure de la scène, en rehauts de jaune et blanc imitant l'aspect du bronze. Une de ces statues représente une divinité féminine qui tient ce qui semble être un fruit. L'autre porte une phiale et n'est que partiellement conservée mais je gagerais qu'il s'agit également d'une divinité féminine. La torche en croix de l'officiante permet bien évidemment de reconnaître les Deux Déeses dans ces effigies. Une jeune femme tenant une phiale est assise à côté de ces statues auxquelles elle adresse un geste de dévotion. La victime du sacrifice en préparation est un porcelet représenté dans le dos de l'officiante aux cheveux courts. Comme sur la plaque de Bâle (**cat. 33 : pl. 33**), l'animal est peint en rehauts de blanc. Il porte également un collier autour de la panse⁴⁸⁶. Une statue romaine, copie d'un original grec daté du milieu du V^e siècle (**fig. 41**)⁴⁸⁷, représente un jeune homme tenant un porcelet qui porte le même type de collier autour des flancs. Le sacrifice qu'annonce cette scène est celui qu'évoque la face de la plaque de Bâle (**cat. 33 : pl. 33**) où apparaissent le porcelet et l'officiante à la torche en croix. D'ailleurs, si la tête de ce personnage féminin avait été conservée, je pense qu'elle aurait également présenté des cheveux courts. Un plat apulien conservé à Ruvo (**cat. 90 : pl. 50, 2**) réunit les mêmes motifs. Comme sur le skyphos de Genève (**cat. 49 : pl. 50, 1**), on retrouve une même jeune femme assise une phiale en main. Face à elle, une femme aux cheveux courts tient, dans la main droite, une torche en croix garnie d'une bandelette. De l'autre main, elle saisit par la patte arrière un porcelet portant un collier autour des flancs. Cette façon de tenir le porcelet se retrouve sur l'hydrie dite *Regina Vasorum* (**fig. 24**), sur la coupe attique de Philadelphie (**fig. 27**)⁴⁸⁸ et sur l'Urne Lovatelli (**fig. 33**). Dans ces trois cas, le porcelet qui va être sacrifié apparaît dans cette position. Le *tondo* d'une coupe apulienne conservée dans une collection privée allemande (**cat. 20 : pl. 21, 1**) montre un porcelet à nouveau associé à deux torches en croix. Enfin, un fragment de skyphos mis au jour dans le sanctuaire de Déméter et Koré à Héraclée (**cat. 3 : pl. 3, 1**) présente encore une femme aux cheveux courts tenant une torche en croix. Le reste de la composition n'est pas conservé mais il y a fort à parier qu'elle devait être proche de celles que je viens de présenter. J'ai déjà mentionné les liens entre les sanctuaires d'Héraclée et d'Eleusis⁴⁸⁹, ce fragment ne fait que les confirmer. Une série de reliefs votifs en terre cuite qui ont été mis au jour dans ce même sanctuaire de Déméter

⁴⁸⁶ ÆLLEN / CHAMAY / CAMBITOGLU, *Cat. Genève*, p. 189.

⁴⁸⁷ Statue romaine en marbre, copie d'un original grec daté du V^e siècle, II^e siècle P.C.N. (époque antonine), Rome, Palazzo dei Conservatori (BIANCHI, *Mysteris*, p. 27 et fig. 44).

⁴⁸⁸ Cfr *supra*, pp. 35-36.

⁴⁸⁹ Cfr *supra*, pp. 90-91.

représentent un personnage féminin (sûrement la déesse d'après le *polos* dont elle est coiffée) tenant, d'une main, une torche en croix et de l'autre un porcelet ou parfois un *kanoun* (fig. 42-45)⁴⁹⁰. Cet ensemble cohérent de vases et de reliefs votifs me semblent bien renvoyer à une même réalité cultuelle dont la connotation éleusinienne est indéniable par l'omniprésence de la torche en croix. Un didrachme de bronze d'Héraclée, daté des environs de 330 A.C.N., représente, sur une face, le héros éponyme de la cité tenant sa massue et une phiale, sur l'autre, Athéna versant une libation sur un autel en flamme. La déesse tient sa lance contre laquelle est appuyé son bouclier ; derrière ce bouclier, on aperçoit une torche en croix⁴⁹¹. Est-il nécessaire de mentionner que chacun de ces motifs peut être mis en relation avec l'iconographie éleusinienne de la céramique apulienne, par exemple, le cratère de Princeton (cat. 38 : pl. 37-38 et 91-92) ?

L'évocation de cultes de type éleusinien dans la céramique italiote est pour moi l'occasion de présenter un document dont aucune photographie n'avait encore été publiée jusqu'à ce jour. Il s'agit d'un fragment de cratère apulien conservé à Kiev (cat. 40 : pl. 40 et 93). Les commentaires à son sujet ont toujours reposé sur un dessin de Giovanni Jatta réalisé peu de temps après sa découverte⁴⁹². Grâce à sa récente couverture photographique⁴⁹³, on peut constater que, dès sa première publication, ce dessin a été reproduit à l'envers. Toutefois, le fragment conservé à Kiev ne correspond qu'à une partie du dessin de Jatta. En l'absence du reste, le dessin se révèle donc précieux pour tout commentaire sur cet ensemble et il semble fidèle à ce que devait être le fragment d'origine. D'ailleurs, lorsqu'on lui superpose la photographie du fragment « 147 a », les deux images concordent parfaitement. Dans le registre supérieur – qui correspond en grande partie au fragment de Kiev – se tiennent deux personnages. De celui de droite, on ne conserve que la main droite posée sur un pan de ce qui pourrait bien être une chlamyde ainsi que le pied droit chaussé d'une sandale à talonnières. Il s'agit probablement d'Hermès. Cependant d'autres personnages peuvent porter le même genre de talonnières. C'est, par exemple, le cas d'Hypnos sur la loutrophore apulienne de Malibu (cat 50). Celui de gauche est plus complet et porte un *chiton* aux plis abondants. Ce personnage, féminin donc, croise la jambe gauche devant l'autre pour s'appuyer sur un pilier hermaïque dont on devine le bas du visage barbu. On trouve le même type de pilier hermaïque sur un cratère à volutes apulien conservé à Naples (cat. 13 : pl. 11 et 85)⁴⁹⁴. La position de ce personnage féminin correspond à la position que prend souvent Aphrodite. Elle l'adopte, par exemple, en s'appuyant à une des colonnes du palais de Zeus sur

⁴⁹⁰ Quarante exemples de reliefs du même type se trouvent chez LEONHARD, *Kreuzfackel*, pp. 149-162, T 75-115.

⁴⁹¹ LEONHARD, *Kreuzfackel*, p. 155 T 134. Il y aurait également beaucoup à dire sur les monnaies de Métaponte datant du IV^e siècle sur lesquelles la torche en croix est associée à l'épi de blé, symbole de la cité, à Déméter ou à sa fille mais aussi, dans quelques cas, à Athéna, à Zeus et à Dionysos. Dans le même ordre d'idées, je cite aussi une monnaie en bronze de Tarente, datant de la seconde moitié du IV^e siècle, qui représente, sur le revers, Déméter tenant une torche en croix et des épis de blé et, sur l'avers, Dionysos coiffé d'une couronne de lierre. Je laisse la numismatique à ses spécialistes tant elle est un domaine qui a ses conventions mais je m'en serais voulu de ne pas mentionner les témoignages présents sur cet autre type de support. Une vingtaine d'exemples se trouvent chez LEONHARD, *Kreuzfackel*, pp. 153-155, T 116-133.

⁴⁹² En appendice, je retrace l'historique du parcours et de l'étude de ce fragment (cfr *infra*, pp. 110-111).

⁴⁹³ Cette série de clichés ont été pris au Musée d'Art Occidental de Kiev, en mai 2000, par Jean-Marc Moret et Thomas Morard. Je profite de cette note pour les remercier de les avoir partagés avec moi.

⁴⁹⁴ Pour d'autres exemples de piliers hermaïques, cfr *supra*, n. 368.

la loutrophore apulienne de Malibu (**cat. 50 : pl. 51**)⁴⁹⁵. Devant eux se trouve un autel cylindrique dont la partie supérieure est percée de trous. C'est par-dessus le même genre d'autel que bondit Cerbère, retenu par Héraklès, sur le cratère à volutes apulien de Munich (**cat. 46 : pl. 45, 46, 1 et 94**)⁴⁹⁶. Tout à gauche, deux colonnes se dressent sur un stylobate. Il s'agit certainement de l'édifice central typique de l'iconographie apulienne. Cet élément permet donc de situer le fragment dans la partie inférieure droite de la composition à laquelle il appartenait⁴⁹⁷. Au registre inférieur, un char à deux roues massives aux rayons en « H » est tiré par deux mules identifiables à la marque dorsale et aux zébrures sur leurs pattes. Ces animaux sont attelés au moyen d'un joug d'encolure particulier sur lequel je reviendrai par la suite. Une femme à la tête voilée et vêtue d'un *chiton* et d'un *himation* est assise sur un trône confortable placé sur ce char. Sur le dessin de Jatta, elle semble avoir les cheveux courts mais, comme sa tête est voilée, je ne l'affirmerais pas avec certitude. Elle tient sur les genoux une hydrie d'où émergent quatre épis de blé⁴⁹⁸. Enfin, sur le bord droit du fragment « 147 a », un jeune homme, torse nu, brandit un bâton noueux, probablement pour diriger les mules puisqu'elles ne sont pas pourvues de rênes. Ce véhicule particulier correspondrait à ce que le grec ancien désignait par *ἀπήνη* et qui serait tout à fait à sa place dans le contexte religieux évident de la scène⁴⁹⁹. Il n'est pas non plus sans rappeler le char-trône de Triptolème sur les représentations attiques et italiotes – sans parler de l'analogie que représente le transport des épis de blé⁵⁰⁰. Ce qui est particulier au char du fragment de Kiev (**cat. 40 : pl. 40 et 93**), c'est la forme du joug et sa position haute sur le garrot des mules. A observer de plus près le dessin de Jatta, on peut voir que ce joug est constitué d'un tréteau, décoré d'une palmette, duquel pend un long bâton qui semble d'ailleurs toucher le sol. Ce même type de joug se retrouve sur l'une des plaques funéraires attiques en terre cuite attribuées à Exékias (**fig. 46**)⁵⁰¹. On y voit un homme tenant un bâton similaire qu'il utilise pour enfiler le même type de joug autour du garrot de deux mules. Ce bâton servait également à soulager les animaux du poids du tréteau lorsqu'à l'arrêt il reposait sur le sol. Un véhicule semblable est représenté sur un relief en terre

⁴⁹⁵ Ou encore en s'appuyant sur le bord d'un bassin sur un cratère à volutes apulien conservé à Genève (Musée d'Art et d'Histoire, HM 7797-8 : ÆLLEN / CHAMAY / CAMBITOGLU, *Cat. Genève*, pp. 215-224, p. 26 (illustration en couleur) ; *RVSIS*, p. 98 et fig. 251 ; *LIMC* V, « Iris I » (KOSSATZ-DEISSMANN), p. 750, 100 ; *RVAp* Suppl. II, p. 275, 23g ; MORARD, *Darius*, p. 187, cat. 58, pl. 45). Aphrodite est justement associée à un pilier hermaïque sur une amphore apulienne conservée à Naples (Museo Archeologico Nazionale, 81942 (H 1769) : HEYDEMANN, *Neapel*, pp. 94-97, 1769 ; *RVAp* II, p. 498, 48 ; MORARD, *Darius*, p. 111 et pl. 99, 2).

⁴⁹⁶ Une suppliante, nommée Créüse, est debout, en compagnie d'un félin, sur le même autel cylindrique percé de trous, entouré d'une guirlande et encadré par deux serpents, sur une loutrophore autrefois conservée à Bâle (Galerie Palladion, 1988 : *RVAp* Suppl. II, pp. 149-150, 59c et pl. 37, 1 ; MORARD, *Darius*, p. 181, 39 et pl. 33).

⁴⁹⁷ Au vu des dimensions de ce fragment (19, 5 x 17 cm), j'estimerais que le cratère auquel il appartenait devait se trouver dans le même ordre de grandeur que les deux cratères à volutes de Munich (**cat. 45 et 46**).

⁴⁹⁸ Une hydrie garnie d'épis apparaît à côté d'une jeune femme couronnée du même végétal et tenant un rameau qui est assise sur un autel, sur une loutrophore apulienne conservée à Princeton (University Art Museum, 1989.29 : *RVAp* Suppl. II, p. 149, 56b et pl. 36, 2-3, ÆLLEN, *Personnifications*, p. 213, 92 et pl. 114-115 ; MORARD, *Darius*, p. 180, cat. 36 et pl. 30). Le sort de cette jeune femme semble associé à cette hydrie garnie d'épis. Pour la position assise sur l'autel, cfr *supra*, n. 422.

⁴⁹⁹ Ce terme grec, dont les équivalents latins sont à chercher du côté de *carpentum*, *pilentum* ou *petoriturum*, désigne un bige le plus souvent tiré par des mules et associé au transport des femmes dans des circonstances religieuses (ABAECHERLI, *Procession*, pp. 5-7).

⁵⁰⁰ Cfr *supra*, pp. 28-30 pour la céramique attique et pp. 56-61 pour la céramique italiote.

⁵⁰¹ Plaque en terre cuite attique peinte selon la technique de la figure noire, Exékias, ca 530 A.C.N., Berlin, Staatliche Museen, 1814 et 1823 (*ABV*, p. 146, 22-23 ; CROUWEL, *Chariots*, pl. 21 ; RAEPSAET, *Attelages*, p. 178, fig. 100-101).

cuite de Locres Epizéphyrienne (**fig. 47**)⁵⁰². La reconstitution est cependant lacunaire au niveau du passager. Ce char-trône apparaît aussi sur la frise en terre cuite du « temple C » de Métaponte (**fig. 48**)⁵⁰³. Sur cette frise, c'est également un jeune homme nu qui guide les mules et deux femmes à la tête voilée sont assises sur le char-trône. L'une tient un élément végétal devant elle. Ce char est suivi de trois autres personnages féminins portant aussi des végétaux. Pour en revenir au fragment de Kiev (**cat. 40 : pl. 40 et 93**), la scène qu'il présente a donné lieu à diverses interprétations. Il est indéniable que le personnage féminin assis sur le char-trône revêt une importance particulière et doit probablement être une officiante de la célébration en cours mais c'est assurément l'hydrie garnie d'épis de blé qu'elle tient dans les mains qui constitue le point focal de cette scène. Heinrich Heydemann y reconnaît la procession des *Adonia*, célébrations consacrées à la renaissance d'Adonis associée à celle de la végétation⁵⁰⁴. L'hydrie décorée d'épis serait alors l'un desdits κῆποι Ἀδώνιδος (jardins d'Adonis), ces vases dans lesquels on entretenait des végétaux pendant les huit jours de cette célébration. Erwin Bielefeld doute de cette interprétation et met cette scène en parallèle avec celle d'une stèle découverte à Mesembria, l'antique cité grecque de Zôné en Thrace. Le personnage féminin y est également assis sur un trône placé sur un char et serait à mettre en rapport avec le culte d'Hécate⁵⁰⁵. Cependant, à Mesembria, on est bien loin de la Grande Grèce. Erika Diehl y voit une hydrophorie en relation avec une théogamie d'Hermès et d'Aphrodite. A la manière d'une loutrophore, l'hydrie contiendrait les eaux lustrales de ce mariage divin⁵⁰⁶. Helmut Prückner reprend l'hypothèse de la théogamie qu'il rapproche d'un relief en terre cuite de Locres Epizéphyrienne représentant Hermès et Aphrodite qui montent sur un char tiré par un Eros et une figure féminine, sans doute Psyché. Il ajoute que le temple dont subsistent deux colonnes et le stylobate sur le fragment de Kiev (**cat. 40 : pl. 40 et 93**) est celui de Locres Epizéphyrienne dédié à ces deux divinités. Ce fragment représenterait alors une hydrophorie telle qu'elle avait lieu à Locres Epizéphyrienne dans le cadre d'un culte rendu au couple divin Hermès et Aphrodite⁵⁰⁷. Pour ma part, je pense que l'hypothèse ne tient pas compte du fait que, sur le fragment, Hermès et Aphrodite se tiennent à côté de l'édifice. Or, comme on l'a vu, dans l'imagerie apulienne, les personnages principaux se trouvent à l'intérieur de cet édifice. Hermès et Aphrodite sont représentés ici plutôt en tant que simples divinités spectatrices. C'est Marina Pensa qui, la première, rapproche cette scène du culte de Déméter tel qu'il lui était rendu dans son sanctuaire d'Héraclée où des hydries décorées de torches en croix étaient déposées dans le temple (**fig. 49**)⁵⁰⁸. Sur le fragment, le temple est présent et la procession où l'hydrie joue le premier rôle se déroule devant lui. Pensa rapproche également ces hydries de la libation à laquelle on procédait à l'occasion des *Plémokhoai* le dernier jour des Mystères d'Eleusis⁵⁰⁹. L'autel cylindrique percé de trous du registre supérieur du fragment de Kiev (**cat. 40 : pl. 40 et 93**) se prêterait tout à fait à ce type de libation.

⁵⁰² PRÜCKNER, *Tonreliefs*, p. 20, fig. 2.

⁵⁰³ Frise en terre cuite du « temple C » de Métaponte, VI^e siècle A.C.N., Métaponte, Museo Archeologico Nazionale (CROUWEL, *Chariots*, p. 96 et pl. 34, 1 ; DE SIENA, *Metaponto*, p. 49, fig. 48).

⁵⁰⁴ HEYDEMANN, *Adonia*. Cette fête est décrite chez Théocrite, *Idylle XV*.

⁵⁰⁵ BIELEFELD, *Mondragone*, p. 27. Malgré mes recherches, je ne suis pas parvenu à retrouver ce relief.

⁵⁰⁶ DIEHL, *Hydria*, pp. 173, 181-186. En p. 173, n. 19, elle associe les épis au contexte matrimonial.

⁵⁰⁷ PRÜCKNER, *Tonreliefs*, pp. 21-22.

⁵⁰⁸ Pour des exemples de ces hydries dont le col arbore une torche en croix : NEUTSCH, *Scavi*, p. 39, fig. 27 et pl. 22, 2 ; LEONHARD, *Kreuzfackel*, p. 114, T 57-58.

⁵⁰⁹ PENSA, *Oltretomba*, pp. 42-44. Pour les *Plémokhoai*, cfr *supra*, p. 18.

Si cette scène est bien liée à des cultes de type éleusinien, alors la présence du même autel cylindrique associé à Héraklès sur le cratère de Munich (**cat. 46 : pl. 45, 46, 1 et 94**) soulignerait sa qualité de protomyste dans cette scène infernale⁵¹⁰. Aucun commentaire ne tient compte des deux autres fragments décrits par Heydemann et qu'il considère comme appartenant au même cratère⁵¹¹. Le premier fragment présente un autel entouré de trois personnages masculins et le deuxième une jeune femme accompagnée d'une hydrie. Rien ne s'oppose au fait qu'ils appartiennent à la même scène et l'hydrie du deuxième fragment irait d'ailleurs dans ce sens tout en renforçant aussi l'hypothèse de Pensa. Ces fragments réapparaîtront peut-être un jour.

Le culte rendu aux Deux Déesses en Grande Grèce – et plus particulièrement dans l'environnement culturel d'Héraclée – semblerait à nouveau très proche de celui qu'on célébrait en Attique mais s'agirait-il pour autant d'un culte initiatique à portée eschatologique ? Le fait que la majeure partie des vases avec thématiques mythologiques ou cultuelles éleusiniennes ont été retrouvés en contexte funéraire et surtout le discours indéniablement eschatologique de ces thématiques éleusiniennes me pousseraient à le croire. Une amphore apulienne conservée à Saint-Pétersbourg (**cat. 34 : pl. 34**) me conforte dans cette idée. Son registre supérieur présente une titanomachie opposant deux chars, celui de Zeus et celui du titan qu'il va combattre. Ce qui m'intéresse se trouve au registre inférieur. On y voit un édicule ionique autour duquel se répartissent cinq jeunes hommes et sept jeunes filles munis de divers attributs. Cette scène est tout à fait commune dans la céramique apulienne, elle représente des personnages venant rendre hommage à un défunt par l'intermédiaire de son *naiskos* funéraire⁵¹². Ce monument a ceci de particulier qu'il n'abrite pas une représentation du défunt – comme c'est bien souvent le cas dans ce type de scène – mais cinq épis de blé. Hasard ou non, on compte le même nombre d'épis dans la *cornucopia* d'Eniautos sur la loutrophore de Malibu (**cat. 50 : pl. 51**). L'hydrie du fragment de Kiev (**cat. 40 : pl. 40 et 93**) n'en compte que quatre. Ceci est une simple constatation car je ne pense pas que le nombre des épis ait une signification particulière. Hans Lohmann a brillamment rapproché ce *naiskos* garni d'épis de blé d'un témoignage de Cicéron⁵¹³. L'orateur romain raconte une coutume funéraire athénienne que la tradition fait remonter au temps du roi Cécrops : une fois le mort inhumé, ses proches semaient des grains sur la terre fraîchement retournée afin qu'il y soit reçu comme dans le sein maternel. Cette terre était purifiée par le grain et elle était « rendue aux vivants » qui pouvaient alors profiter à nouveau de ce qu'elle allait produire⁵¹⁴. Cette coutume funéraire est bien évidemment empreinte de symbolique éleusinienne, qui lie renaissance végétale et espérances *post mortem* et ce d'autant plus qu'elle est rapportée au passé mythique d'Athènes. Il est dès lors vraiment très tentant de rapprocher cette coutume funéraire de la représentation du *naiskos* garni d'épis de l'amphore

⁵¹⁰ Cfr *supra*, p. 71-72.

⁵¹¹ HEYDEMANN, *Adonia*. DIEHL, *Hydria*, p. 173, n. 21 n'est pas certaine qu'ils appartiennent à la même face.

⁵¹² J'ai déjà donné, à la n. 416, la liste des vases de mon catalogue présentant ce type de scène. Je ne rappellerai que l'amphore de Genève (**cat. 28**) car, en plus d'être contemporaine de celle de Saint-Pétersbourg, son décor est configuré de la même manière. Le registre supérieur présente une scène mythologique (l'enlèvement de Koré) et le registre inférieur représente la scène funéraire autour du *naiskos*.

⁵¹³ LOHMANN, *Grabmäler*, pp. 130-133.

⁵¹⁴ Cicéron, *Des Lois*, II, 25, 63 : *Nam et Athenis iam ille mos a Cecrope, ut aiunt, permansit, hoc ius terra humandi : quam cum proximi iniecerant, obductaque terra erat, frugibus obserebatur, ut sinus et gremium quasi matris mortuo tribueretur, solum autem frugibus expiatum ut vivis redderetur.*

apulienne de Saint-Pétersbourg (**cat. 34 : pl. 34**). Le défunt apparaît aux vivants qui viennent l'honorer sous la forme d'épis de blé florissants dans son édifice funéraire, témoignages végétaux de sa prospérité *post mortem*. Même sans tenir compte du texte de Cicéron, il n'est pas possible de nier que la scène illustre un discours eschatologique on ne peut plus éleusinien. Un autre témoignage littéraire, plus proche dans le temps des vases italiotes, offre un parallèle intéressant à l'image de l'amphore de Saint-Pétersbourg. Il s'agit d'un fragment de l'*Hypsipyle* d'Euripide : « Aucun mortel n'échappe à la souffrance. On enterre des enfants, on en a d'autres, puis on meurt soi-même. Les mortels souffrent de porter en terre de la terre. Il est nécessaire de moissonner la vie comme un épi mûr, que l'un vive tandis que l'autre meurt. Pourquoi se lamenter du parcours imposé par la nature ? Rien n'est terrible aux mortels de ce que veut la nécessité »⁵¹⁵. A nouveau, la vie humaine et la mise en terre des défunts sont associées à la moisson des épis de blé (ἀναγκαίως δ'ἔχει βίον θερίζειν ὅστε κάρπιμον στάχυν). Les lois de la nature veulent que l'homme meure mais ce sont elles aussi qui permettent le cycle des saisons et des moissons et donc la renaissance végétale. L'amphore de Saint-Pétersbourg s'intègre parfaitement dans la démonstration de ce chapitre et elle indique – s'il est encore nécessaire – que la version italiote du culte des Deux Déeses éleusiniennes comprenait également des aspects eschatologiques semblables à ceux que l'on trouve dans leur culte attique. Cependant, je rappelle que, dans le cadre de ce mémoire, je ne me suis intéressé qu'aux témoignages iconographiques et une étude resterait à mener afin de déterminer si les conclusions auxquelles je suis parvenu par l'analyse du décor de la céramique italiote peuvent éventuellement se retrouver sur d'autres supports et dans d'autres domaines touchant à l'étude de l'Antiquité.

La torche en croix

Le dénominateur commun à la grande majorité des vases que j'ai présentés tout au long de ce mémoire est un motif que j'ai déjà mentionné à de nombreuses reprises sans encore vraiment le commenter : la torche en croix⁵¹⁶. Le critère de sélection des derniers vases que je vais maintenant aborder est donc la présence de ce motif. Toutefois, je n'ai pas cherché l'exhaustivité car le nombre de vases arborant des torches en croix semble presque incommensurable, surtout pour la toute fin du IV^e siècle. Dans ce chapitre, je n'ai retenu comme exemples que des vases présentant des thèmes iconographiques pour lesquels la torche en croix paraît avoir un rôle particulier. Afin d'approcher de l'exhaustivité, une recherche systématique devrait être menée notamment par un laborieux dépouillement de monumentaux recueils tels que le *Corpus Vasorum Antiquorum*, de catalogues de vente de différentes institutions ou encore de collections privées comme l'avait fait Konrad

⁵¹⁵ *TrGF* V.2, pp. 776-777, fr. 757, 921-927a. Traduction personnelle d'après François JOUAN & Herman VAN LOOY, *Euripide. Tragédies. Fragments*, tome VIII, Paris 2002, pp. 205-206, fr. 60, ii, 28-34b. BURKERT, *Homo Necans*, p. 343, n. 188 mentionne ce fragment d'Euripide lorsqu'il aborde la présentation par l'hierophante de l'épi de blé moissonné lors de l'ultime révélation de l'initiation d'Eleusis (cfr *supra*, p. 18).

⁵¹⁶ Pour éviter au lecteur de devoir passer en revue tout le catalogue, voici la liste des vases sur lesquels apparaît au moins une torche en croix : **cat. 2-4, 10, 11, 13, 15-18, 20-24, 26-29, 32, 33, 35, 36, 38, 39, 41-44, 46, 47, 49-51, 54, 56-73, 75-85, 88-92.**

Schauenburg⁵¹⁷. Pour des raisons évidentes, je n'ai eu ni le temps ni les moyens, dans le cadre de ce mémoire, de mener cette entreprise⁵¹⁸.

La première constatation est que la torche en croix apparaît exclusivement dans l'iconographie. A ma connaissance, il n'en existe aucune mention dans la littérature antique et l'archéologie n'a pas (encore ?) découvert de traces physiques de cet objet. Ensuite, on constate que la torche en croix est un motif endémique dans l'iconographie apulienne. Elle se retrouve sur soixante-sept des quatre-vingt-huit vases apuliens parmi les nonante-deux vases italiotes que je recense dans mon catalogue. Pour des raisons que j'ai exposées précédemment⁵¹⁹, j'ai répertorié les vases **cat. 1-3** comme « proto-italiotes » mais au vu du sujet du cratère de Matera (**cat. 1 : pl. 1, 1**), l'*anodos* de Koré, et des torches en croix qui apparaissent sur les fragments d'hydrie de Satyrion (**cat. 2 : pl. 2**) et sur le fragment de skyphos d'Héraclée (**cat. 3 : pl. 3, 1**), je serais tenté de penser que ces vases appartiennent plutôt à la sphère culturelle apulienne. En effet, Satyrion se situe à quelque distance de Tarente et en ce qui concerne Héraclée, j'ai déjà traité, à la fin du chapitre précédent⁵²⁰, de ses relations avec Tarente. La lekané campanienne de Lugano (**cat. 74 : pl. 71**) est le seul objet de mon catalogue qui ne soit pas apulien. Son iconographie, l'enlèvement de Koré, semble très proche – voire peut-être influencée ou inspirée – par celle de l'hydrie de Bari (**cat. 53 : pl. 54**). Au final, j'aurais pu intituler ce mémoire *La réception de l'iconographie éleusinienne dans la céramique apulienne* car, mise à part cette lekané, la totalité des sujets éleusiniens se trouvent sur des vases apuliens ou ont été produits dans un environnement culturel proche de celui de la céramique apulienne. Encore une fois, cette observation s'applique au matériel étudié dans le cadre de mon mémoire et je me garderai de l'affirmer de façon absolue.

Avant de présenter ces derniers vases de mon catalogue, j'aimerais dire un mot sur l'origine du motif de la torche en croix. Comme je l'ai écrit, il est endémique dans la céramique apulienne mais j'ai toutefois trouvé un vase attique présentant ce qui semblerait, au premier abord, être une torche en croix. Il s'agit d'une coupe, vase éponyme du Peintre de la Cage, découverte à Orvieto et conservée à Londres (**fig. 50**)⁵²¹. Dans le *tondo*, un jeune homme assis passe le pouce et l'index à travers les barreaux d'une cage qu'il tient sur les genoux, sans doute pour jouer avec l'oiseau qui y est enfermé. Au-dessus de lui, on aperçoit un objet énigmatique. Il est constitué d'un manche au bout duquel se trouve un croisillon. Après avoir vu quantité de torches en croix, j'ai été tenté, dans un premier temps, de penser que c'en était une. Cependant, à y regarder de plus près, on remarque que le croisillon est fixé – visiblement au moyen d'une vis ou d'un système de tenon et mortaise circulaires – sur le côté du manche,

⁵¹⁷ Schauenburg, *Studien* I-XIV. Je m'y suis quelque peu essayé en examinant la collection de l'antiquaire Eloi Robin à Liège et j'y ai trouvé un vase totalement inédit sur lequel je reviendrai à la fin de ce chapitre (**cat. 92**).

⁵¹⁸ L'ouvrage de référence concernant la torche en croix est LEONHARD, *Kreuzfackel*. Magda Leonhard présente un grand nombre d'objets mais, pour les raisons que je viens de citer, la partie de son catalogue concernant la céramique italiote n'est pas exhaustive. De plus, depuis la publication de cet ouvrage en 1974, d'autres objets ont été découverts qui portent des torches en croix et des ouvrages fondamentaux comme le *RVAp* ont vu le jour. Deux mémoires sur la torche en croix dans l'imagerie apulienne ont également été réalisés à l'Université Lumière-Lyon II sous la direction de Jean-Marc Moret, l'un en 2003 par Audrey GROSLE intitulé *La torche en croix dans l'imagerie apulienne : contexte éleusinién* ; l'autre en 2008 par Fabien BIÈVRE PERRIN intitulé *La torche en croix dans l'imagerie apulienne. Contexte dionysiaque. Dionysos, le feu et l'eau*.

⁵¹⁹ Cfr *supra*, n. 252.

⁵²⁰ Cfr *supra*, pp. 90-91.

⁵²¹ Coupe attique à figures rouges, Peintre de la Cage, ca 480-470 A.C.N., Londres, British Museum, 1901.0514.1 (*ARV*², p. 348, 2).

à la différence des torches en croix apuliennes où la partie cruciforme est incluse dans le corps du manche⁵²². De plus, sur la coupe attique, l'extrémité qui dépasse du croisillon est pointue ce que je n'ai jamais observé à propos des torches en croix apulienne⁵²³. A ma connaissance, cet objet est un *unicum* dans la céramique attique mais on ne peut pas en dire autant du croisillon qui le constitue. En effet, on le retrouve déjà à deux reprises, dans le champ de l'image, sur les parois extérieures de cette même coupe de Londres ainsi que sur quantité d'autres vases attiques à figures rouges⁵²⁴. Il est aussi attesté, plus rarement, dans la céramique italiote⁵²⁵. Sa signification n'est pas claire mais il apparaît dans des scènes dont l'ambiance semble être au divertissement (palestre, jeux, musique, conversation). Il a donc tout à fait sa place dans le *tondo* de cette coupe où le jeune homme s'amuse avec l'oiseau. La coupe de Londres prouve seulement que ce type d'objet avec croisillon était déjà connu à Athènes au début du V^e siècle mais rien ne permet d'affirmer que sa fonction et sa signification sont similaires à celles de la torche en croix apulienne. En vérité, l'origine de cette dernière se trouve dans la céramique indigène d'Italie méridionale. A titre d'exemples, je présente un skyphos messapien provenant du site de Timmari (**fig. 51**)⁵²⁶ et un canthare œnôtre découvert dans la nécropole de Garaguso (**fig. 52**)⁵²⁷. La panse de ces deux vases arbore un motif qui n'est pas sans rappeler la torche en croix. Cette origine italique confirmerait l'hypothèse de l'assimilation par les Grecs d'un culte indigène à celui des deux déesses éleusiennes⁵²⁸. Mais cette problématique dépasse largement le cadre de mon mémoire, c'est pourquoi je ne fais que l'effleurer. Toutefois, elle est essentielle quand on s'interroge sur la présence de cultes de type éleusinien en Grande Grèce et sur l'omniprésence de la torche en croix dans l'iconographie italiote.

Dans la céramique apulienne, comme on l'a vu dans le chapitre précédent, la torche en croix appartient à Déméter dans les scènes d'enlèvement de Koré, dans les représentations de son errance et dans les images du départ de Triptolème⁵²⁹ ; elle est associée à Perséphone dans les

⁵²² Cela se voit particulièrement bien sur le fragment d'Héraclée (**cat. 3**) ou sur les cratères de Ruvo (**cat. 11**), de Toledo (**cat. 32**), de Princeton (**cat. 38**) et d'Atami (**cat. 51**).

⁵²³ D'ailleurs, le personnage dont elle est l'attribut s'appuie parfois sur son extrémité ; par exemple sur le fragment d'Amsterdam (**cat. 18**), sur la plaque de Bâle (**cat. 33**), sur l'amphore de Londres (**cat. 41**) ou sur le cratère d'Urbana-Champaign (**cat. 56**).

⁵²⁴ A titre d'exemples, je cite une coupe conservée à Berlin (Staatliche Museen, 2524 : ARV², p. 931, 6), un cratère en calice conservé à Würzburg (Universität Martin von Wagner, L 521 : ARV², p. 1046, 7) et une hydrie conservée à Londres (British Museum, E 189 : ARV², p. 1060, 147). Une jeune femme a cet objet en main sur une pyxide conservée à Munich (Antikensammlungen, collection Baron von Schoen, 65 : ARV², p. 777, 1) mais il n'est pas possible de déterminer l'emploi qu'elle en fait. La scène est liée à la pratique de la musique.

⁵²⁵ Par exemple, sur un cratère en calice lucanien conservé à Lecce (LCS, p. 17, 19).

⁵²⁶ Skyphos messapien provenant de Timmari, VI^e siècle A.C.N., Matera, Museo Archeologico Nazionale Domenico Ridola, 5650 (NEUTSCH, *Lukanien*, p. 186, n. 21 et pl. 47, 4 ; LEONHARD, *Kreuzfackel*, p. 144, T 59). D'autres exemples de ces vases indigènes se trouvent chez LEONHARD, *Kreuzfackel*, p. 144, T 60-63.

⁵²⁷ Canthare œnôtre provenant de la nécropole de Garaguso, VI^e siècle A.C.N., Matera, Museo Archeologico Nazionale Domenico Ridola (MOREL, *Grande Grèce*, p. 106). A propos du site de Garaguso, je signale également le mémoire défendu en janvier 2012, à l'Université de Liège, par Joanna Bekaert, intitulé *Prolégomènes à l'étude du site archéologique de Garaguso en Lucanie / Basilicate*. Garaguso figurera peut-être un jour parmi les sites archéologiques fouillés par l'Université de Liège.

⁵²⁸ Cfr *supra*, n. 478. Cette problématique est aussi évoquée à différentes reprises chez LEONHARD, *Kreuzfackel*. Pour le culte de Déméter en Messapie, je renvoie à l'article de MASTRONUZZI, *Messapia*.

⁵²⁹ Il y a cependant quelques exceptions comme Hécate sur le cratère de Londres (**cat. 6**) ; les Corybantes sur l'œnochoé de Foggia (**cat. 27**) et sur le lécythe autrefois conservé à Londres (**cat. 47**) ; Hermès sur le col du cratère de Paris (**cat. 85**). Mais le sujet de l'image est toujours en rapport avec un épisode du cycle éleusinien.

scènes infernales⁵³⁰. La torche en croix est donc l'attribut des Deux Déeses en contexte éleusinien où elle renvoie vraisemblablement aussi à l'aspect cultuel tel que je viens de le développer dans ce chapitre. Elle peut aussi, en quelques rares occasions, tenir le rôle d'attribut dans des scènes mythologiques sans rapport avec le cycle éleusinien. Je rappelle les fragments conservés à Hambourg (**cat. 39 : pl. 39**) qui représentent une gigantomachie dans laquelle la torche en croix est l'arme dont use Déméter pour terrasser un géant. Mais dans le rôle de simple attribut, elle échoit davantage à Perséphone. Par exemple, un cratère à volutes apulien conservé à Tarente (**cat. 10 : pl. 8**) représente le rapt du Palladion. Ulysse et son acolyte Diomède quittent le temple d'Athéna sous les yeux d'une jeune déesse que la torche en croix désigne comme Perséphone. Sur un cratère à volutes apulien autrefois sur le marché de l'art de New York (**cat. 58 : pl. 60**), Perséphone, identifiée par sa torche en croix, trône au sein d'une assemblée divine qui assiste à une amazonomachie. Mis à part Hermès, cette assemblée n'est constituée que de divinités féminines (Perséphone, Iris, Athéna et Aphrodite), peut-être dans la même idée de rapport de force que les combattantes du registre inférieur ont sur leurs adversaires masculins. Sur un cratère en calice conservé à Berlin (**cat. 24 : pl. 24**), Perséphone munie de sa torche en croix émerge de la ligne de sol pour apparaître dans une scène qui illustre la libération de Prométhée par Héraklès, sous le regard de sa protectrice Athéna. Christian Ællen propose d'expliquer la présence de Perséphone par celle de l'Erinye assise dans le coin inférieur droit de la composition. Comme Héraklès vient de libérer Prométhée, l'Erinye, symbolisant son châtement, est rappelée aux Enfers par sa maîtresse⁵³¹. On remarquera que le mouvement ascendant de Perséphone est mis en parallèle avec la chute de l'aigle, autre symbole du supplice de Prométhée. Le mouvement descendant de l'aigle va être imité par l'Erinye. La libération du supplicié par Héraklès a donc lieu suite au consentement de Perséphone. Cela n'est pas sans rappeler la libération de Thésée que je proposais de mettre en relation avec le statut de protomyste d'Héraklès dans les scènes infernales⁵³². Grâce à son initiation et à la bienveillance qu'a Perséphone à son égard, Héraklès protomyste libère un autre supplicié. Indirectement, la scène aurait donc une connotation éleusinienne pour qui saurait la voir. Sur une loutrophore apulienne conservée à Naples (**cat. 75 : pl. 72, 1**), on trouve une Erinye assise munie d'une torche en croix qui évoque à nouveau son association à Perséphone. On apprend chez Nonnos de Panopolis que Perséphone donne leur cuirasse aux Erinyes (Περσεφόνη θώρηξεν Ἐρινύας)⁵³³. Pourquoi ne les armerait-elle pas aussi de torches en croix ? Cependant, sur cette loutrophore, l'Erinye a baissé cette torche vers le sol et elle est assise paisiblement à côté d'un personnage féminin qui est probablement une « Bienheureuse ». L'Erinye du cratère de Berlin (**cat. 24 : pl. 24**) est également assise et ses deux lances pointent aussi vers le sol. Ce motif de l'Erinye apaisée serait-il une manière de signifier un destin favorable, dans le même ordre d'idées que les Euménides de l'*Orestie* d'Eschyle⁵³⁴ ? La torche en croix se retrouve dans les mains d'un « Bienheureux » sur le cratère de Naples (**cat. 15 : pl. 13-16**). Quatre autres personnages

⁵³⁰ Comme le souligne ÆLLEN, *Personnifications*, p. 100, la torche en croix est l'attribut de la fille de Déméter uniquement sous son aspect de Perséphone, jamais de Koré.

⁵³¹ ÆLLEN, *Personnifications*, pp. 49-50.

⁵³² Cfr *supra*, pp. 71-72.

⁵³³ Nonnos de Panopolis, XLIV, 256.

⁵³⁴ Des Euménides (ainsi les désigne l'inscription [EY]MENIΔΕΣ) apparaissent sur les fragments de Fenicia (cfr *supra*, n. 361). Il s'agit d'Erinyes apaisées par le chant d'Orphée (ÆLLEN, *Personnifications*, pp. 64-65).

tiennent aussi des torches et on pourrait se demander, pour deux d'entre eux, si ce ne sont pas des torches en croix dont la partie cruciforme a disparu⁵³⁵. La face secondaire du cratère de Princeton (**cat. 38 : pl. 37-38 et 91-92**) figure également une assemblée de « Bienheureux » à connotation dionysiaque, le dieu lui-même étant assis au milieu de la scène. Dans le registre inférieur, on trouve une fontaine sous forme d'édicule associée à un bucrane et à une phiale qui lui confèrent un caractère sacré. La fontaine renvoie également au monde dionysiaque, plus particulièrement aux épiphanies liquides du dieu. En effet, Plutarque fait de Dionysos le maître de l'élément liquide (κύριον τῆς ὑγρᾶς φύσεως)⁵³⁶ et plusieurs auteurs racontent des manifestations du dieu sous forme de production spontanée ou de jaillissement de liquides comme l'eau, le vin, le lait ou le miel⁵³⁷. Du liquide, peint en légers rehauts de blanc, s'écoule d'ailleurs de la fontaine du cratère de Princeton. On y trouve aussi une torche en croix qui rappelle le sanctuaire d'Eleusis représenté sur l'autre face de ce même cratère. La sphère d'origine de la torche en croix est éleusinienne, c'est indéniable, mais, suite au rapprochement avec le monde dionysiaque dont j'ai déjà traité précédemment, on l'y retrouve aussi. Une autre fontaine garnie d'une torche en croix dépasse de moitié de l'extrémité droite du registre supérieur d'un cratère à volutes apulien conservé à Berlin (**cat. 26 : pl. 26**). Elle se situe à la marge d'une assemblée divine qui assiste à l'action du registre inférieur : Athamas, induit en erreur par la marâtre Inô, s'apprête à sacrifier Phrixos et Hellé, ses propres enfants, fruits de son union avec la divinité Néphélé. Cependant, au moment où Athamas va abattre le couteau sur Phrixos, Hermès envoie un bélier à la toison d'or pour les emporter, lui et sa sœur, loin d'Orchomène⁵³⁸. Sur le cratère de Berlin, Hermès et Néphélé discutent à côté de la fontaine abritant la torche en croix. Leur conversation concerne le sort de Phrixos et d'Hellé. Au registre inférieur, Phrixos s'apprête à chevaucher le bélier tandis que le pédagogue explique à Hellé ce qui est en train de se jouer. Comment expliquer la présence de la fontaine avec la torche en croix ? C'est Hermès, adossé à cette fontaine, qui envoie à Phrixos le bélier

⁵³⁵ Je veux parler du personnage qui se dresse face à Apollon dans le registre supérieur et de celui qui quitte la scène en compagnie d'une jeune femme dans le registre médian. Dans certains cas, la partie cruciforme de la torche en croix est effectivement réalisée au moyen d'un rehaut de peinture. Par exemple, elle a presque disparu sur le cratère de Naples (**cat. 16**) ou sur les fragments de Hambourg (**cat. 39**). L'usage de rehaut de peinture dans le cas de certaines torches en croix m'amène aussi à poser la question des flammes qui pourraient ou non briller à l'extrémité de cet objet. En effet, certaines torches sont enflammées ; par exemple, celle de Perséphone sur le cratère de Ruvo (**cat. 11**), sur le cratère de Naples (**cat. 15**), sur le fragment d'Amsterdam (**cat. 35**) ou sur le cratère de Munich (**cat. 46**) ; celle de Déméter sur l'amphore de Genève (**cat. 28**) ou sur les fragments de Hambourg (**cat. 39**) ; celle d'Hécate sur le cratère de Londres (**cat. 6**) ; celle d'Hermès sur le col du cratère de Paris (**cat. 85**). Cela signifie-t-il que, pour toutes les autres torches, les rehauts de peinture qui figuraient les flammes ont disparu ? Je ne pense pas. Preuve en est le cratère de Princeton (**cat. 38**) : sur la même image, la torche en croix de Déméter est éteinte tandis que celle de sa fille est allumée. Une analyse plus poussée devrait être menée quant à ce détail. Le fait que la torche est allumée ou non n'est sans doute pas anodin et renvoie peut-être à des temporalités ou à des aspects différents des personnages qui les portent. Ceci n'est qu'une intuition car je ne suis pas parvenu, dans le cadre de ce mémoire, à trouver une véritable explication.

⁵³⁶ Plutarque, *D'Isis et d'Osiris*, 34.

⁵³⁷ Chez Euripide, *Bacchantes*, 142-143 et 706-711, de l'eau, du lait, du vin et du miel se mettent à suinter ou à jaillir du sol ; Diodore, III, 66, 2 raconte que l'eau d'une source de Téos se transforme en vin ; Pausanias, VI, 26, 1-2 rapporte qu'à Elis, des récipients se remplissent de vin sans qu'on y ait touché.

⁵³⁸ Ce mythe est raconté par Hygin, *Fables* 1-3 ; Ovide, *Fastes*, III, 850-876 et Pausanias, IX, 35, 5. Durant le voyage, Hellé chute du dos du bélier et s'abîme dans la mer qui portera dès lors son nom : l'Hellespont. Phrixos parvient en Colchide où il sacrifie à Zeus le bélier dont la peau devient la Toison d'Or en quête de laquelle partiront Jason et les Argonautes. C'est la raison pour laquelle le mythe de Phrixos est mentionné, à de nombreuses reprises, chez Apollonios de Rhodes, *Argonautiques*, I, 256-257 ; I, 290-291 ; I, 763-764 ; II, 1093-1096 ; II, 1141-1153 ; III, 190-191 et IV, 118-121.

qui va lui permettre d'échapper à la mort et de connaître un destin favorable. L'étoile qui brille dans le registre supérieur, à proximité d'Hermès et de Néphélé annonce ce destin et je propose d'expliquer de la même façon la fontaine avec la torche en croix. Elle annonce le jardin des « Bienheureux » tel qu'il est représenté sur le cratère de Princeton (**cat. 38 : pl. 37-38 et 91-92**) que va bientôt rejoindre Phrixos. Hermès est adossé à cette fontaine comme s'il y attendait l'arrivée de Phrixos et du bélier tout en rassurant Néphélé. Associer la fontaine avec la torche en croix du cratère de Berlin (**cat. 26 : pl. 26**) à celle du jardin de « Bienheureux » du cratère de Princeton (**cat. 38 : pl. 37-38 et 91-92**) me semble d'autant plus pertinent que les décors de ces deux vases ont été réalisés par le même Peintre de Darius. Au cours du dernier tiers du IV^e siècle, la torche en croix semble devenir un motif plus indépendant si bien que Christian Ællen se demande s'il n'y a pas une généralisation voire une banalisation de ce motif. Cela pourrait s'expliquer par « l'extension de son emploi mystico-funéraire »⁵³⁹. En effet, le motif de la torche en croix semble ensuite incarner à lui seul la portée eschatologique des scènes éleusiennes dans lesquelles il avait vu le jour. De même que sur le cratère de Naples (**cat. 15 : pl. 13-16**), la torche se trouve alors aux mains d'individus anonymes, les fameux « Bienheureux » que j'ai déjà évoqués précédemment. En vérité, il faudrait plutôt dire « Bienheureuses » car la torche en croix est essentiellement associée à des jeunes femmes, peut-être parce qu'elle est à l'origine l'attribut de divinités féminines. Mais elle devient également l'attribut d'Érotés efféminés (voire androgynes) qui accompagnent ces jeunes femmes ou qui sont représentés seuls⁵⁴⁰. Dans mon catalogue, je reprends une vingtaine de ces vases (**cat. 43, 44, 62-73, 76, 81, 87 et 89**) qui sont souvent de petit format (lekané, œnochoé, canthare, askos). Bien que je m'y sois astreint dans le second volume, je ne pense pas qu'il soit pertinent ici de détailler chacun d'entre eux tant les scènes qu'ils présentent sont relativement constantes. Dans ces images, la torche en croix figure parmi d'autres objets qui évoquent la « frivolité féminine »⁵⁴¹ (miroir, coffret, alabastré, éventail)⁵⁴² mais aussi la sphère éleusienne (*kalathos* rempli de fleurs, *kisté*)⁵⁴³ et surtout le monde dionysiaque (pampre, canthare, œnochoé, situle, tambourin)⁵⁴⁴. L'Éros de ces vases n'est pas le simple personnage-attribut d'Aphrodite tel qu'on le trouve dans les scènes mythologiques ; il s'agit d'une entité divine à part entière, d'un « Éros passeur » qui accompagne les « Bienheureux » dans les jardins luxuriants qui deviennent leur séjour *post mortem*⁵⁴⁵. L'accès à ces espaces idylliques est garanti par l'initiation aux Mystères dont la torche en croix devient en quelque sorte le symbole ou du moins elle l'évoque très

⁵³⁹ ÆLLEN, *Personnifications*, p. 100, n. 21. En p. 80, Christian Ællen remarque que, dans l'iconographie apulienne, « le message eschatologique amenuise le message narratif du mythe en mettant l'accent sur la valeur morale du récit, valeur qui prend alors une portée globale, cosmique ». La « prise d'indépendance » de la torche en croix par rapport aux scènes mythologiques éleusiennes pourrait s'expliquer selon le même processus.

⁵⁴⁰ Jeunes femmes seules sur **cat. 62, 63, 66, 69, 71 et 72** ; jeunes femmes et Érotés sur **cat. 44, 64, 67, 76 et 89** ; Érotés seuls sur **cat. 43, 65, 70, 73, 81 et 87** ; assemblée de jeunes hommes et de jeunes femmes sur **cat. 68**.

⁵⁴¹ Je reprends l'expression qu'utilise Eva Keuls lorsqu'elle parle de ces attributs entourant les Danaïdes des scènes infernales (cfr *supra*, n. 385). MORARD, *Darius*, p. 147 pense que ces objets peuvent aussi être les « succédanés de ceux qu'on déposait réellement – ou qu'on ne déposait pas – lors de la sépulture ».

⁵⁴² Miroir sur **cat. 64, 68, 70-72 et 76** ; coffret sur **cat. 43, 62 et 68** ; alabastré sur **cat. 62, 64, 66-68 et 89** ; éventail sur **cat. 66, 69, 81, 87 et 89**.

⁵⁴³ *Kalathos* sur **cat. 62, 64, 67 et 68** ; *kisté* sur **cat. 44, 63, 64, 67 et 73**.

⁵⁴⁴ Pampre sur **cat. 71, 73, 87 et 89** ; canthare et œnochoé sur **cat. 68** ; situle sur **cat. 71** ; tambourin sur **cat. 44, 63, 65, 68, 70 et 76**.

⁵⁴⁵ Je reprends ces concepts à MORARD, *Darius*, pp. 157-161.

certainement. La teinte dionysiaque paraît prévaloir, sans doute par la proximité entre Eros et Dionysos⁵⁴⁶, mais je ne dirais pas qu'elle supplante pour autant la portée éleusinienne de ces images. En effet, si la torche en croix était devenue un symbole dionysiaque, je pense qu'elle assumerait davantage à elle seule la connotation dionysiaque de la scène et ne serait donc pas simplement associée à d'autres motifs indiscutablement dionysiaques. J'en veux pour preuve les vases apuliens de la toute fin du IV^e siècle et du début du suivant, avec ledit style de Gnathia⁵⁴⁷. La torche en croix y apparaît comme motif complètement indépendant. J'ai déjà mentionné le plat apulien de Ruvo (**cat. 90 : pl. 50, 2**) dans le *tondo* duquel un porcelet est accompagné de deux torches en croix, renvoyant certainement aux cultes italiotes de type éleusinien⁵⁴⁸. Sur un skyphos apulien conservé dans une collection privée allemande (**cat. 88 : pl. 82, 2**), une torche en croix, un coq et une rosace sont peints sous une guirlande de pampre. Ce végétal renvoie bien entendu au monde dionysiaque. Cette guirlande de pampre (parfois mêlée de lierre) est omniprésente dans la céramique du style dit de Gnathia⁵⁴⁹ si bien qu'elle acquiert peut-être un caractère plus décoratif que symbolique ; je ne l'affirmerais pas. Elle semble plutôt servir d'encadrement aux objets qu'elle entoure et peut-être qu'elle confère justement une dimension dionysiaque à ces objets⁵⁵⁰. Tout comme le porcelet du plat de Ruvo (**cat. 90 : pl. 50, 2**), le coq pourrait être un animal sacrificiel. Cet oiseau est l'attribut de Perséphone sur certains des reliefs en terre cuite de Locres Epizéphyrienne⁵⁵¹ ; dois-je rappeler que la torche en croix est aussi celui de Perséphone ? La rosace pourrait être un simple motif ornemental floral mais elle est aussi, à mon sens, associée au coq et à la torche en croix. Sur un skyphos apulien conservé à Liège (**cat. 92 : pl. 84, 2 et 85**), on retrouve cette rosace bordée de deux torches en croix garnies de bandelettes. Ces trois motifs sont encore encadrés d'une guirlande de pampre. A nouveau, symboles éleusiniens et dionysiaques se mêlent sans pour autant se confondre. En rappelant le contexte funéraire auquel appartiennent tous ces vases, j'en viens à traiter du décor peint sur les parois d'une tombe mise au jour à Tarente (**fig. 53**)⁵⁵². Une guirlande végétale ornée de bandelettes surmonte quatre objets groupés par deux. A gauche, un rameau végétal repose sur l'embouchure d'un vase dont la forme rappelle à la fois celle d'un canthare et celle d'un cratère⁵⁵³. Les couleurs employées pour représenter ce vase (marron et jaune) lui donnent l'aspect du bronze. Le rameau qui l'accompagne est-il un *bakkhos* d'initié ? A droite, on aperçoit un objet cylindrique entouré d'une branche de lierre. Les parois de cet objet sont

⁵⁴⁶ MORARD, *Darius*, p. 159. Cette problématique complexe s'éloignerait trop du sujet de mon mémoire pour que je la développe ici. Concernant Eros dans la céramique italiote, je renvoie à l'étude de CASSIMATIS, *Eros*, plus particulièrement pp. 364-368 (« Eros et la torche cruciforme »).

⁵⁴⁷ Cfr *supra*, p. 9.

⁵⁴⁸ Cfr *supra*, p. 95.

⁵⁴⁹ On en trouve des dizaines en feuilletant les planches de FORTI, *Gnathia*.

⁵⁵⁰ Par exemple, sur un cratère en cloche conservé à Naples (Museo Archeologico Nazionale : FORTI, *Gnathia*, pl. III, d) ou sur un autre cratère en cloche conservé à Matera (Museo Archeologico Nazionale Domenico Ridola : FORTI, *Gnathia*, pl. XXXI, a), elle encadre des instruments de musique. Ces objets pourraient évidemment être associés à la musique qui accompagne le thiasos dionysiaque.

⁵⁵¹ Cfr *supra*, p. 51. Par exemple, le relief « Typ 86 » illustré à la **fig. 39** sur lequel un coq apparaît dans la main droite de Perséphone tandis qu'un second coq se tient au pied de son trône.

⁵⁵² Tombe α, fin du III^e siècle A.C.N., Tarente, Via Francesco Crispi (TINE BERTOCCHI, *Pittura*, pp. 90-91 ; LEONHARD, *Kreuzfackel*, p. 145, T 69 ; DE JULIIS, *Ori*, pp. 502-503 et feuillet 144 ; DELL'AGLIO & VINCI, *Ipogei*, pp. 462-463 et pl. 235 ; STEINGRÄBER, *Grabwesen*, p. 154 et pl. 48, 2).

⁵⁵³ TINE BERTOCCHI, *Pittura*, p. 90 : « [Un] vaso dalla forma incerta fra il kantharos e il cratere ».

décorées de personnages. De façon surprenante, aucune description, à ma connaissance, ne détaille leurs attitudes et je ne m'y risquerai pas sur le seul témoignage des dessins et des photographies que j'ai pu en trouver. A noter qu'ils sont peints dans la même palette de couleurs que le canthare-cratère ce qui me ferait également penser qu'il s'agit d'un objet métallique. Fernanda Tiné Bertocchi propose d'y reconnaître une ciste⁵⁵⁴. Le lierre qui l'entoure en ferait encore un symbole dionysiaque. Pour ma part, cet objet me fait penser aux autels cylindriques qui figurent sur certains vases apuliens que j'ai commentés précédemment et notamment le fragment de Kiev (**cat. 40 : pl. 40 et 93**) où il apparaît en contexte indéniablement culturel⁵⁵⁵. La torche en croix qui l'accompagne ne contredirait pas ce rapprochement avec l'autel cylindrique visiblement associé aux cultes de type éleusinien. En contexte funéraire, la torche en croix renvoie certainement à l'« Eros passeur » des vases apuliens tardifs qui lui-même renvoie à l'initiation⁵⁵⁶. On aurait alors affaire, d'une part, à des éléments dionysiaques (le rameau et le vase à vin) et d'autre part, éleusiniens (l'autel cylindrique et la torche en croix). Le décor de la tombe de Tarente s'inscrit donc dans la même symbolique d'association de motifs éleusiniens et dionysiaques. Les objets qu'elle dépeint renverraient également aux cultes de type éleusinien à teinte dionysiaque dont je présume l'existence dans ce dernier chapitre. A nouveau, il serait intéressant de mener une étude interdisciplinaire de plus grande envergure afin de déterminer si les pistes que semble fournir l'iconographie de la céramique apulienne peuvent se transformer en véritable chemin vers la réponse.

⁵⁵⁴ TINÉ BERTOCCHI, *Pittura*, p. 90.

⁵⁵⁵ Cfr *supra*, p. 97 et n. 496. Sur le fragment de Kiev (**cat. 40**) et sur le cratère de Munich (**cat. 46**), cet autel est peint dans des tons qui pourraient également évoquer le matériau particulier qui le constitue.

⁵⁵⁶ D'autres exemples de torches en croix en contexte funéraire (ailleurs que sur les vases apuliens) se trouvent chez LEONHARD, *Kreuzfackel*, p. 159, T 66-68. Il s'agit de deux sarcophages messapiens et de la paroi d'une tombe messapienne. De plus, sur le sarcophage et sur la peinture murale, les torches en croix sont accompagnées de l'inscription « TABAPOΑΣ ΔΑΜΑΤΡΙΟΑΣ » qui désigne les défuntés comme prêtresses de Déméter (STEINGRÄBER, *Grabwesen*, p. 154).

Conclusion

L'objectivité absolue est un leurre, l'interprétation d'une image dépend toujours de l'angle sous lequel on l'aborde et du regard que l'on pose sur elle. Comme le sujet de ma recherche concerne les thèmes éleusiniens, j'ai peut-être eu tendance à donner une telle connotation à certaines scènes. Cette teinte éleusinienne ne serait peut-être pas apparue au premier abord si cette même image avait été envisagée suivant un autre thème. J'ai cependant cherché, par la mise en série avec d'autres représentations ainsi que par la mise en relation avec d'autres types de sources, à dégager davantage la touche éleusinienne de ces images mais aussi à proposer quelques nouvelles interprétations⁵⁵⁷. Une scène possède également différents niveaux de lecture et cela d'autant plus lorsque certaines de ses composantes fonctionnent par allusion. Presque tout est allusion lorsqu'il est question d'Eleusis. Comme je viens de le développer dans les deux derniers chapitres, l'iconographie éleusinienne a connu un succès non négligeable dans la céramique italiote – essentiellement apulienne – et ce particulièrement durant le IV^e siècle avant notre ère. En effet, toutes les thématiques mythologiques en rapport avec le cycle éleusinien s'y retrouvent : l'enlèvement de Koré, son départ vers les Enfers et son retour, l'errance de Déméter, son séjour à Eleusis ainsi que la mission de Triptolème. Hasard des découvertes ou non, l'enlèvement de Koré, le mythe fondateur de ce cycle, apparaît d'ailleurs davantage sur les vases apuliens que sur les vases attiques. L'imagerie apulienne a aussi su jouer de l'ambiguïté de la figure de Koré-Perséphone dans les scènes illustrant ses voyages entre les deux mondes. Les épisodes liés à l'errance de Déméter sont également plus nombreux en Grande Grèce. La représentation de l'arrivée et du séjour de Déméter à Eleusis ne semble pas avoir d'équivalent dans l'iconographie attique⁵⁵⁸. Quant au départ de Triptolème, les vases apuliens qui le représentent sont bien moins nombreux que leurs homologues attiques mais il ne faut pas oublier que la majeure partie de ces mêmes vases attiques ont justement été découverts en Grande Grèce⁵⁵⁹. Le mythe de Marôn et celui des Œnotropes mettent également en scène un don agricole divin et ils apparaissent aussi dans la céramique apulienne. Ces deux mythes sont davantage liés à Dionysos qu'à Déméter mais ce serait oublier les rapprochements très étroits que l'imagerie italiote a opérés entre ces deux divinités et l'aspect mystérieux qui leur est associé. Cette connotation dionysiaque de la tradition éleusinienne qui s'était déjà observée en Attique acquiert une dimension plus importante en Grande Grèce sans pour autant qu'il y ait confusion entre ces deux sphères. Le monde éleusinien est également intégré dans les scènes infernales, thématique endémique de l'iconographie apulienne. On y retrouve bien évidemment Hadès et Perséphone mais aussi Héraclès protomyste, Triptolème juge des Enfers ainsi que des personnages couronnés d'épis de blé jouissant visiblement d'un statut particulier dans l'Au-delà. Le sanctuaire des Deux Déeses est évoqué par l'intermédiaire de

⁵⁵⁷ Notamment celle de la scène de l'œnochoé de Foggia (**cat. 27**) ou bien celle de la présence d'Héraclès dans les scènes infernales.

⁵⁵⁸ L'image de la péliké attique de Londres (**fig. 13**) paraît mieux se comprendre si on la confronte avec celle de l'hydrie de Berlin (**cat. 14**) mais, comme je l'ai indiqué, l'identification de la scène de ce vase attique reste hypothétique.

⁵⁵⁹ Cfr *supra*, p. 56. Dans le même ordre d'idées, je rappelle également que l'hydrie attique dite *Regina Vasorum*, peut-être le vase éleusinien par excellence, a été découverte à Cumès et est contemporaine des productions italiotes que j'ai traitées dans ce mémoire.

ses protomystes mais aussi à l'occasion du passage de Médée, thématique unique dans la tradition grecque qui apparaît une fois, voire deux dans la céramique apulienne. L'iconographie cultuelle est aussi très proche de celle qu'on trouve dans l'imagerie attique surtout quand elle est en rapport avec un sanctuaire des Deux Déesses comme celui d'Héraclée⁵⁶⁰. Cette similarité de forme semble aller de pair avec une similarité de contenu. Vu son contexte funéraire, la portée eschatologique de l'image italote est indéniable et dans ce cas, la prédilection pour les thématiques éleusiniennes ne peut pas être anodine, elle doit refléter la présence en Grande Grèce de croyances proches de celles d'Eleusis. Cependant l'iconographie seule ne permet en aucun cas d'apporter la moindre certitude quant à cette affirmation. Mais elle constitue sans le moindre doute un premier angle d'attaque pour une étude de plus grande envergure qui reste à mener. Enfin, bien que je ne l'aie traitée qu'à la fin de ce mémoire, la torche en croix constitue le fil rouge de l'iconographie éleusinienne en Grande Grèce et elle intervient aussi bien dans les images mythologiques que cultuelles. Comprendre l'origine et la signification de ce motif si particulier serait l'un des enjeux de cette étude de grande ampleur.

⁵⁶⁰ Je rappelle aussi le sanctuaire d'Hadès et de Perséphone à Locres Epizéphyrienne. Il s'agit, à ma connaissance, du seul sanctuaire dédié au couple infernal et il a vu le jour dans le même environnement culturel que celui où l'on trouve des scènes infernales au centre desquelles trônent Hadès et Perséphone. A Eleusis, le *Theos* et la *Thea*, leurs appellations euphémistiques, font partie du panthéon mais ils n'y occupent pas la place principale.

Appendice : le fragment « Kiev 147 a »

Au printemps 1869, des fouilles menées à Ruvo par un dénommé Fatelli, propriétaire et inventeur du site⁵⁶¹, mettent au jour trois fragments de céramique apulienne à figures rouges. Heinrich Heydemann déclare avoir vu ces fragments peu de temps après leur découverte. Il les décrit, en 1873, à partir d'un dessin qu'il a reçu de Giovanni Jatta. Cependant, il ne le reproduit pas dans son article mais, en confrontant sa description avec les clichés pris en 2000, on peut comprendre que le dessin dont il dispose est à l'envers⁵⁶². Un dessin, à l'envers lui aussi, est publié pour la première fois en 1951 par Erwin Bielefeld⁵⁶³. Il est très probable qu'il s'agisse du dessin de Giovanni Jatta à partir duquel Heydemann avait travaillé mais Bielefeld n'en dit rien. Il annonce seulement que ce fragment est perdu et il ne mentionne pas le lieu de conservation précédant cette perte. Le fragment qu'il décrit et illustre via ce dessin correspond au dernier des trois fragments commentés par Heydemann. Bielefeld ne dit rien des deux autres. On est donc passé de trois fragments à un seul qui, lui, n'est plus connu que par le dessin de Giovanni Jatta. Au plus tard à l'époque de Bielefeld, les trois fragments sont perdus et on semble ignorer où ils ont pu être conservés. En 1964, Erika Diehl traite de ce fragment en se référant à Heydemann et en renvoyant à Bielefeld pour l'illustration⁵⁶⁴. En 1968, Helmut Prückner aborde aussi ce fragment et mentionne également un échange épistolaire qu'il a eu avec Arthur D. Trendall à son propos⁵⁶⁵. Trendall y explique qu'il a cherché, en compagnie d'Alexander Cambitoglou, les trois fragments décrits par Heydemann mais que ces recherches n'ont rien donné. En 1977, Marina Pensa apporte un élément nouveau en mentionnant, contre toute attente, le Cabinet des Médailles comme le lieu où il était conservé avant sa disparition. Je pense cependant qu'il s'agit d'une erreur due à une malencontreuse inattention. En effet, lorsqu'elle traite de ce fragment en page 43, elle indique : « un frammento ormai perduto del Louvre » et renvoie à la figure 6. Sur la même page, la légende de la figure 6 est : « Fig. 6 – Frammento perduto del Cabinet des Médailles ». Ensuite, à l'indice des figures, on peut lire : « 6) frammento perduto al Cabinet des Médailles: dis. G. Bonfigliolo da H. Dihel [sic], *Die Hydria*, tav. 48 »⁵⁶⁶. Dans cette brève notice, trois détails frappent l'attention : 1) l'initiale du prénom (« H » au lieu du « E » d'Erika) ; 2) l'orthographe erronée du nom (« Dihel » au lieu de « Diehl ») ; 3) l'imprécision « tav 48 » (c'est la planche 48, 2 chez Diehl). Ces trois erreurs dans la façon de citer la référence à l'ouvrage de Diehl sont d'autant plus remarquables qu'à la note 140 au bas de la page 43 il est correctement fait mention de « E. Diehl, *Die Hydria*, Mainz 1964, tav. 48, 2 ». Le fait que le dessin présenté par Diehl se trouve effectivement en « pl. 48, 2 » et pas simplement en « pl. 48 » a dû, selon moi, amener la confusion entre les objets « pl. 48, 1 » et « pl. 48, 2 ». En effet, chez Diehl, l'objet « pl. 48, 1 » est une œnochoé attique à figures noires qui, elle, est bel et bien conservée au Cabinet des Médailles. Ces fautes d'attention apparaissent dans

⁵⁶¹ Un historique des fouilles de Ruvo se trouve chez MONTANARO, *Ruvo*, pp. 31-73. « Un certo Fatelli » y est mentionné (p. 65) comme étant un marchand d'antiquités bien connu à l'époque.

⁵⁶² HEYDEMANN, *Adonia*. Le dessin en question a donc dû être réalisé par Giovanni Jatta entre 1869 et 1873.

⁵⁶³ BIELEFELD, *Mondragone*, p. 29, 14 et fig. 10.

⁵⁶⁴ DIEHL, *Hydria*, p. 173 et pl. 48, 2. Le renvoi à Bielefeld pour l'illustration se trouve en p. 251, pl. 48, 2.

⁵⁶⁵ PRÜCKNER, *Tonreliefs*, pp. 21-22. Les conclusions de Trendall se trouvent en p. 136, n. 137.

⁵⁶⁶ PENZA, *Oltretomba*, p. VIII.

l'index des figures mais pas dans le texte ni dans les notes de bas de page ce qui me fait penser que ce n'est pas Marina Pensa qui en est responsable. Ce dessin – comme tous les autres présentés dans son ouvrage – a été réalisé par un(e) dénommé(e) G. Bonfiglioli et je pense donc que la mention de Paris comme lieu de conservation doit lui être imputée. Bonfiglioli a recopié le dessin présenté par Diehl en « pl. 48, 2 » mais s'est référé à l'objet « pl. 48, 1 » dans l'index des figures. L'erreur est humaine. Comme il en exprimait l'intention dans son échange épistolaire avec Prückner, Trendall a retrouvé le troisième fragment décrit par Heydemann et il le publie en 1982 dans le second volume des *Red-Figured Vases of Apulia*⁵⁶⁷, avec la mention « Kiev 147 a » mais sans préciser dans quelle institution de Kiev il est conservé⁵⁶⁸. Il cite Bielefeld et souligne que la figure est « printed in reverse ». Paradoxalement, la brève description qu'il en donne ne tient pas compte de cette remarque⁵⁶⁹. L'explication tient peut-être au fait que Trendall aurait, malgré tout, encore travaillé à partir d'un document portant à confusion quant au sens de l'image. Cela expliquerait aussi l'imprécision de la localisation de ce fragment. Trendall savait simplement qu'il était conservé quelque part à Kiev sous le numéro d'inventaire « 147 a ». De plus, l'actuel fragment « 147 a » ne correspond qu'en partie au troisième fragment décrit par Heydemann. Dès lors, Trendall n'a pas vu le fragment entier, ce qui confirme qu'il se reportait encore au dessin publié par Bielefeld. Le troisième fragment dessiné par Jatta et décrit par Heydemann s'est donc brisé ; je dirais en trois morceaux au moins d'après la forme en V de la cassure inférieure du fragment photographié en 2000. Le numéro d'inventaire « 147 a » suppose qu'il y avait un « 147 b », voire un « 147 c ». Trendall n'en dit rien ; Jean-Marc Moret et Thomas Morard ne les ont pas retrouvés non plus. Quand le troisième fragment de Heydemann est-il arrivé à Kiev ? Était-il déjà brisé ou est-il arrivé entier en Ukraine et s'est brisé ultérieurement ? Ces questions restent sans réponse. Nous conservons donc une partie seulement d'un des trois fragments mis au jour à Ruvo en 1869 et le dessin qu'en a fait Giovanni Jatta dont le sens peut maintenant être corrigé grâce aux photographies prises en mai 2000. En 1992, dans une série d'ouvrages consacrés aux véhicules antiques, Joost Crouwel présente un détail du dessin de Jatta mais il ne corrige pas l'inversion du sens⁵⁷⁰. Il indique toujours que ce fragment est perdu et renvoie à Diehl pour l'origine de l'illustration⁵⁷¹. C'est Helmut Prückner qui attribue la réalisation du décor de ce cratère à un proche du Peintre de Darius mais il le doit à Arthur D. Trendall, suite à son échange épistolaire⁵⁷². Trendall confirme ensuite cette attribution lorsqu'il retrouve le fragment⁵⁷³. Les interprétations qu'ont formulées ces différents auteurs quant à l'iconographie de ce fragment se trouvent dans la première partie du quatrième chapitre⁵⁷⁴.

⁵⁶⁷ *RVAp* II, p. 504, 81. J'ai également contacté Ian McPhee, responsable du Trendall Archives, afin d'obtenir d'éventuelles nouvelles informations concernant cet objet mais ma demande est restée sans réponse à ce jour.

⁵⁶⁸ Comme mentionné précédemment, c'est Jean-Marc Moret et Thomas Morard qui, en mai 2000, ont passé en revue tous les musées de la capitale ukrainienne pour enfin retrouver ce fragment au Musée d'art Occidental.

⁵⁶⁹ En effet, il situe le temple sur la droite du fragment. Or cet édifice apparaît sur son bord gauche.

⁵⁷⁰ CROUWEL, *Chariots*, p. 96 et pl. 34, 3.

⁵⁷¹ CROUWEL, *Chariots*, p. 112.

⁵⁷² Cfr *supra*, n. 565.

⁵⁷³ Cfr *supra*, n. 567.

⁵⁷⁴ Cfr *supra*, pp. 96-99.

Abréviations bibliographiques

- ABV* John D. BEAZLEY, *Attic Black-figure Vase-painters*, Oxford 1956.
- ARV²* John D. BEAZLEY, *Attic Red-figure Vase-painters* (2 vol.), Oxford 1963².
- CVA* *Corpus Vasorum Antiquorum*, 1923-.
- FGrH* Felix JACOBY, *Fragmente der griechischen Historiker*, Berlin 1923-1999.
- FR* Adolf FURTWÄNGLER, Karl REICHHOLD, Friedrich HAUSER et alii, *Griechische Vasenmalerei. Auswahl hervorragender Vasenbilder* (3 vol.), München 1904-1932.
- IG* *Inscriptiones Graecae*, 1873-.
- LCS* Arthur D. TRENDALL, *The Red-figured Vases of Lucania, Campania and Sicily* (2 vol.), Oxford 1967-1973.
- LCS Suppl.* Arthur D. TRENDALL, *The Red-figured Vases of Lucania, Campania and Sicily*, Supplement (3 vol.), London 1970-1983.
- LIMC* *Lexikon Iconographicum Mythologiae Classicae* (10 vol.), Düsseldorf & Zürich 1981-2009.
- LSCG* Franciszek SOKOŁOWSKI, *Lois sacrées des cités grecques*, Paris 1969.
- LSCGS* Franciszek SOKOŁOWSKI, *Lois sacrées des cités grecques*, Supplément, Paris 1962.
- RE* *Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft* (66 vol., 15 suppl.), Stuttgart & München 1893-1978.
- Roscher Lexicon* Wilhelm H. ROSCHER, *Ausführliches Lexicon der griechischen und römischen Mythologie* (6 vol., 4 suppl.), Leipzig & Berlin, 1884-1937.
- RVAp* Arthur D. TRENDALL & Alexander CAMBITOGLU, *The Red-figured Vases of Apulia* (3 vol.), Oxford 1978-1982.
- RVAp Suppl.* Arthur D. TRENDALL & Alexander CAMBITOGLU, *Supplements to the Red-figured Vases of Apulia* (4 vol.), London 1983-1992.
- RVP* Arthur D. TRENDALL, *The Red-figured Vases of Paestum*, Hertford 1987.
- RVSIS* Arthur D. TRENDALL, *Red Figure Vases of South Italy and Sicily. A Handbook*, London 1989.
- Schol. Od.* Wilhelm DINDORF (éd.), *Scholia graeca in Homeri Odysseam ex codicibus aucta et emendata* (2 vol.), Oxford 1855.
- SEG* *Supplementum Epigraphicum Graecum*, 1923-.
- ThesCRA* *Thesaurus Cultus et Rituum Antiquorum* (8 vol.), Los Angeles 2004-2012.
- TrGF* *Tragicorum Graecorum Fragmenta* (5 vol.), 1971-2004.

Références bibliographiques

ABAERCHERLI, *Procession*

Aline ABAECHERLI, *Fercula, Carpentia, and Tensae in the Roman Procession*, *Bollettino dell'Associazione Internazionale degli Studi Mediterranei*, VI (1935-1936), pp. 1-19.

ADAMESTEANU, *Museo Ridola*

Dinu ADAMESTEANU, *Il Museo Nazionale Ridola di Matera*, Matera 1976.

ÆLLEN, *Personnifications*

Christian ÆLLEN, *A la recherche de l'ordre cosmique. Forme et fonction des personnifications dans la céramique italote*, Kilchberg & Zürich 1994.

ÆLLEN / CHAMAY / CAMBITOGLU, *Cat. Genève*

Christian ÆLLEN, Jacques CHAMAY & Alexander CAMBITOGLU, *Le Peintre de Darius et son milieu. Vases grecs d'Italie méridionale*, Catalogue d'exposition (Genève, Musée d'Art et d'Histoire, avril – août 1986), Genève 1986.

BASLEZ, *Histoire*

Marie-Françoise BASLEZ, *Histoire politique du monde grec. Des temps homériques à l'intégration dans le monde romain, deux mille ans d'« aventure grecque »*, Paris 2008³ (1994).

BÉRARD, *Anodoi*

Claude BÉRARD, *Anodoi. Essai sur l'imagerie des passages chthoniens*, *Bibliotheca Helvetica Romana*, XIII, Genève 1974.

BÉRARD, *Mystères*

Claude BÉRARD, « Eleusis : contempler les mystères » in S. ESTIENNE, D. JAILLARD, N. LUBTCHANSKY & C. POUZADOUX (éd.), *Image et religion dans l'Antiquité gréco-romaine*, actes du Colloque de Rome (11-13 décembre 2003), Napoli 2008, pp. 85-93.

BÉRARD, *Colonisation*

Jean BÉRARD, *La colonisation grecque de l'Italie méridionale et de la Sicile*, Paris 1957.

BIANCHI, *Mysteries*

Ugo BIANCHI, *The Greek Mysteries, Iconography of Religions*, 17.3, Leiden 1976.

BICKERMAN, *Chronology*

Elias J. BICKERMAN, *Chronology of the Ancient World*, London 1968.

BIELEFELD, *Mondragone*

Erwin BIELEFELD, « Zum Relief aus Mondragone » in *Wissenschaftliche Zeitschrift der Universität Greifswald*, 1 (1951-1952), pp. 1-35.

BOARDMAN, *Overseas*

John BOARDMAN, *The Greeks Overseas, Their Early Colonies and Trade*, London 1999⁴.

BOARDMAN, *EVP*

John BOARDMAN, *Early Greek Vase Painting 11th- 6th Centuries BC*, London 1998.

BOARDMAN, *Second classicisme*

John BOARDMAN, *La Sculpture grecque du second classicisme*, London 1998.

BOARDMAN, *Sculpture*

John BOARDMAN, *Greek Sculpture. The Classical Period. A handbook*, London 1985.

BOARDMAN, *Vases*

John BOARDMAN, *Athenian Red Figure Vases. The Classical Period*, London 1989.

BORGEAUD, *Mère des dieux*

Philippe BORGEAUD, *La Mère des dieux : de Cybèle à la Vierge Marie*, Paris 1996.

BORGEAUD, *Pan*

Philippe BORGEAUD, *Recherches sur le dieu Pan*, Roma 1979.

BOWDEN, *Mystery Cults*

Hugh BOWDEN, *Mystery Cults of the Ancient World*, Princeton 2010.

BRILLANT, *Eleusis*

Maurice BRILLANT, *Les Mystères d'Eleusis*, Paris 1920.

BROMMER, *Herakles*

Frank BROMMER, *Herakles. Die zwölf Taten des Helden in antiker Kunst und Literatur*, Münster & Köln 1953.

BURKERT, *Homo Necans*

Walter BURKERT, *Homo Necans. Rites sacrificiels et mythes de la Grèce ancienne*, Paris 2005² (1972).

BURKERT, *Mystères*

Walter BURKERT, *Les cultes à mystères dans l'Antiquité*, Paris 2003² (1987).

BURKERT, *Religion*

Walter BURKERT, *La religion grecque à l'époque archaïque et classique*, Paris 2011² (1977).

CAMBITOGLU & CHAMAY, *Cahn*

Alexander CAMBITOGLU & Jacques CHAMAY, *Céramique de Grande Grèce. La collection de fragments Herbert A. Cahn*, Zürich 1997.

CAMBITOGLU / CHAMAY / CAMPAGNOLO, *Vigne*

Alexander CAMBITOGLU, Jacques CHAMAY & Matteo CAMPAGNOLO, *Le don de la vigne. Vase antique du baron Edmond de Rothschild*, Genève 2000.

CASSIMATIS, *Eros*

Hélène CASSIMATIS, *Eros dans la céramique à figures rouges italiotes. Essai d'interprétation iconographique et iconologique*, Paris 2014.

CAVALIER, *Perséphone*

Odile CAVALIER (dir.), *Terres sacrées de Perséphone. Collection italiotes du Musée Calvet*, Avignon, Avignon 2000.

CHANTRAINE, *Dictionnaire*

Pierre CHANTRAINE, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque* (4 vol.), Paris 1968-1980.

CLINTON, *Iconography*

Kevin CLINTON, *Myth and Cult. Iconography of the Eleusinian Mysteries. The Martin P. Nilsson Lectures on Greek Religion, delivered 19-21 November 1990 at the Swedish Institute at Athens*, Stockholm 1992.

CLINTON, *Inscriptions*

Kevin CLINTON, *Eleusis. The Inscriptions on Stone : Documents of the Sanctuary of the Two Goddesses and Public Documents of the Deme* (3 vol.), Athènes 2005-2008.

CLINTON, *Mysteries*

Kevin CLINTON, « The Mysteries of Demeter and Kore » in Daniel OGDEN, *A Companion to Greek Religion*, Malden 2007, pp. 342-356.

CLINTON, *Stages*

Kevin CLINTON, « Stages of Initiation in the Eleusinian and Samothracian Mysteries » in Michael B. COSMOPOULOS, *Greek Mysteries. The Archaeology and Ritual of Ancient Greek Secret Cults*, New York 2003, pp. 50-78.

COHEN, *Clay*

Beth COHEN, *The Color of Clay: Special Techniques in Athenian Vases*, Los Angeles 2006.

COOK, *Zeus*

Arthur B. COOK, *Zeus. A Study in Ancient Religion* (3 vol.), Cambridge 1914-1940.

CORSO, *Praxiteles*

Antonio CORSO, *The Art of Praxiteles. The Development of Praxiteles' Workshop and its Cultural Tradition until the Sculptor's Acme (364-1 BC)*, Roma 2004.

COSMOPOULOS, *Mycenian*

Michael B. COSMOPOULOS, « Mycenaean Religion at Eleusis. The architecture and stratigraphy of Megaron B » in Michael B. COSMOPOULOS, *Greek Mysteries. The Archaeology and Ritual of Ancient Greek Secret Cults*, New York 2003, pp. 1-24.

COSMOPOULOS, *Mysteries*

Michael B. COSMOPOULOS, *Greek Mysteries. The Archaeology and Ritual of Ancient Greek Secret Cults*, New York 2003.

CROUWEL, *Chariots*

Joost CROUWEL, *Chariots and other Wheeled Vehicles in Iron Age Greece*, vol. 9, Amsterdam 1992.

DE JULIIS, *Magna Grecia*

Ettore M. DE JULIIS, *Magna Grecia. L'Italia meridionale dalle origini leggendarie alla conquista romana*, Bari 1996.

DE JULIIS, *Niobidi*

Ettore M. DE JULIIS, *La tomba del vaso dei Niobidi di Arpi*, Bari 1992.

DE JULIIS, *Ori*

Ettore M. DE JULIIS (dir.), *Gli ori di Taranto in età ellenistica*, Milano 1984.

DELL'AGLIO & VINCI, *Ipogei*

Antonietta DELL'AGLIO & Giovanni VINCI, *Taranto, via F. Crispi. Intervento di valorizzazione e restauro degli ipogei funerari, Taras*, X.2 (1990), pp. 462-463.

DELATTE, *Cycéon*

Armand DELATTE, *Le Cycéon. Breuvage rituel des Mystères d'Eleusis*, Paris 1955.

DENOYELLE, *Louvre*

Martine DENOYELLE, *Chefs-d'œuvre de la céramique grecque dans les collections du Louvre*, Paris 1994.

DENOYELLE, *Niobides*

Martine DENOYELLE, *Le cratère des Niobides*, Paris 1997.

DENOYELLE & IOZZO, *Céramique*

Martine DENOYELLE & Mario IOZZO, *La céramique grecque d'Italie méridionale et de Sicile. Productions coloniales et apparentées du VIII^e au III^e siècle av. J.-C.*, Paris 2009.

DE SIENA, *Metaponto*

Antonio DE SIENA (dir.), *Metaponto. Archeologia di una colonia greca*, Taranto 2001.

DEUBNER, *Feste*

Ludwig DEUBNER, *Attische Feste*, Berlin 1932.

DIEHL, *Hydria*

Erika DIEHL, *Die Hydria. Formgeschichte und Verwendung im Kult des Altertums*, Mainz am Rhein 1964.

DUNBABIN, *Western Greeks*

Thomas J. DUNBABIN, *The Western Greeks: the History of Sicily and South Italy from the Foundation of the Greek Colonies to 480*, Oxford 1948.

DUGAS, *Médée*

Charles Dugas, « Le premier crime de Médée » in Henri METZGER (éd.), *Recueil Charles Dugas*, Paris 1960, pp.109-114.

DUGAS, *Triptolème*

Charles DUGAS, « La mission de Triptolème d'après l'imagerie athénienne » in Henri METZGER (éd.), *Recueil Charles Dugas*, Paris 1960, pp. 123-139.

FARNELL, *Cults*

Lewis R. FARNELL, *The Cults of the Greek States* (5 vol.), Oxford 1896-1909.

FAVARETTO, *Collezioni*

Irene FAVARETTO, « I vasi italioti. La ceramica antica nelle collezioni venete del XVI secolo » in Irene FAVARETTO (dir.), *Marco Mantova Benavides. Il suo museo e la cultura padovana del Cinquecento, Atti della giornata di studio nel IV centenario dalla Morte 1582-1982* (12 novembre 1983), Padova 1984, pp. 159-192.

FONTANNAZ, *Falsare*

Didier FONTANNAZ, « Falsare humanum est. Un atelier de faussaires en Italie méridionale », *Ostraka*, 8 (1999), pp. 35-98.

FONTANNAZ, *Orphée*

Didier FONTANNAZ, « L'entre-deux-mondes. Orphée et Eurydice sur une hydrie proto-italiote du sanctuaire de la source à Saturo », *Antike Kunst* 51 (2008), pp. 41-72.

FORTI, *Gnathia*

Lidia FORTI, *La ceramica di Gnathia*, Napoli 1975.

FOUCART, *Eleusis*

Paul FOUCART, *Les Mystères d'Eleusis*, Paris 1914.

GEBAUER, *Thysia*

Jörg GEBAUER, *Pompe und Thysia. Attische Tieropferdarstellungen auf schwarz- und rotfigurigen Vasen*, Münster 2002.

GERHARD, *Unterwelt I*

Eduard GERHARD, *Die Unterwelt auf Gefässbildern*, *Archäologische Zeitung*, 1 (1843), pp. 192-208.

GERHARD, *Unterwelt II*

Eduard GERHARD, *Die Unterwelt auf Gefässbildern*, *Archäologische Zeitung*, 2 (1844), pp. 225-240.

GIULIANI, *Tragik*

Luca GIULIANI, *Tragik, Trauer und Trost. Bildervasen für eine apulische Totenfeier*, Berlin 1995.

GIULIANI & MOST, *Medea*

Luca GIULIANI & Glenn W. MOST, « Medea in Princeton » in J. ELSNER, H. FOLEY, S. GOLDHILL, E. HALL & Chr. KRAUS (dir.), *Visualizing the Tragic, Drama, Myth and Ritual in Greek Art and Literature*, Oxford 2007, pp. 197-217.

GRAF, *Eleusis*

Fritz GRAF, *Eleusis und die orphische Dichtung Athens in vorhellenistischer Zeit*, Berlin & New York 1974.

GRAHAM, *Colony*

Alexander J. GRAHAM, *Colony and Mother City in ancient Greece*, Manchester 1964.

GREEN, *Gnathia*

John R. GREEN, « Gnathia and Other Overpainted Wares of Italy and Sicily. A Survey » in Pierre LÉVÊQUE (dir.), *Céramiques hellénistiques et romaines*, III, Paris 2011, pp. 57-103.

GRIMME, *Domschatz*

Ernst G. GRIMME (dir.), *Der Aachener Domschatz*, *Aachener Kunstblätter*, 42 (1972).

GUZZO, *Magna Grecia*

Pier G. GUZZO, *Magna Grecia. Les colonies grecques dans l'Italie antique*, Paris 1997.

HARRISON, *Prolegomena*

Jane E. HARRISON, *Prolegomena to the Study of Greek Religion*, New York 1960³ (1903).

HELLMANN, *Architecture*

Marie-Christine HELLMANN, *L'architecture grecque*, tome 2, *Architecture religieuse et funéraire*, Paris 2006.

HEYDEMANN, *Adonia*

Heinrich HEYDEMAN, « Adonia (?) auf einer Vase aus Ruvo », *Archäologische Zeitung*, 30 (1873), p. 65.

HEYDEMANN, *Neapel*

Heinrich HEYDEMANN, *Die Vasensammlungen des Museo Nazionale zu Neapel*, Berlin 1872.

HIGGINSON, *History*

Ronald HIGGINSON, *A History of the Study of South Italian Black- and Red-Figure Pottery*, *BAR International Series*, 226 (2011).

JACOBSTHAL, *Nekyia*

Paul JACOBSTHAL, « The Nekyia Krater in New York », *Metropolitan Museum Studies*, 5 (1934-1936), pp. 117-132.

JAHN, *München*

Otto JAHN, *Beschreibung der Vasensammlung König Ludwig in der Pinakothek zu München*, München 1854.

JOHNSTON & MCNIVEN, *Underworld*

Sarah I. JOHNSTON & Timothy J. MCNIVEN, « Dionysos and the Underworld in Toledo », *MusHelv* 53 (1996), pp. 25-36.

JUNG, *Persephonesarkophag*

Helmut JUNG, « Der Persephonesarkophag Karls des Grossen », *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts*, 117 (2002), pp. 283-312.

JUNGE, *Erinys*

Michael JUNGE, *Untersuchungen zur Ikonographie der Erinys in der griechischen Kunst*, Kiel 1983.

KERÉNYI, *Eleusis*

Carl KERÉNYI, *Eleusis, Archetypal Image of Mother and Daughter*, Princeton 1967.

KEULS, *Aspetti*

Eva C. Keuls, « Aspetti religiosi della Magna Grecia nell'età romana » in *La Magna Grecia nell'età Romana. Atti del XV Convegno di Studi sulla Magna Grecia* (Taranto, 5 - 10 ottobre 1975), Napoli 1976, pp. 439-458.

KEULS, *Water Carriers*

Eva C. KEULS, *The Water Carriers in Hades. A Study of Catharsis Through Toil in Classical Antiquity*, Amsterdam 1974.

KOCH & SICHTERMANN, *Sarkophage*

Guntram KOCH & Hellmut SICHTERMANN, *Römische Sarkophage*, München 1982.

KUNISCH, *Makron*

Robert KUNISCH, *Makron*, Kerameus 10, Mainz am Rhein 1997.

LAMBOLEY, *Occident grec*

Jean-Luc LAMBOLEY, « L'Occident grec » in Pierre BRULÉ & Raymond DESCAT (dir.), *Le monde grec aux temps classiques*, tome 2, *Le IV^e siècle*, *Nouvelle Clio*, Paris 2004, pp. 136-160.

LEONHARD, *Kreuzfackel*

Magda LEONHARD, *Die Kreuzfackel. Ein Beitrag zum Kult der Demeter und Persephone in Unteritalien*, Innsbruck 1974.

LINDNER, *Persephone*

Ruth LINDNER, *Der Raub der Persephone in der antiken Kunst*, Würzburg 1984.

LOHMANN, *Gigantenkampf*

Hans LOHMANN, « Eine apulische Amphora mit Gigantenkampf » in Elke BOEHR & Wolfram MARTINI (dir.), *Studien zur Mythologie und Vasenmalerei. Konrad Schauenburg zum 65. Geburtstag am 16. April 1986*, Mainz am Rhein 1986, pp. 149-157.

LOHMANN, *Grabmäler*

Hans LOHMANN, *Grabmäler auf unteritalischen Vasen*, Berlin 1979.

MADDOLI, *Cultes*

Gianfranco MADDOLI, « Cultes et doctrines religieuses des Grecs d'Occident » in Giovanni PUGLIESE CARRATELLI (dir.), *Grecs en Occident*, Milano 1996, pp. 481-498.

MAGNIEN, *Eleusis*

Victor MAGNIEN, *Les Mystères d'Eleusis. Leurs origines, le rituel de leurs initiations*, deuxième édition refondue et augmentée, Paris 1938.

MARINATOS, *Thera*

Spyridon MARINATOS, *Excavations at Thera* (7 vol.), Athènes 1968-1976.

MASTRONUZZI, *Messapia*

Giovanni MASTRONUZZI, « Il culto di Demetra in Messapia » in Carmela A. DI STEFANO (dir.), *Demetra : la divinità, i santuari, il culto, la leggenda : atti del I congresso internazionale, Enna, 1-4 luglio 2004*, Enna 2008, pp. 137-153.

MATTEI, *Pythagore*

Jean-François MATTEI, *Pythagore et les pythagoriciens*, Paris 2001.

METZGER, *Dionysos*

Henri METZGER, « Le Dionysos des images éleusiniennes du IV^e siècle », *Revue archéologique* (1995), pp. 3-22.

METZGER, *Recherches*

Henri METZGER, *Recherches sur l'imagerie athénienne*, Paris 1965.

METZGER, *Représentations*

Henri METZGER, *Les représentations dans la céramique attique du IV^e siècle*, Paris 1951.

METZGER, *Triptolème*

Henri METZGER, « Le « Triptolème » du relief d'Eleusis », *Revue Archéologique* (1968), pp. 113-118.

MITSOPOULOU, *Kernoi*

Christina MITSOPOULOU, « De nouveaux Kernoi pour Kernos. Réévaluation et mise à jour de la recherche sur les vases de culte éleusiens », *Acte du XII^e colloque du CIERGA, Kernos 23* (2010), pp.145-178.

MONTANARO, *Ruvo*,

Andrea C. MONTANARO, *Ruvo di Puglia e il suo territorio. Le necropoli : i corredi funerari tra la documentazione del XIX secolo e gli scavi moderni*, Roma 2007.

MORARD, *Darius*

Thomas MORARD, *Horizontalité et verticalité. Le bandeau humain et le bandeau divin chez le Peintre de Darius*, Mainz am Rhein 2009.

MORARD, *Motivation*

Thomas MORARD, « La double motivation : l'emprise d'Homère et d'Euripide sur l'imagerie de Grande Grèce » in Sylvia ESTIENNE, Valérie HUET, François LISSARRAGUE & Francis PROST (éd.), *FIGVRA XIV – Construire le divin en image* (30 septembre - 1^{er} octobre 2012), 2015, pp. 241-268.

MOREL, *Grande Grèce*

Jean-Paul MOREL, « La Grande Grèce jadis et aujourd'hui » in *La Grande Grèce. La présence grecque en Italie du Sud de l'époque archaïque à l'arrivée des Romains, Dossier d'Archéologie n° 235* (juillet-août 1998), pp. 2-3.

MORENO, *Apelle*

Paolo MORENO, *Apelle. La bataille d'Alexandre*, Genève 2001.

MORET, *Arbitres*

Jean-Marc Moret, « Les Iconocentristes, les Philodramatistes et les Arbitres », *Bulletin Antieke Beschavingen*, 88 (2013), pp. 171-189.

MORET, *Circé*

Jean-Marc MORET, « Circé tisseuse sur les vases du Cabirion », *Revue Archéologique* (1991), pp. 227-266.

MORET, *Enfers*

Jean-Marc MORET, « Les départs des Enfers dans l'imagerie apulienne », *Revue Archéologique* (1993/2), pp. 293-351.

MORET, *Ilioupersis*

Jean-Marc MORET, *L'Ilioupersis dans la céramique italote. Les mythes et leur expression figurée au IV^e siècle* (2 vol.), Roma 1975.

MORET, *Médée*

Jean-Marc MORET, « Médée à Eleusis » in *Collection Archéologie et Histoire de l'Antiquité de l'Université Lumière-Lyon 2*, vol. VII : *Les cultes locaux dans les mondes grec et romain. Actes du colloque de Lyon* (7-8 juin 2001), Paris 2004, pp. 143-151.

MORET, *Œdipe*

Jean-Marc MORET, *Œdipe, la Sphinx et les Thébains : essai de mythologie iconographique*, Roma 1985.

MUSTI, *Strabone*

Domenico MUSTI, *Strabone e la Magne Grecia. Città e popoli dell'Italia antica*, Padova 1998.

MYLONAS, *Bronze Age*

George E. Mylonas, « Eleusis in the Bronze Age », *American Journal of Archaeology*, 1932, pp. 104-117.

MYLONAS, *Eleusis*

George E. MYLONAS, *Eleusis and the Eleusinian Mysteries*, Princeton 1961.

NEUTSCH, *Lukanien*

Bernhard NEUTSCH, *Archäologische Forschungen in Lukanien. Herakleia-Studien* (2 vol.), Heidelberg 1967.

NEUTSCH, *Scavi*

Bernhard NEUTSCH, *Siris ed Heraclea. Nuovi scavi e ritrovamenti archeologici di Policoro*, Urbino 1968.

NILSSON, *Religion*

Martin P. NILSSON, *Geschichte der griechischen Religion* (2 vol), München 1955-1961.

OSANNA, *Großgriechenland*

Massimo OSANNA, « Zwischen Dorern, Ionern und Indigenen. Die Achäer und die Anderen im archaischen Großgriechenland » in Tonio HÖLSCHER (dir.), *Gegenwelten zu den Kulturen Griechenlands und Roms in der Antike*, München & Leipzig 2000, pp. 245-262.

OTTO, *Herakleia*

Brinna OTTO (éd.), *Herakleia in Lukanien und das Quellheiligtum der Demeter*, Innsbruck 1996.

PAGE, *Poetae*

Denys L. PAGE, *Poetae Melici Graeci*, Oxford 1962.

PARRA & SETTIS, *Magna Graecia*

Maria Cecilia PARRA & Salvatore SETTIS, *Magna Graecia. Archeologia di un sapere*, Milano 2005.

PENSA, *Oltretomba*

Marina PENSA, *Rappresentazioni dell'oltretomba nella ceramica apula*, Roma 1977.

PETRE, *Eschyle*

Zoe PETRE, « Eschyle, Sophocle et Charnabon, ou la mystérieuse affaire des Mystères », *Buletinul Muzeului Teohari Antonescu*, 12 (2009), pp. 21-32.

PIERRE, *Triptolème*

Hélène PIERRE, *Le voyage de Triptolème en Etrurie et en Grande Grèce, Pallas. Revue des Etudes Antiques*, 77 (2008), pp. 111-132.

PIRENNE-DELFORGE, *Pausanias*

Vinciane PIRENNE-DELFORGE, *Retour à la source. Pausanias et la religion grecque*, *Kernos* Supplément 20, Liège 2008.

PRÜCKNER, *Tonreliefs*

Helmut PRÜCKNER, *Die lokrischen Tonreliefs. Beitrag zur Kultgeschichte von Lokroi Epizephyrioi*, Mainz am Rhein 1968.

PUGLIESE CARRATELLI, *Histoire*

Giovanni PUGLIESE CARRATELLI, « Profil de l'histoire politique des Grecs en Occident » in Giovanni PUGLIESE CARRATELLI (dir.), *Grecs en Occident*, Milano 1996, pp. 141-176.

RADT, *Geographika*

Stefan RADT (dir.), *Strabons Geographika* (6 vol.), Göttingen 2002-.

RAEPSAET, *Attelages*

Georges RAEPSAET, *Attelages et techniques de transport dans le monde gréco-romain*, Bruxelles 2002.

RICHARDSON, *Hymn*

Nicholas J. RICHARDSON, *The Homeric Hymn to Demeter*, Oxford 1974.

RICHTER, *Metropolitan*

Gisela M. A. RICHTER, *Red-figured Athenian Vases in the Metropolitan Museum of Art* (2 vol.), New Haven 1936.

ROBERT, *Iliupersis*

Carl ROBERT, *Die Iliupersis des Polygnotos, 17. Hallisches Winckelmannsprogramm*, Halle 1893.

ROBERT, *Hermeneutik*

Carl ROBERT, *Archäologische Hermeneutik. Anleitung zur Deutung klassischer Bildwerke*, Berlin 1919.

ROBERT, *Nekyia*

Carl ROBERT, *Die Nekyia des Polygnotos, 16. Hallisches Winckelmannsprogramm*, Halle 1892.

ROBERTSON, *Pan Painter*

Martin ROBERTSON, « Two Pelikai by the Pan Painter » in *Greek Vases in the J. Paul Getty Museum*, vol. 3, Malibu 1986, pp. 71-90.

ROUSSEL & LAUNEY, *Délos*

Pierre ROUSSEL & Marcel LAUNEY, *Inscriptions de Délos*, Paris 1937.

SANTAMARÍA ÁLVAREZ, *Orfismo*

Marco Antonio SANTAMARÍA ÁLVAREZ, *Orfeo y el orfismo. Actualización bibliográfica (2004-2012)*, 'Ilu. Revista de Ciencias de las Religiones 17 (2012), pp. 211-252.

SCHAUENBURG, *Atlas*

Konrad SCHAUENBURG, « Herakles bei Atlas », *Archäologischer Anzeiger*, 1989, pp. 23-32.

SCHAUENBURG, *Baltimoremaler*

Konrad SCHAUENBURG, « Zu zwei Unterwelskrateren des Baltimoremalers », *Archäologischer Anzeiger*, 1990, pp. 91-100.

SCHAUENBURG, *Erinys*

Konrad SCHAUENBURG, « Die nackte Erinys » in *Festschrift für Frank Brommer*, Mainz am Rhein, 1977, pp. 247-254.

SCHAUENBURG, *Gestirnbilder*

Konrad SCHAUENBURG, « Gestirnbilder in Athen und Unteritalien », *Antike Kunst*, 5 (1962), pp. 51-64.

SCHAUENBURG, *Grabsymbolik*

Konrad SCHAUENBURG, « Zur Grabsymbolik apulischer Vasen », *Jahrbuch des deutschen Archäologischen Instituts*, 104 (1989), pp. 19-60.

SCHAUENBURG, *Pan*

Konrad SCHAUENBURG, « Pan in Unteritalien », *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung*, 62 (1969), pp. 27-50.

SCHAUENBURG, *Studien*

Konrad SCHAUENBURG, *Studien zur unteritalischen Vasemalerei* (10 vol.), Kiel 1999-2010.

SCHAUENBURG, *Totengötter*

Konrad SCHAUENBURG, « Die Totengötter in der unteritalischen Vasenmalerei », *Jahrbuch des deutschen Archäologischen Instituts*, 73 (1958), pp. 48-78.

SCHAUENBURG, *Unterweltsbilder*

Konrad SCHAUENBURG, « Unterweltsbilder aus Grossgriechenland », *Mitteilungen des deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung*, 91 (1984), pp. 359-387.

SCHEFOLD, *Kertcher Vasen*

Karl SCHEFOLD, *Untersuchungen zu den Kertscher Vasen*, Berlin & Leipzig 1934.

SCHEFOLD, *SB I²*

Karl SCHEFOLD, *Götter- und Heldensagen der Griechen in der früh- und hocharchaischen Kunst*, München 1993².

SCHEFOLD, *SB II*

Karl SCHEFOLD, *Götter- und Heldensagen der Griechen in der spätarchaischen Kunst*, München 1978.

SCHEFOLD, *SB III*

Karl SCHEFOLD, *Die Göttersage in der klassischen und hellenistischen Kunst*, München 1981.

SCHEFOLD & JUNG, *SB IV*

Karl SCHEFOLD & Franz JUNG, *Die Urkönige, Perseus, Bellerophon, Herakles und Theseus in der klassischen und hellenistischen Kunst*, München 1988.

SCHEFOLD & JUNG, *SB V*

Karl SCHEFOLD & Franz JUNG, *Die Sagen von den Argonauten, von Theben und Troia in der klassischen und hellenistischen Kunst*, München 1989.

SCHMIDT, *Céramique*

Margot SCHMIDT, « La céramique italiote et sicéliote » in Giovanni PUGLIESE CARRATELLI (dir.), *Grecs en Occident*, Milano 1996, pp. 443-456.

SCHMIDT, *Medea*

Margot SCHMIDT, « Medea und Herakles. Zwei tragische Kindermörder » in E. BOEHR & W. MARTINI (dir.), *Studien zur Mythologie und Vasenmalerei. Konrad Schauenburg zum 65. Geburtstag am 16. April 1986*, Mainz am Rhein 1986, pp. 169-174.

SCHMIDT / TRENDALL / CAMBITOGLU, *Grabvasen*

Margot SCHMIDT, Arthur D. TRENDALL & Alexander CAMBITOGLU, *Eine Gruppe apulischer Grabvasen in Basel. Studien zu Gehalt und Form der unteritalischen Sepulchralkunst*, Mainz am Rhein 1976.

SCHWARZ, *Triptolemos*

Gerda SCHWARZ, *Triptolemos : Ikonographie einer Agrar- und Mysteriengottheit*, Horn 1987.

SCHWARZ, *Triptolemos am Nil*

Gerda SCHWARZ, « Triptolemos am Nil » in E. BOEHR & W. MARTINI (dir.), *Studien zur Mythologie und Vasenmalerei. Konrad Schauenburg zum 65. Geburtstag am 16. April 1986*, Mainz am Rhein 1986, pp. 175-179.

SÉCHAN, *Etudes*

Louis SÉCHAN, *Etudes sur la tragédie grecque dans ses rapports avec la céramique*, Paris 1926.

SICHTERMANN, *Ruvo*

Hellmut SICHTERMANN, *Griechische Vasen in Unteritalien aus der Sammlung Jatta in Ruvo*, Tübingen 1966.

SIMON, *Vasen*

Erika SIMON, *Die griechischen Vasen*, München 1976.

SMITH, *Symbolism*

Henry R. W. SMITH, *Funerary Symbolism in Apulian Vase-Painting*, Berkeley & Los Angeles 1976.

SOURVINO-U-INOOD, *Eleusinian cult*

Christiane SOURVINO-U-INOOD, « Festival and Mysteries: aspect of the Eleusinian cult » in Michael B. COSMOPOULOS, *Greek Mysteries. The Archaeology and Ritual of Ancient Greek Secret Cults*, New York 2003, pp. 25-49.

STEINGRÄBER, *Grabwesen*

Stephan STEINGRÄBER, *Arpi – Apulien – Makedonien. Studien zum unteritalischen Grabwesen in hellenistischer Zeit*, Mainz am Rhein 2000.

TAPLIN, *Pots*

Oliver TAPLIN, *Pots and Plays. Interactions between Tragedy and Greek Vase-Painting of the Fourth Century B.C.*, Los Angeles 2007.

TINÉ BEROCCHI, *Pittura*

Fernanda TINÉ BEROCCHI, *La pittura funeraria apula*, Napoli 1964.

TODISCO, *Ceramica*

Luigi TODISCO (dir.), *La ceramica a figure rosse della Magna Grecia e della Sicilia* (3 vol.), Roma 2012.

TORJUSSEN, *Underworld*

Stian S. TORJUSSEN, *Dionysos in the Underworld. An Interpretation of the Toledo Krater*, *Nordlit* 20 (2006), pp. 85-101.

TRÉHEUX, *Ortygie*

Jacques TRÉHEUX, « Ortygie », *Bulletin de Correspondance Hellénique*, 70, pp. 560-576.

TRENDALL, *Anios*

Arthur D. TRENDALL, « The Daughters of Anios » in E. BOEHR & W. MARTINI (dir.), *Studien zur Mythologie und Vasenmalerei. Konrad Schauenburg zum 65. Geburtstag am 16. April 1986*, Mainz am Rhein 1986, pp. 165-168.

TRENDALL, *Berlin*

Arthur D. TRENDALL, « Three Apulian Krater in Berlin », *Jahrbuch der Berliner Museen*, 12 (1970), pp. 153-190.

TRENDALL, *Medea*

Arthur D. TRENDALL, « Medea at Eleusis on a Volute Krater by the Darius Painter », *Record of the Art Museum Princeton University*, 43.1 (1984), pp. 5-17.

TRENDALL, *Paestan Pottery*

Arthur D. TRENDALL, *Paestan Pottery. A Study of Red-Figured Vases of Paestum*, London 1936.

TRENDALL, *Poseidon*

Arthur D. TRENDALL, « Poseidon and Amymone on an Apulian Pelike » in U. HÖCKMANN & A. KRUG (dir.), *Festschrift für Frank Brommer*, Mainz am Rhein 1977, pp. 281-287.

TRENDALL & WEBSTER, *Drama*

Arthur D. TRENDALL & Thomas B. L. WEBSTER, *Illustrations of Greek Drama*, London 1971.

VOLLKOMMER, *Herakles*

Rainer VOLLKOMMER, *Herakles in the Art of Classical Greece*, Oxford 1988.

VON MATT & ZANOTTI-BIANCO, *Grande Grèce*

Leonard VON MATT & Umberto ZANOTTI-BIANCO, *La Grande Grèce*, Paris 1962.

WELCHER, *Karlsruhe*

F. G. WELCHER, *Die griechische Unterwelt. Vasenbild in Museum zu Karlsruhe*, *Archäologische Zeitung*, 1 (1843), pp. 177-190.

YOUNG FORSYTH, *Thera*

Phyllis YOUNG FORSYTH, *Thera in the Bronze Age*, New York 1997.

ZANKER & EWALD, *Sarkophage*

Paul ZANKER & Björn C. EWALD, *Mit Mythen leben: die Bilderwelt der römischen Sarkophage*, München 2004.

ZOGRAFOU, *Hécate*

Athanassia ZOGRAFOU, *Chemins d'Hécate. Portes, routes, carrefours et autres figures de l'entre-deux*, *Kernos Supplément* 24, Liège 2010.

ZUNTZ, *Aion*

Günther ZUNTZ, « Aion in Karlsruhe? », *Antike Kunst* 33 (1990), pp. 93-105.

ZUNTZ, *Persephone*

Günther ZUNTZ, *Persephone: three essays on religion and thought in Magna Graecia*, Oxford 1971.

Table des figures

- Fig. 1 :** carte de la Grande Grèce, entre cités grecques et centres indigènes **pl. A**
(CAVALIER, *Perséphone*, p. 27).
- Fig. 2 :** fragments d'une œnochoé attique à figures noires **pl. B**
ca 500 A.C.N.
Bâle, collection Herbert A. Cahn, 912
(SCHEFOLD, *SB III*, p. 259 et fig. 370-371).
- Fig. 3 :** amphore attique à figures rouges **pl. C, a**
Peintre d'Oionoclés, ca 470-450 A.C.N.
Naples, Museo Archeologico Nazionale, 81556 (H 3091)
(HEYDEMANN, *Neapel*, p. 466, 3091 ; SCHAUENBURG, *Totengötter*, p. 49 ; ARV², p. 647, 21 ; METZGER, *Recherches*, p. 10, 5 ; SCHEFOLD, *SB III*, p. 259 ; LINDNER, *Persephone*, p. 12, 4 ; LIMC IV, « Hades » (LINDNER), p. 380, 77 ; CLINTON, *Iconography*, pl. 203, fig. 72).
- Fig. 4 :** fragments d'un skyphos attique à figures rouges **pl. D**
Peintre indéterminé, ca 450-430 A.C.N.
Eleusis, Musée archéologique, 624, 1244 et 1804
(SCHAUENBURG, *Totengötter*, p. 49 ; METZGER, *Recherches*, p. 11, 6 ; BIANCHI, *Mysteries*, p. 19, 10 ; SCHEFOLD, *SB III*, p. 260, fig. 372 ; LINDNER, *Persephone*, p. 14, 7 et pl. 2-3 ; LIMC IV, « Hades » (LINDNER), p. 348, 110).
- Fig. 5 :** hydrie attique à figures rouges **pl. C, b**
Peintre de Tarquinia 707, ca 470-450 A.C.N.
Würzburg, Universität Martin von Wagner Museum, L 535
(ARV², p. 1112, 3 ; SCHEFOLD, *SB III*, p. 261 ; LINDNER, *Persephone*, pp. 15-16, 8 ; LIMC IV, « Demeter » (BESCHI), p. 870-871, 311).
- Fig. 6 :** cratère en cloche attique à figures rouges **pl. E, a**
Peintre de Perséphone, ca 450-430 A.C.N.
New York, Metropolitan Museum of Art, 28.57.23
(RICHTER, *Metropolitan*, pp. 156-158, pl. 171, 124 ; METZGER, *Représentations*, p. 232, n. 5 ; ARV², p. 1012, 1 ; METZGER, *Recherches*, p. 11, 7 ; BÉRARD, *Anodoi*, pl. 15, fig. 50 ; SCHEFOLD, *SB III*, p. 71, fig. 87 ; LIMC V, « Hermes » (SIEBERT), p. 339, 637 ; BOWDEN, *Mystery Cults*, p. 27, fig. 13).
- Fig. 7 :** cratère en calice attique à figures rouges **pl. E, b**
Groupe de Polygnote, ca 450-430 A.C.N.
Dresde, Staatliche Kunstsammlungen, 350
(METZGER, *Représentations*, p. 232, n. 10 ; HARRISON, *Prolegomena*, fig. 67 ; ARV², p. 1056, 95 ; METZGER, *Recherches*, p. 13, 15 ; BÉRARD, *Anodoi*, pl. 16, fig. 53 ; BIANCHI, *Mysteries*, p. 19, 11).
- Fig. 8 :** cratère en cloche attique à figures rouges **pl. F, a**
« York Reserve-Group », ca 360-340 A.C.N.
Melbourne, National Gallery of Victoria, D1-1976
(ARV², p. 1450, 6 ; BÉRARD, *Anodoi*, pl. 11, fig. 37).
- Fig. 9 :** lécythe attique à fond blanc **pl. F, b**
Peintre d'Athéna, ca 490-470 A.C.N.
Paris, Cabinet des Médailles (Bibliothèque Nationale de France), 298
(HARRISON, *Prolegomena*, p. 279, fig. 69 ; ABV, p. 522, 87 ; METZGER, *Recherches*, p. 12, 11 et pl. 3, 1-2 ; BÉRARD, *Anodoi*, pp. 75-76 et pl. 6, fig. 21-22 ; SCHEFOLD, *SB III*, p. 69, fig. 82).

- Fig. 10** : fragments d'une péliké attique à figures rouges **pl. G, a**
 Peintre des Niobides, ca 460-440 A.C.N.
 Bonn, Akademisches Kunstmuseum der Universität, 2661
 (ARV², p. 1661 ; BÉRARD, *Anodoi*, pl. 11, 41).
- Fig. 11** : lécythe attique à fond blanc **pl. G, b**
 Peintre d'Athènes 12789, ca 500-450 A.C.N.
 Berlin, Staatliche Museen, 3276
 (ARV², p. 750, (a) ; METZGER, *Recherches*, p. 24, 59 et pl. 10, 2 ; LIMC IV, « Hades » (LINDNER), p. 372-373, 22 ; MORARD, *Darius*, p. 29).
- Fig. 12** : coupe attique à figures rouges **pl. H, a**
 Peintre de Codros, ca 450-430 A.C.N.
 Londres, British Museum, E 82
 (ARV², p. 1269, 3 ; METZGER, *Recherches*, p. 24, 60 ; SCHEFOLD, *SB* III, p. 221 et fig. 303-305 ; LIMC IV, « Hadès » (LINDNER), p. 375, 44 ; MORARD, *Darius*, p. 29 et pl. 68, 2).
- Fig. 13** : péliké attique à figures rouges **pl. I**
 Groupe G, ca 370-350 A.C.N.
 Londres, British Museum, E 433
 (ARV², p. 1466, 104 ; METZGER, *Recherches*, p. 39, 28 ; SCHEFOLD, *SB* III, p. 259, fig. 369).
- Fig. 14** : amphore à col attique à figures noires **pl. J, a**
 Peintre de la Balançoire, ca 540-520 A.C.N.
 Göttingen, Georg-August-Universität, J 14
 (COOK, *Zeus* I, p. 213 ; METZGER, *Représentations*, p. 234, n. 5 ; ABV, p. 309, 83 ; DUGAS, *Triptolème*, p. 132, 1 ; SCHWARZ, *Triptolemos*, p. 29, V 2 ; LIMC VIII, « Triptolemos » (SCHWARZ), p. 60, 54).
- Fig. 15** : hydrie attique à figures rouges **pl. J, b**
 Peintre de Berlin, ca 480-460 A.C.N.
 Copenhague, Ny Carlsberg Glyptothek, 2696
 (DUGAS, *Triptolème*, p. 133, 21 ; ARV², p. 210, 181 ; SCHWARZ, *Triptolemos*, p. 36, V 42 ; LIMC VIII, « Persephone » (GÜNTNER), p. 962, 98).
- Fig. 16** : skyphos attique à figures rouges **pl. K, a**
 Makron, ca 500-480 A.C.N.
 Londres, British Museum, E 140
 (FR III, p. 259 et pl. 161 ; DUGAS, *Triptolème*, p. 134, 30 ; ARV², p. 459, 3 ; METZGER, *Recherches*, p. 14, 30 ; SIMON, *Vasen*, n° 167 ; SCHEFOLD, *SB* III, p. 58, fig. 71 ; SCHWARZ, *Triptolemos*, p. 39, V 58 ; LIMC IV, « Demeter » (BESCHI), p. 873, 344 ; CLINTON, *Iconography*, fig. 51-54 ; KUNISCH, *Makron*, p. 194, 319 et pl. 107).
- Fig. 17** : coupe attique à figures rouges **pl. K, b**
 Peintre d'Aberdeen, ca 470-450 A.C.N.
 Paris, Musée du Louvre, G 452
 (DUGAS, *Triptolème*, p. 136, 64 ; ARV², p. 921, 33 ; SCHWARZ, *Triptolemos*, p. 46, V 94 ; LIMC VIII, « Persephone » (GÜNTNER), p. 962, 101).
- Fig. 18** : coupe attique à figures rouges **pl. L, a**
 Peintre d'Iéna, ca 380-360 A.C.N.
 Vatican, Museo Gregoriano Etrusco, 16.551
 (METZGER, *Représentations*, p. 240, 1 ; DUGAS, *Triptolème*, p. 137, 92 ; ARV², p. 1513, 24 ; SCHEFOLD, *SB* III, p. 62, fig. 76 ; SCHWARZ, *Triptolemos*, p. 53, V 129 ; LIMC VIII, « Triptolemos » (SCHWARZ), p. 65, 138).

- Fig. 19** : stamnos attique à figures rouges **pl. L, b**
 Peintre de Triptolème, ca 490-470 A.C.N.
 Paris, Musée du Louvre, G 187
 (DUGAS, *Triptolème*, p. 134, 29 ; ARV², p. 361, 2 ; METZGER, *Recherches*, p. 18, 187 et pl. 5, 1 ; SCHEFOLD, *SB III*, p. 59, fig. 72-73 ; SCHWARZ, *Triptolemos*, p. 38, V 53 ; *LIMC VIII*, « Persephone » (GÜNTNER), p. 964, 135).
- Fig. 20** : cratère à volutes attique à figures rouges **pl. M**
 Peintre de Kléophon, ca 450-430 A.C.N.
 Stanford, Cantor Arts Center (University Museum), 1970.12
 (SCHWARZ, *Triptolemos*, p. 49, V 111 et pp. 135-138 ; CLINTON, *Iconography*, pp. 123-125, et fig. 11-14 ; *LIMC VIII*, « Persephone » (GÜNTNER), p. 964, 127).
- Fig. 21** : Péliké attique à figures rouges **pl. N**
 Peintre de Pan, ca 470-450 A.C.N.
 Malibu, Paul Getty Museum, 81.AE.62
 (ARV², p. 558, 130 ; ROBERTSON, *Pan Painter*, pp. 71-89 et fig. 1, a-k ; SCHWARZ, *Triptolemos*, p. 40, V 66).
- Fig. 22** : amphore pansue à figures rouges **pl. O**
 Peintre indéterminé, ca 390-370 A.C.N.
 Cos, Musée archéologique, 137
 (SCHWARZ, *Triptolemos*, p. 52, V 125 ; *LIMC IV*, « Demeter » (BESCHI), p. 876, 390 ; CLINTON, *Iconography*, p. 136, 8 ; BÉRARD, *Mystères*, fig. 1).
- Fig. 23** : relevé du décor d'une péliké attique à figures rouges **pl. P, a**
 Peintre indéterminé, ca 340-330 A.C.N.
 Saint-Pétersbourg, Musée de l'Ermitage, PAB 8 (St. 1792)
 (FR II, p. 52, pl. 70 ; METZGER, *Représentation*, p. 244, 11 et pl. 34, 2 ; DUGAS, *Triptolème*, p. 138, 98 ; MYLONAS, *Eleusis*, fig. 85 ; ARV², p. 1476, 1 ; METZGER, *Recherches*, p. 40, 35 ; BÉRARD, *Anodoi*, pl. 19, fig. 69 ; BIANCHI, *Mysterien*, pp. 16-17 ; SCHEFOLD, *SB III*, pp. 66-67, fig. 80-81 ; SCHWARZ, *Triptolemos*, p. 54, V 134 ; CLINTON, *Iconography*, fig. 20-21).
- Fig. 24** : relevé du décor d'une hydrie attique à reliefs polychromes **pl. P, b**
 ca 350-320 A.C.N.
 Saint-Pétersbourg, Musée de l'Ermitage, B 1659 (St. 525).
 (METZGER, *Recherches*, pp. 40-41, 36 et pl. 20-22 ; DUGAS, *Triptolème*, p. 138, 97 ; SCHWARZ, *Triptolemos*, pp. 57-58, V 149 ; *LIMC IV*, « Demeter » (BESCHI), p. 878, 405 ; CLINTON, *Iconography*, pp. 78-81 et fig. 17-19 ; *ThesCRA II*, p. 95, 29 ; CLINTON, *Mysteries*, pp. 350-351).
- Fig. 25** : fragments et relevé du décor d'une loutrophore attique à figures noires **pl. Q**
 Peintre indéterminé, ca 570-520 A.C.N.
 Eleusis, Musée archéologique, 1215 et 1467
 (DEUBNER, *Feste*, pl. 5, 2 ; METZGER, *Recherches*, p. 28, 66 ; BIANCHI, *Mysteries*, fig. 37 ; KERÉNYI, *Eleusis*, pl. 60 ; *ThesCRA II*, p. 95, 23).

- Fig. 26 :** stamnos attique à figures rouges **pl. R, a**
 Groupe de Polygnote, ca 450-430 A.C.N.
 Eleusis, Musée archéologique, 636
 (MYLONAS, *Eleusis*, p. 209, fig. 78 ; ARV², p. 1052, 23 ; METZGER, *Recherches*, p. 29, 68 ; BIANCHI, *Mysteries*, fig. 36 ; KERÉNYI, *Eleusis*, pl. 29 ; LIMC IV « Eumolpos » (WEIDAUER), p. 58, 23 ; *ThesCRA* II, p. 95, 24 ; BURKERT, *Mystères*, fig. 1 ; BOWDEN, *Mystery Cults*, p. 33, fig. 17).
- Fig. 27 :** coupe attique à figures rouges **pl. R, b**
 Peintre d'Antiphon, ca 490-480 A.C.N.
 Philadelphie, University of Pennsylvania Museum, MS 2448.
 (ARV², p. 337, 24 ; GEBAUER, *Thysia*, p. 116, P 67 et fig. 67).
- Fig. 28 :** amphore attique à figures noires **pl. S**
 Groupe E, ca 550-500 A.C.N.
 Viterbe, Museo Civico.
 (GEBAUER, *Thysia*, pp. 257-259, S1 et fig. 134).
- Fig. 29 :** péliké attique à figures noires **pl. T**
 Peintre de Rycroft, ca 550-500 A.C.N.
 Naples, Museo Archeologico Nazionale, 81083 (H 3358).
 (HEYDEMANN, *Neapel*, p. 602-603, 3358 ; ABV, p. 338, 3 ; HARRISON, *Prolegomena*, fig. 14 ; METZGER, *Recherches*, p. 28, 64 et pl. 9, 3 ; BIANCHI, *Mysteries*, fig. 39 ; LIMC III « Dioskouroi » (HERMARY), p. 576, 111 ; *ThesCRA* II, p. 95, 32).
- Fig. 30 :** skyphos attique à figures rouges **pl. H, b**
 Peintre du lécythe de Yale, ca 460-440 A.C.N.
 Bruxelles, Musées Royaux d'Art et d'Histoire, A 10
 (DUGAS, *Triptolème*, p. 136, 61 ; ARV², p. 661, 86 ; METZGER, *Recherches*, p. 28, 65 et pl. 13, 1-2 ; BIANCHI, *Mysteries*, fig. 34 ; LIMC IV, « Herakles » (BOARDMAN), p. 806, 1401 ; CLINTON, *Iconography*, fig. 35 ; *ThesCRA* II, p. 95, 25 ; BOWDEN, *Mystery Cults*, p. 42, fig. 26-27).
- Fig. 31 :** plaque votive en terre cuite peinte selon la technique de la figure rouge **pl. U**
 Première moitié du IV^e siècle
 Athènes, Musée National Archéologique, 11036
 (DEUBNER, *Feste*, pl. 1 ; MYLONAS, *Eleusis*, pp. 213-221, fig. 88 ; BIANCHI, *Mysteries*, fig. 35 ; LIMC IV, « Demeter » (BESCHI), pp. 876-877, 392 ; CLINTON, *Iconography*, pp. 73-75 ; *ThesCRA* II, p. 95, 27 ; CLINTON, *Mysteries*, pp. 349-350 ; BÉRARD, *Mystères*, p. 85).
- Fig. 32 :** cratère à volutes attique à figures rouges **pl. V**
 Peintre de Bologne 279, ca 460-440 A.C.N.
 Ferrare, Museo Nazionale Archeologico di Spina, 3031 (T 579)
 (METZGER, *Représentations*, pp. 232-233 ; ARV², p. 612, 1 ; METZGER, *Recherches*, p. 12, 12 ; TRENDALL & WEBSTER, *Drama*, p. 33, II, 7 ; BÉRARD, *Anodoi*, pp. 91-102, pl. 8, fig. 30a-c ; SCHEFOLD, *SB* III, p. 71, fig. 85-86 ; BOARDMAN *Vases*, fig. 15, 1-2 ; CLINTON, *Iconography*, fig. 42 ; GEBAUER, *Thysia*, p. 580, Bu 20 et fig. 375 ; MORARD, *Darius*, pl. 78).
- Fig. 33 :** relevé du décor de l'urne cinéraire romaine en marbre dite *Urne Lovatelli* **pl. W**
 Epoque augustéenne
 Rome, Museo Nazionale Romano, 11301
 (DEUBNER, *Feste*, pl. 7, 2 ; HARRISON, *Prolegomena*, fig. 153-155 ; MYLONAS, *Eleusis*, pp. 205-207, fig. 83 ; KERÉNYI, *Eleusis*, pl. 8 ; BIANCHI, *Mysteries*, pp. 28-29, fig. 50 ; LIMC IV, « Demeter / Ceres » (DE ANGELI), p. 902, 145 ; BURKERT, *Mystères*, fig. 2-4 ; *ThesCRA* II, p. 96, 34 ; MORARD, *Darius*, p. 125, n. 697, pl. 114, 1).

- Fig. 34** : fragments de reliefs en terre cuite (collection Campana) **pl. X**
 Epoque augustéenne
 Rome, Museo Nazionale Romano, 4357-4358
 (BIANCHI, *Mysteries*, pp. 29, fig. 51 ; *LIMC IV*, « Demeter/Ceres » (DE ANGELI), p. 903, 147 ; *ThesCRA II*, p. 96, 35a-b ; MORARD, *Darius*, p. 125, n. 697, pl. 114, 3).
- Fig. 35** : sarcophage romain en marbre dit *Sarcophage de Torrenova* **pl. Y**
 Milieu du II^e siècle P.C.N.
 Rome, Palais Borghèse
 (DEUBNER, *Feste*, pl. 7, 1 ; MYLONAS, *Eleusis*, pp. 205-207, fig. 84 ; KERÉNYI, *Eleusis*, pl. 7 ; BIANCHI, *Mysteries*, pp. 28, fig. 47 ; KOCH & SICHTERMANN, *Sarkophage*, p. 501, fig. 484 ; *LIMC IV*, « Demeter / Ceres » (DE ANGELI), pp. 902-903, 146 ; CLINTON, *Iconography*, pp. 137-138, 6 ; *ThesCRA II*, p. 96, 37 ; MORARD, *Darius*, p. 125, n. 697, pl. 114, 2).
- Fig. 36** : relief en terre cuite de Locres Epizéphyrienne, Prückner « Typ 57 » **pl. Z, a**
 Première moitié du V^e siècle A.C.N.
 (PRÜCKNER, *Tonreliefs*, pp. 68-70, fig. 11 ; LINDNER, *Persephone*, p. 37, 24 ; *LIMC IV*, « Hades »(LINDNER), p. 379, 64).
- Fig. 37** : relief en terre cuite de Locres Epizéphyrienne, Prückner « Typ 79 » **pl. Z, b**
 Première moitié du V^e siècle A.C.N.
 (PRÜCKNER, *Tonreliefs*, pp. 70-74, fig. 12).
- Fig. 38** : relief en terre cuite de Locres Epizéphyrienne, Prückner « Typ 84 » **pl. AA, a**
 Première moitié du V^e siècle A.C.N.
 (PRÜCKNER, *Tonreliefs*, pp. 74-76, fig. 13 ; *LIMC IV*, « Hades » (LINDNER), p. 379, 62).
- Fig. 39** : relief en terre cuite de Locres Epizéphyrienne, Prückner « Typ 86 » **pl. AA, b**
 Première moitié du V^e siècle A.C.N.
 (PRÜCKNER, *Tonreliefs*, pp. 74-76, fig. 14 ; *LIMC IV*, « Hades » (LINDNER), p. 376, 50).
- Fig. 40** : schéma synoptique des dons agricoles divins **pl. AB**
 (Création personnelle).
- Fig. 41** : Statue romaine en marbre, copie d'un original grec daté du V^e siècle II^e siècle P.C.N. (époque antonine) **pl. AC**
 Rome, Palazzo dei Conservatori
 (BIANCHI, *Mysteries*, p. 27 et fig. 44).
- Fig. 42** : relief votif en terre cuite provenant du sanctuaire d'Héraclée **pl. AD, a**
 Dernier tiers du V^e siècle A.C.N.
 Policoro, Museo Nazionale della Siritide, S 1080
 (NEUTSCH, *Scavi*, pl. 26 ; LEONHARD, *Kreuzfackel*, p. 150, T 96).
- Fig. 43** : relief votif en terre cuite provenant du sanctuaire d'Héraclée **pl. AD, b**
 Dernier tiers du V^e siècle A.C.N.
 Policoro, Museo Nazionale della Siritide, S 1081
 (LEONHARD, *Kreuzfackel*, p. 149, T 81).
- Fig. 44** : relief votif en terre cuite provenant du sanctuaire d'Héraclée **pl. AD, c**
 Dernier tiers du V^e siècle A.C.N.
 Policoro, Museo Nazionale della Siritide, S 1079
 (LEONHARD, *Kreuzfackel*, p. 150, T 99).

- Fig. 45** : relief votif en terre cuite provenant du sanctuaire d'Héraclée
Dernier tiers du V^e siècle A.C.N.
Policoro, Museo Nazionale della Siritide, 22126
(LEONHARD, *Kreuzfackel*, p. 149, T 84). **pl. AD, d**
- Fig. 46** : plaque en terre cuite attique peinte selon la technique de la figure noire
Exékias, ca 530 A.C.N.
Berlin, Staatliche Museen, 1814 et 1823
(ABV, p. 146, 22-23 ; CROUWEL, *Chariots*, pl. 21 ; RAEPSAET, *Attelages*, p. 178, fig. 100-101). **pl. AE**
- Fig. 47** : relief en terre cuite de Locres Epizéphyrienne, Prückner « Typ 3 »
Première moitié du V^e siècle A.C.N.
(PRÜCKNER, *Tonreliefs*, p. 20, fig. 2). **pl. AF, a**
- Fig. 48** : relevé du décor de la frise en terre cuite du « temple C » de Métaponte
VI^e siècle A.C.N.
Métaponte, Museo Archeologico Nazionale
(CROUWEL, *Chariots*, p. 96 et pl. 34, 1 ; DE SIENA, *Metaponto*, p. 49, fig. 4). **pl. AF, b**
- Fig. 49** : fragment d'une hydrie votive provenant du sanctuaire d'Héraclée
Fin du V^e siècle A.C.N.
Policoro, Museo Nazionale della Siritide, 25912
(NEUTSCH, *Scavi*, p. 39, fig. 27 ; LEONHARD, *Kreuzfackel*, p. 114, T 58). **pl. AG**
- Fig. 50** : coupe attique à figures rouges
Peintre de la Cage, ca 480-470 A.C.N.
Londres, British Museum, 1901.0514.1
(ARV², p. 348, 2). **pl. AH**
- Fig. 51** : skyphos messapien provenant de Timmari
VI^e siècle A.C.N.
Matera, Museo Archeologico Nazionale Domenico Ridola, 5650
(NEUTSCH, *Lukanien*, p. 186, n. 21 et pl. 47, 4 ; LEONHARD, *Kreuzfackel*, p. 144, T 59). **pl. AI, a**
- Fig. 52** : canthare œnôtre provenant de la nécropole de Garaguso
VI^e siècle A.C.N.
Matera, Museo Archeologico Nazionale Domenico Ridola
(MOREL, *Grande Grèce*, p. 106). **pl. AI, b**
- Fig. 53** : relevé et photographies du décor de la tombe α de Tarente
Fin du III^e siècle A.C.N.
Tarente, Via Francesco Crispi
(TINÉ BERTOCCHI, *Pittura*, pp. 90-91 et fig. 71 ; LEONHARD, *Kreuzfackel*, p. 145, T 69 ;
DE JULIIS, *Ori*, pp. 502-503 et feuillet 144 ; DELL'AGIO & VINCI, *Ipogei*, pp. 462-463 et
pl. 235 ; STEINGRÄBER, *Grabwesen*, p. 154 et pl. 48, 2). **pl. AJ**

PLANCHES A à AJ

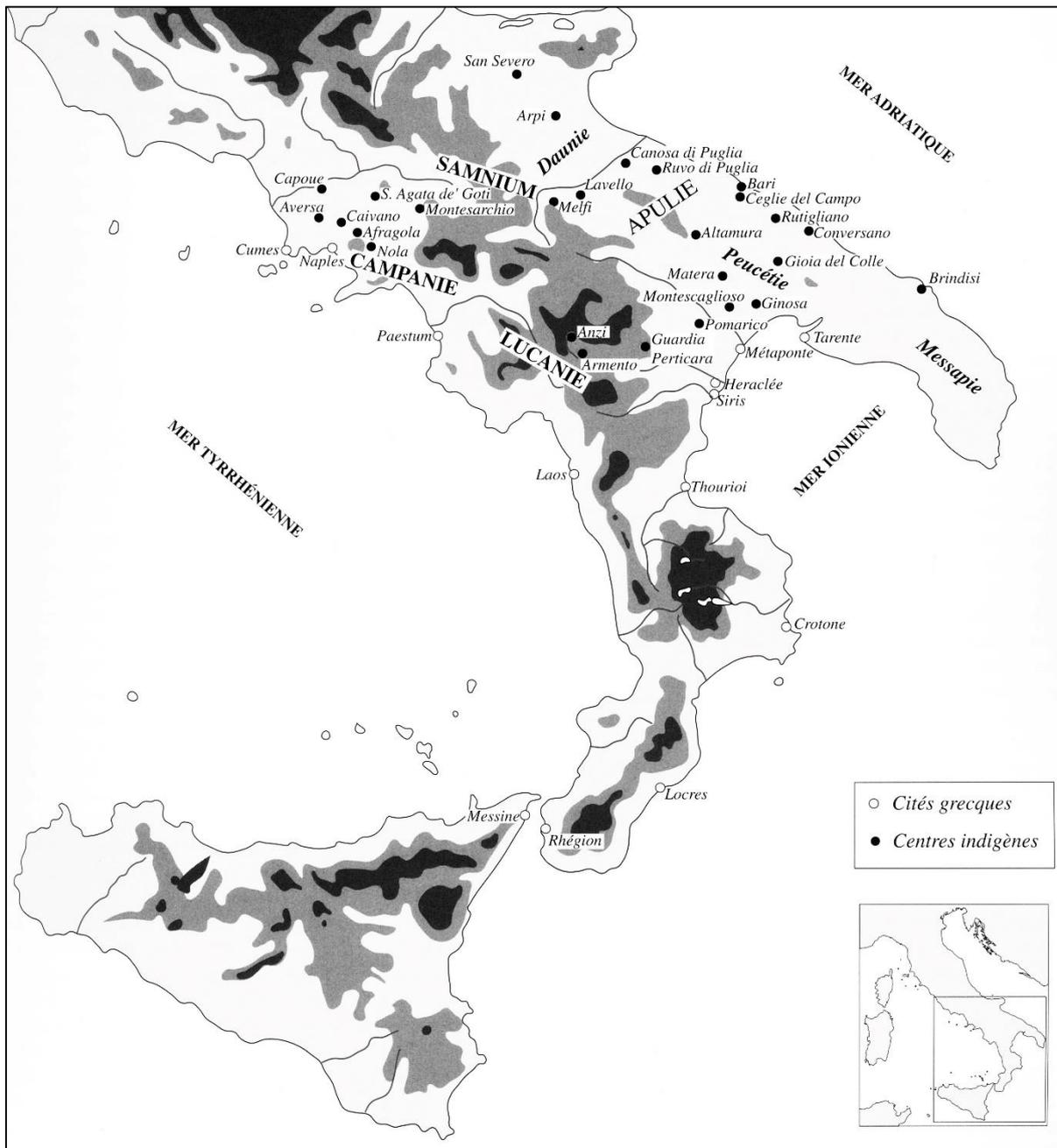


Fig. 1 : la Grande Grèce, entre cités grecques et centres indigènes.

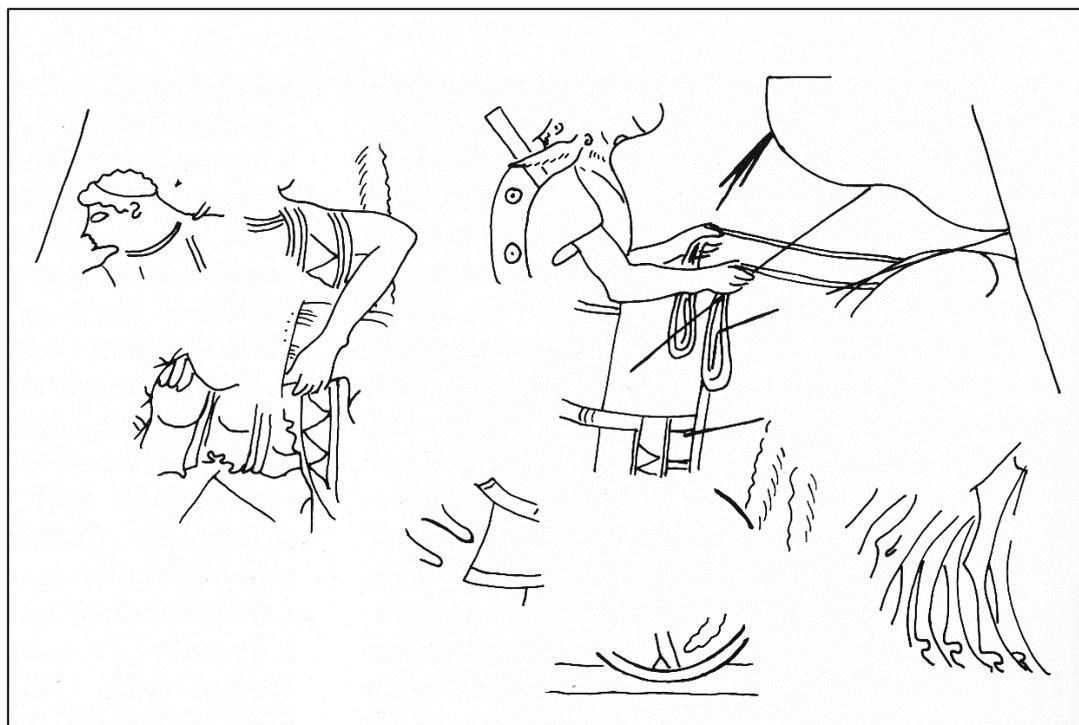
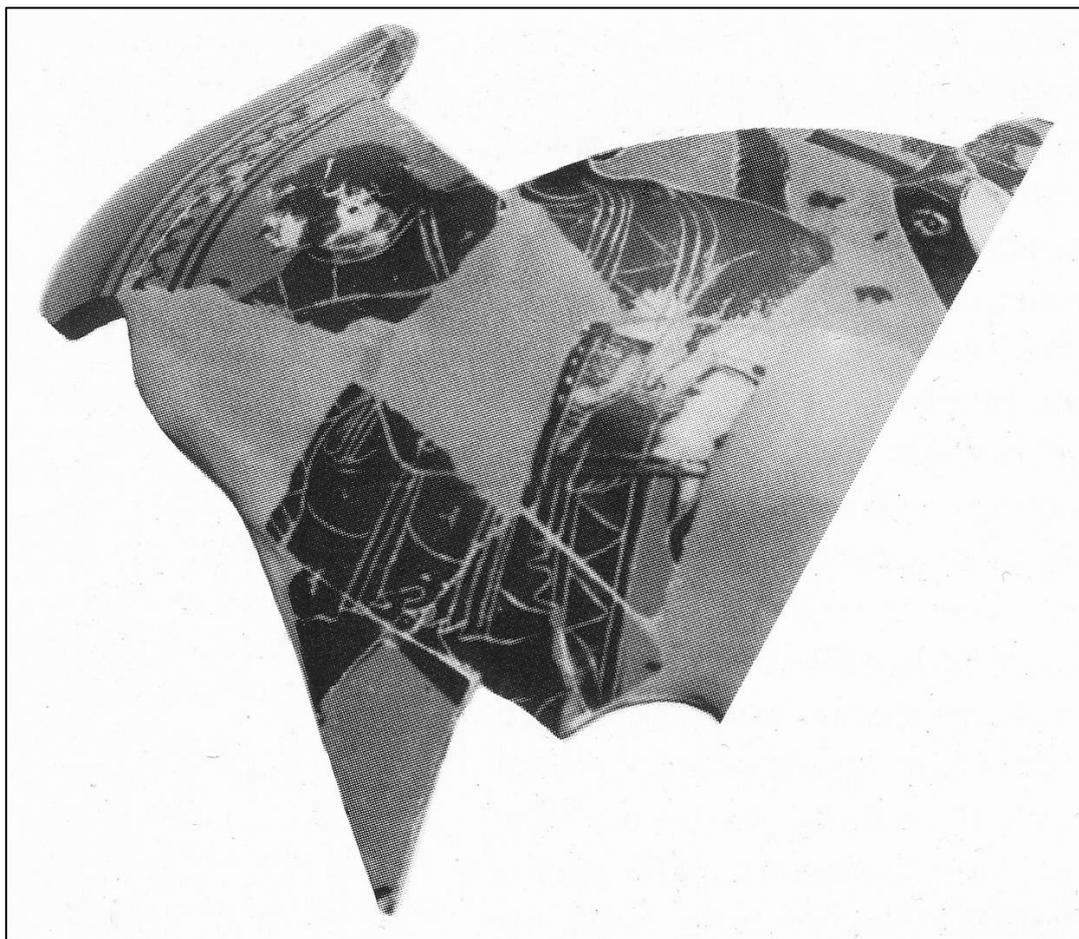
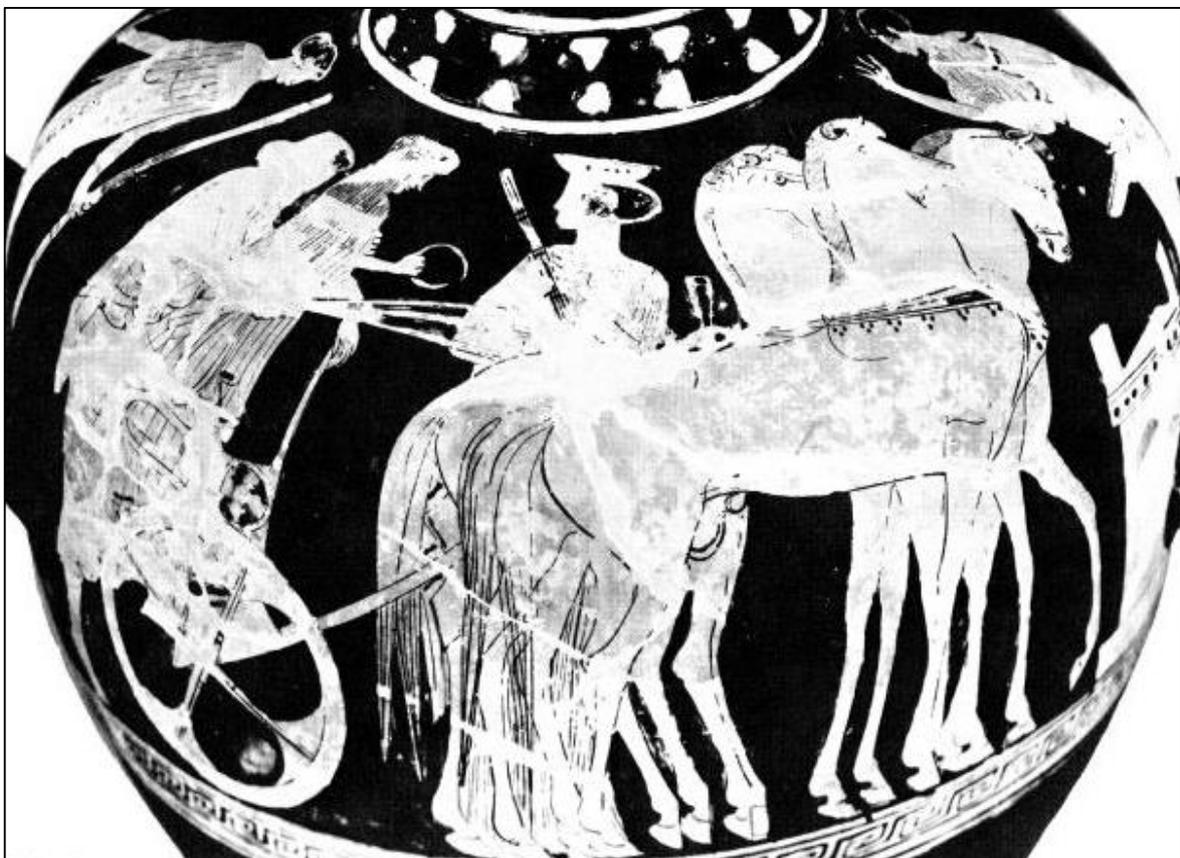


Fig. 2 : fragments d'une œnochoé attique et relevé de leur décor – Bâle HC 912.



a. Fig. 3 : amphore attique – Naples 81556 (H 3091).



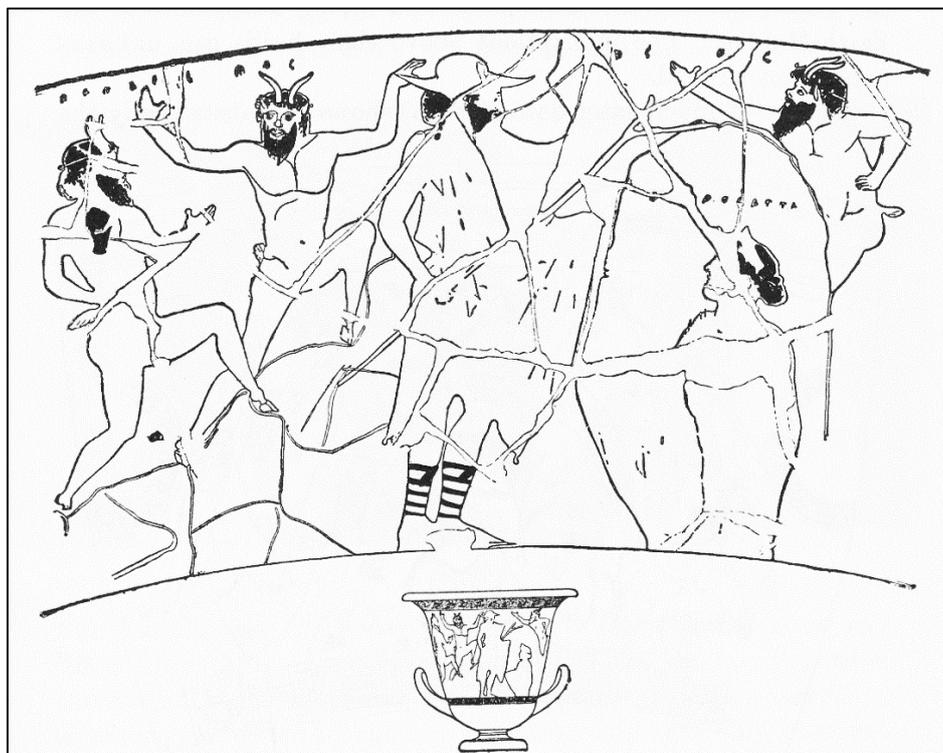
b. Fig. 5 : hydrie attique – Würzburg L 535.



Fig. 4 : fragments d'un skyphos attique et relevé de son décor – Eleusis 1804.



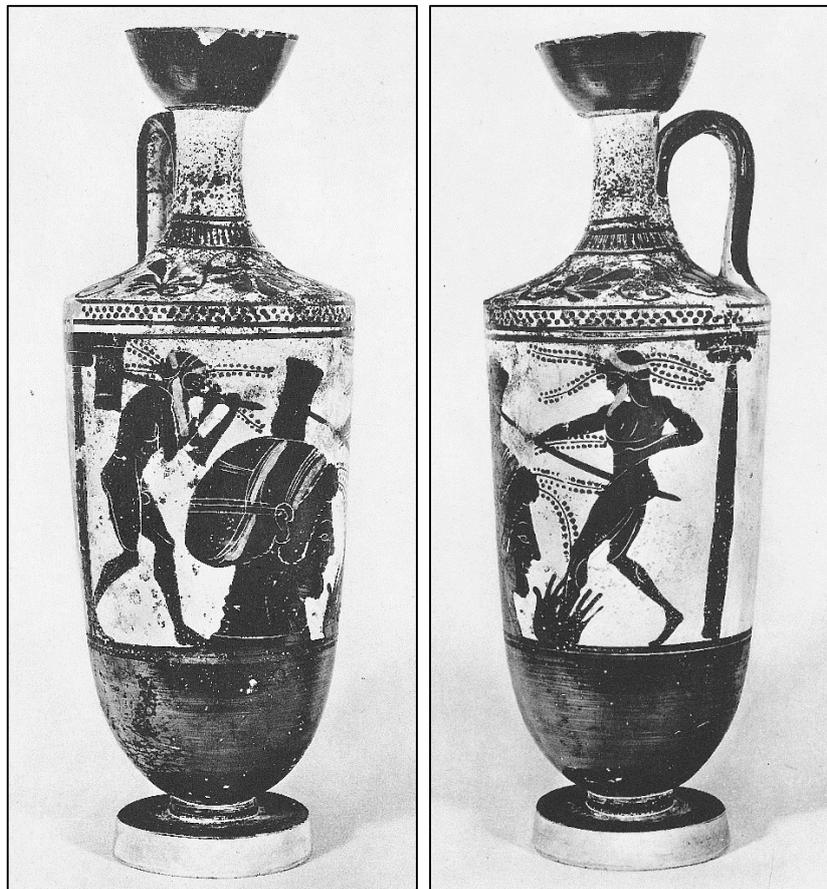
a. Fig. 6 : cratère en cloche attique – New York 28.57.23.



b. Fig. 7 : relevé du décor du cratère en calice attique – Dresde 350.



a. Fig. 8 : cratère en cloche attique – Melbourne D1-1976.



b. Fig. 9 : lécythe attique – Paris 298.



a. Fig. 10 : fragments d'une péliké attique – Bonn 2661.



b. Fig. 11 : lécythe attique – Berlin 3276.



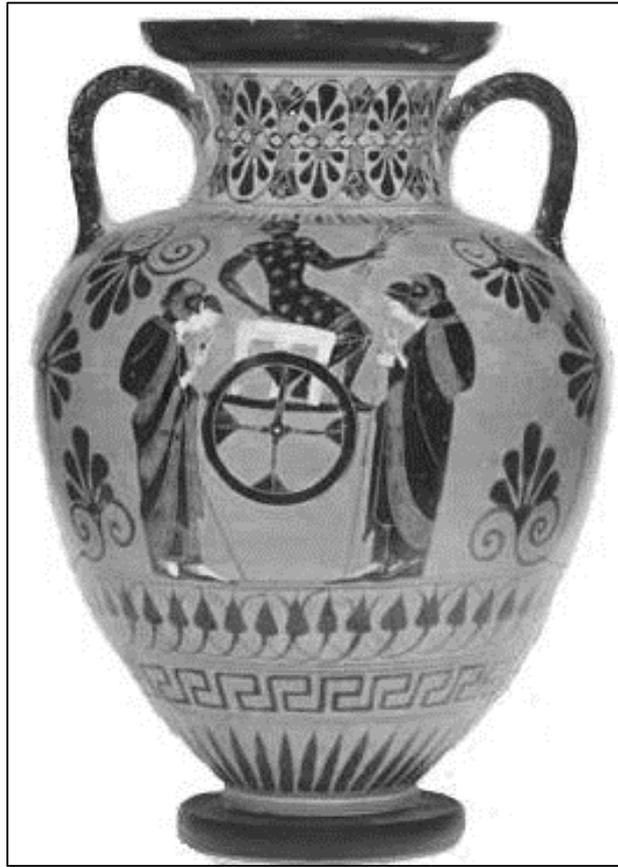
a. Fig. 12 : coupe attique – Londres E 82.



b. Fig. 30 : skyphos attique – Bruxelles A 10.



Fig. 13 : péliké attique – Londres E 433.



a. Fig. 14 : amphore à col attique – Göttingen J 14.



b. Fig. 15 : hydrie attique – Copenhague 2696.



a. Fig. 16 : skyphos attique – Londres E 140.



b. Fig. 17 : coupe attique – Paris G 452.



a. Fig. 18 : coupe attique – Vatican 16.551.



b. Fig. 19 : stamnos attique à figures rouges – Paris G 187.

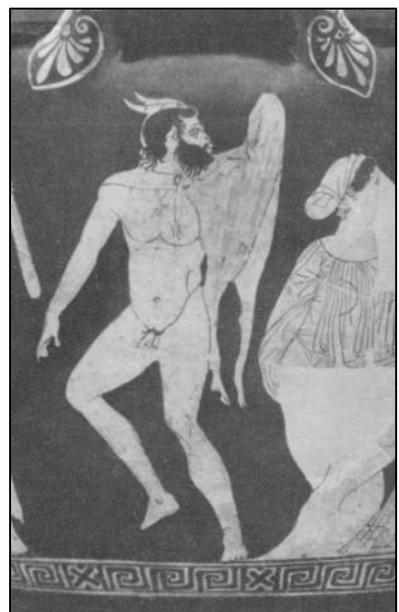
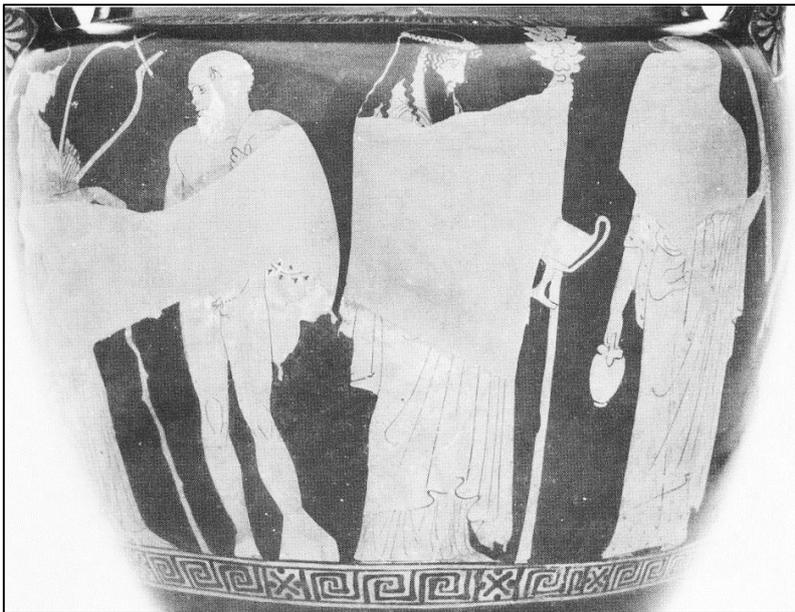


Fig. 20 : cratère à volutes attique – Stanford 1970.12.

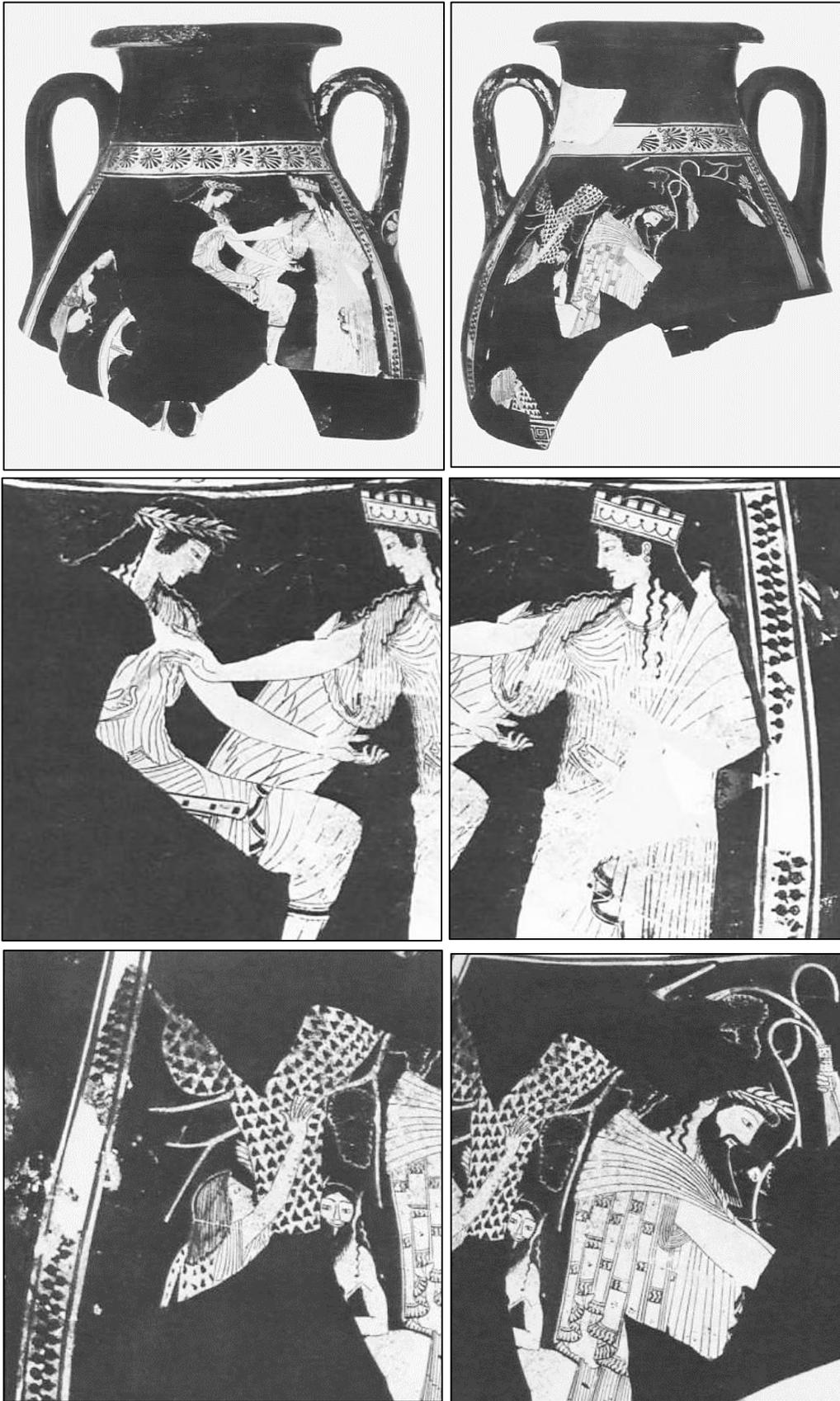


Fig. 21 : péliké attique – Malibu 81.AE. 62.

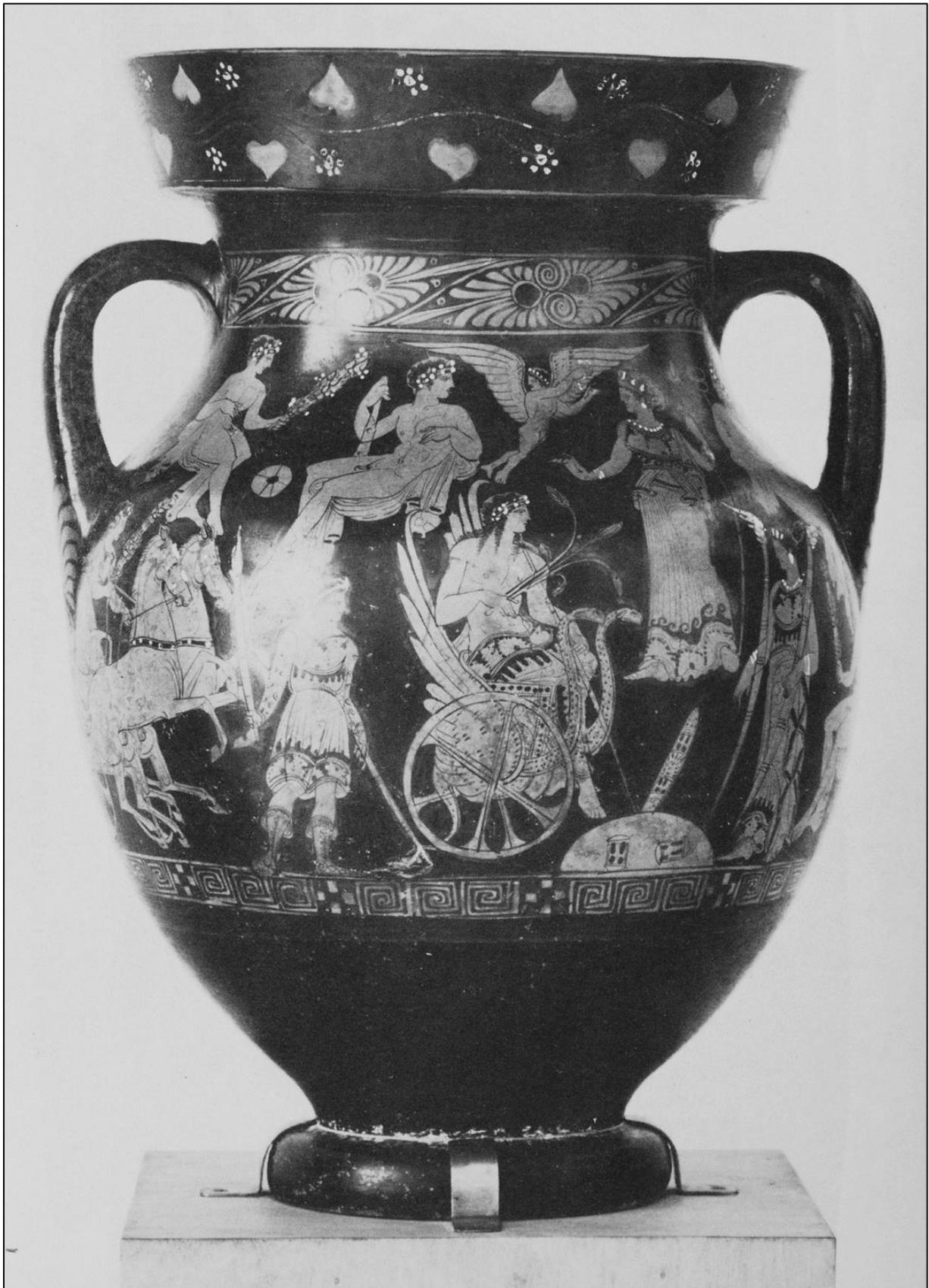
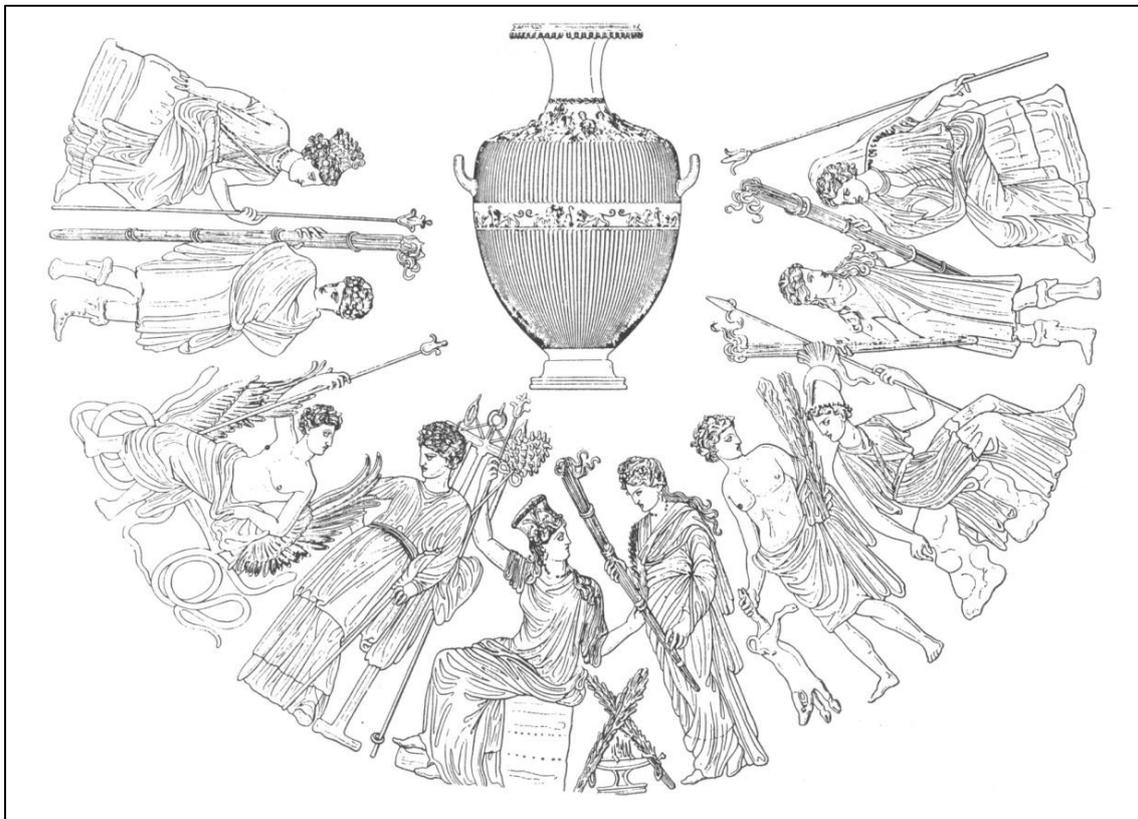


Fig. 22 : amphore pansue attique – Kos 137.



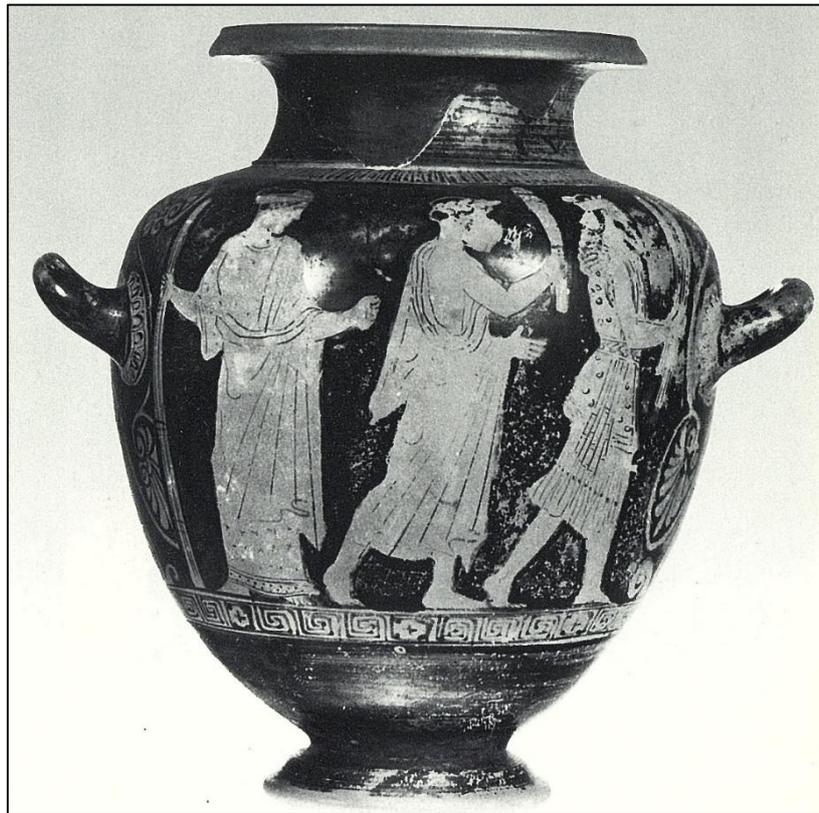
a. Fig. 23 : relevé du décor d'un péliké attique – Saint-Pétersbourg PAB 8 (St. 1792).



b. Fig. 24 : relevé du décor d'une hydrie attique à reliefs polychromes
– Saint-Pétersbourg B 1659 (St. 525)



Fig. 25 : fragments et relevé du décor du col d'une loutrophore attique – Eleusis 1215 et 1467.



a. Fig. 26 : stamnos attique – Eleusis 636.



b. Fig. 27 : tondo d'une coupe attique – Philadelphie MS 2448.

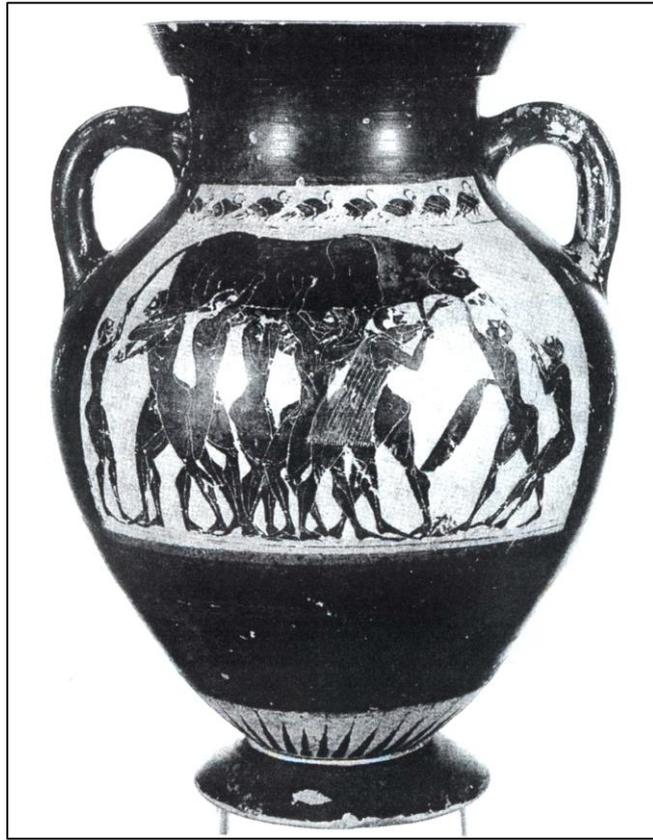


Fig. 28 : amphore attique – Viterbe.

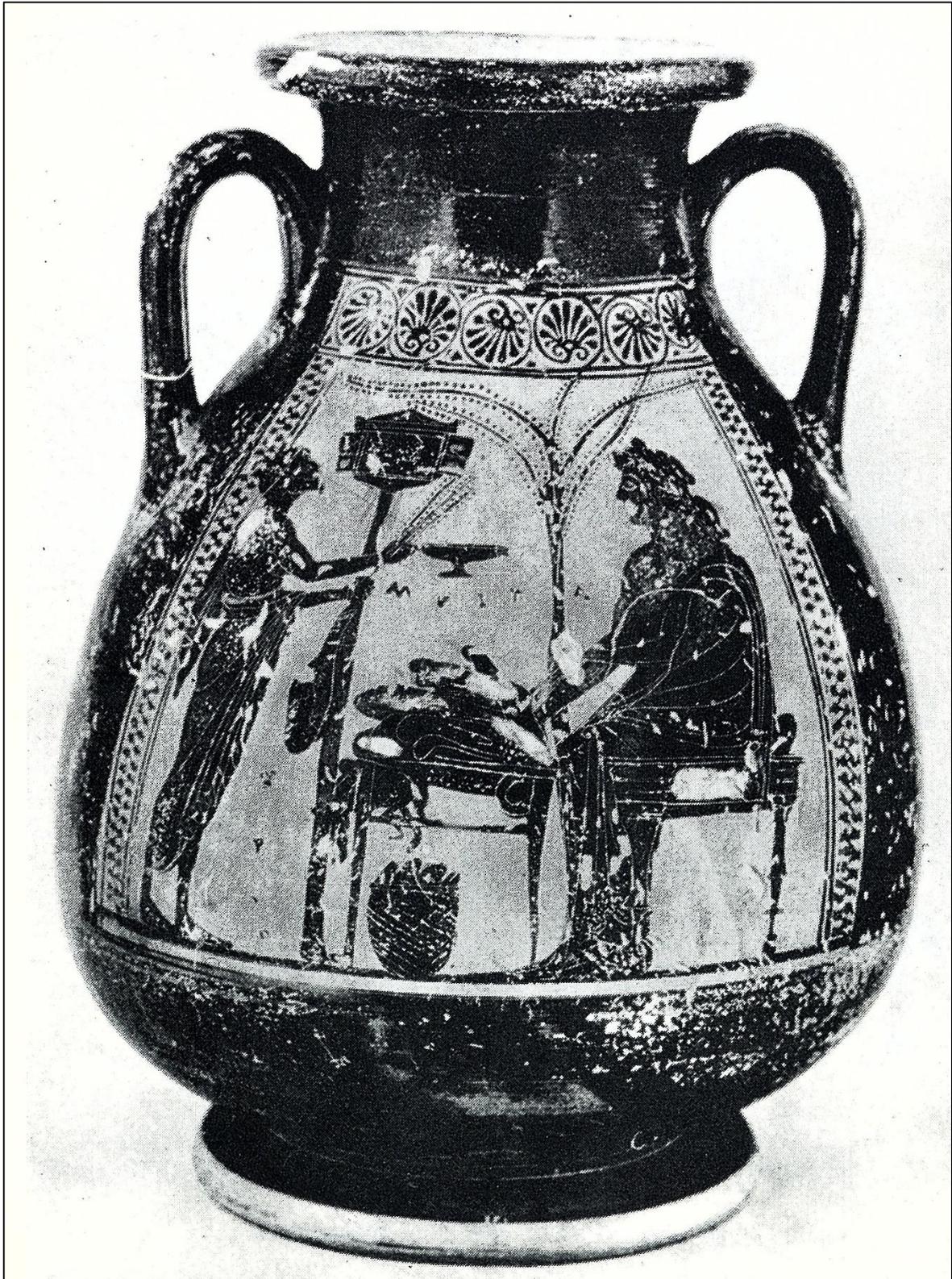


Fig. 29 : péliké attique – Naples 81083 (H 3358).

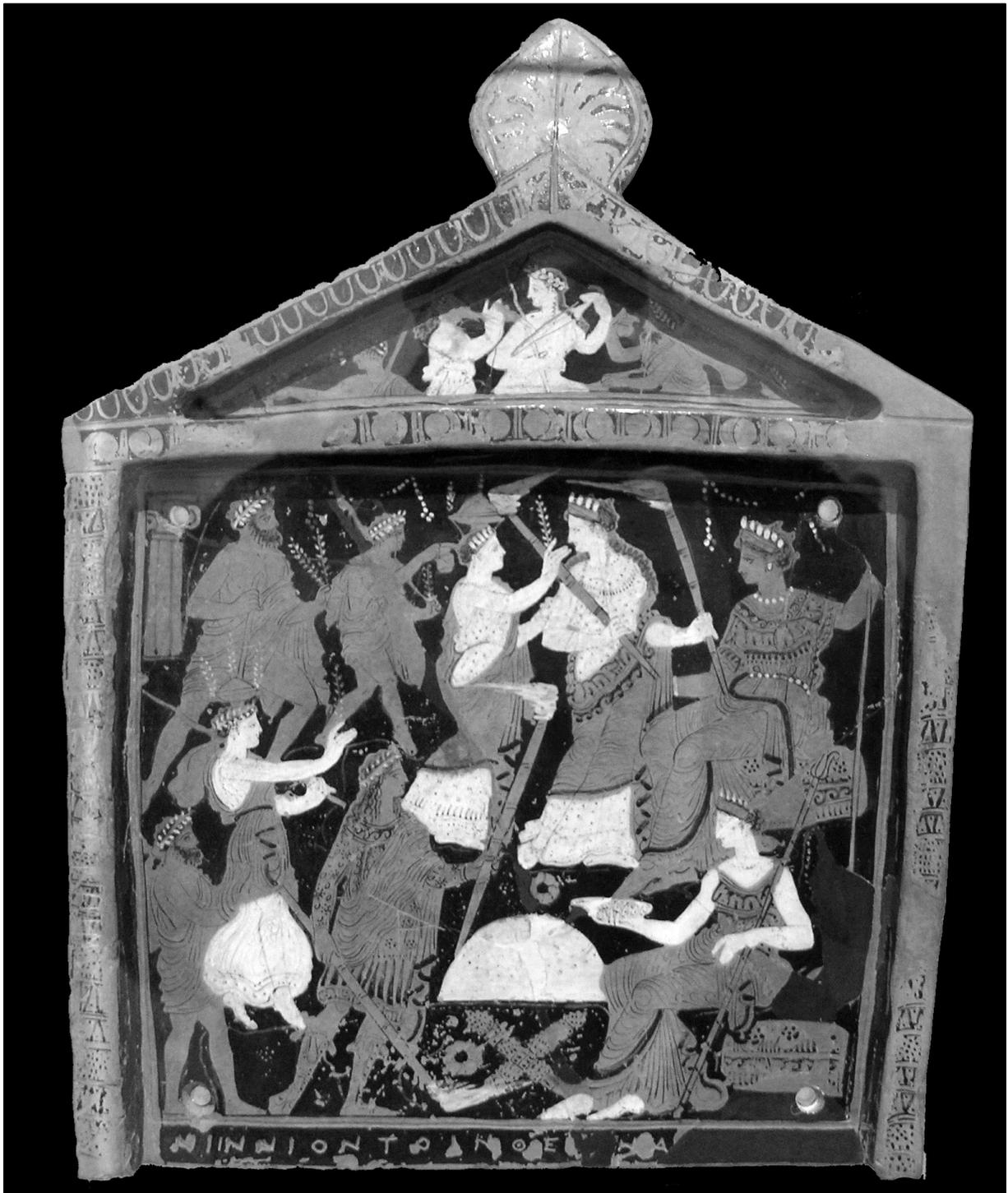


Fig. 31 : plaque votive en terre cuite – Athènes 11036.

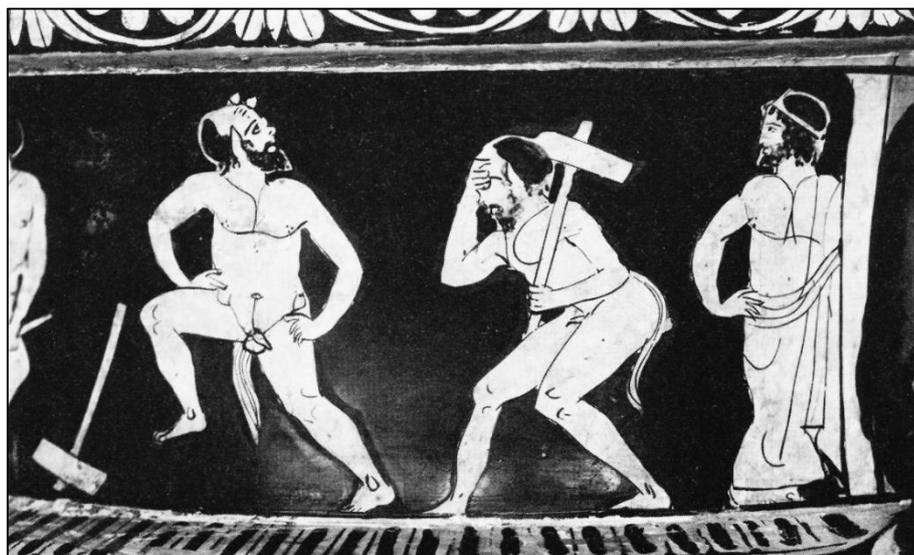
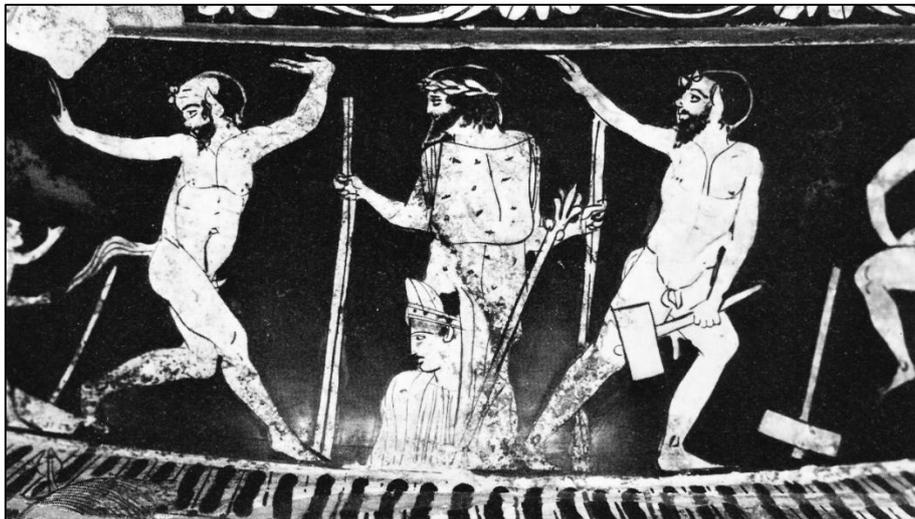


Fig. 32 : col d'un cratère à volutes attique – Ferrare 3031 (T 579).



Fig. 33 : relevé du décor de l'urne cinéraire romaine dite *Urne Lovatelli* – Rome 11301.



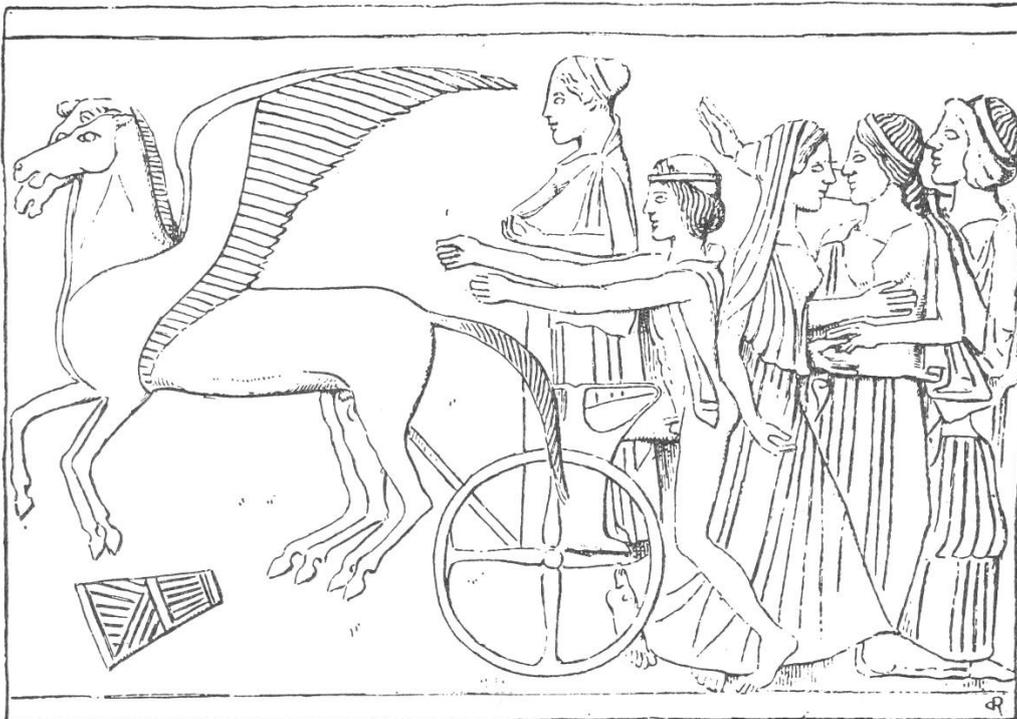
Fig. 34 : fragments de reliefs en terre cuite (collection Campana)
– Rome 4357-4358.



Fig. 35 : sarcophage romain dit *Sarcophage de Torrenova*
– Rome, Palais Borghèse.



a. Fig. 36 : relief de Locres Epizéphyrienne, Prückner « Typ 57 ».



b. Fig. 37 : relief de Locres Epizéphyrienne, Prückner « Typ 79 ».



a. Fig. 38 : relief de Locres Epizéphyrienne, Prückner « Typ 84 ».



b. Fig. 39 : relief de Locres Epizéphyrienne, Prückner « Typ 86 ».

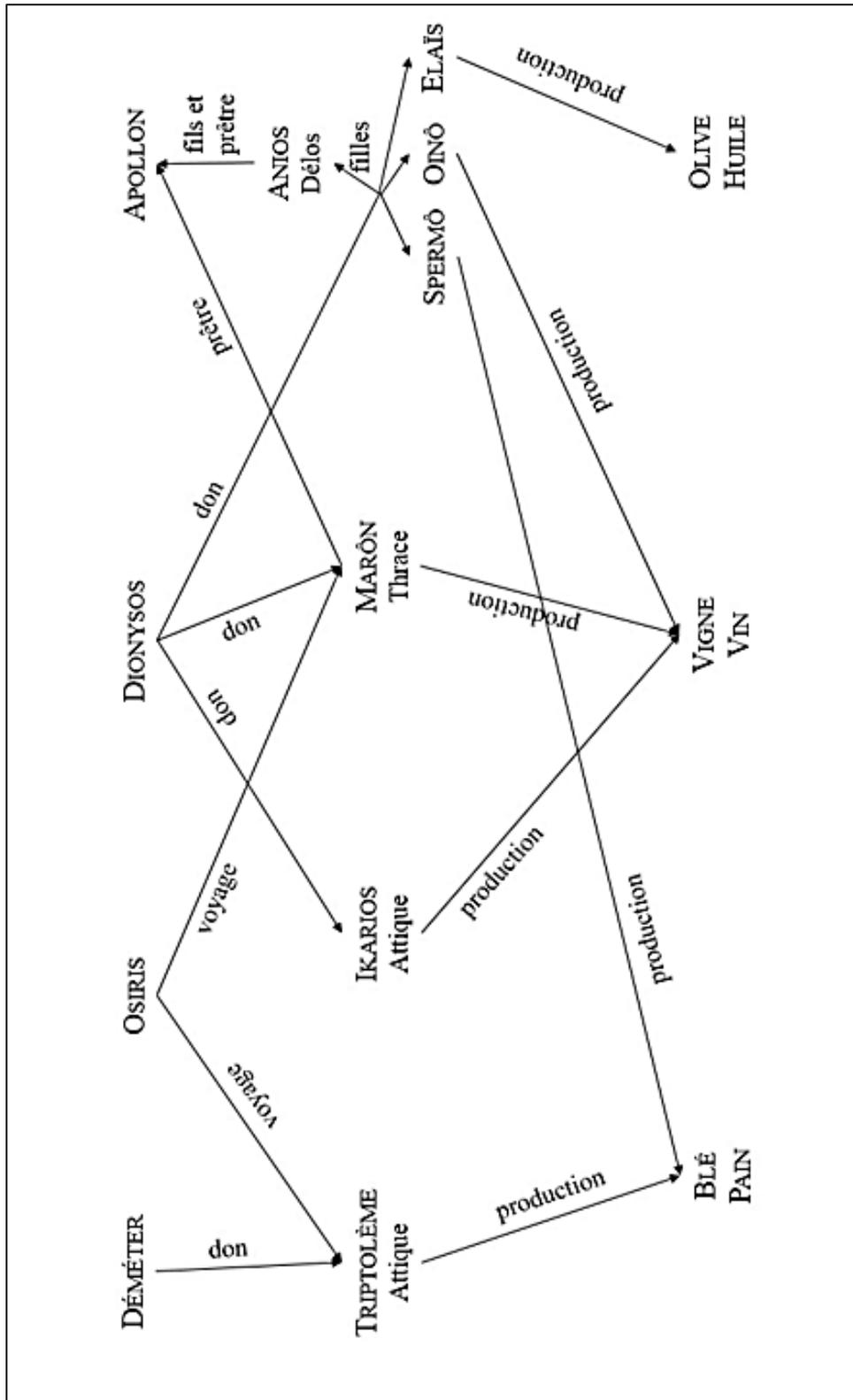


Fig. 40 : schéma synoptique des dons agricoles divins.



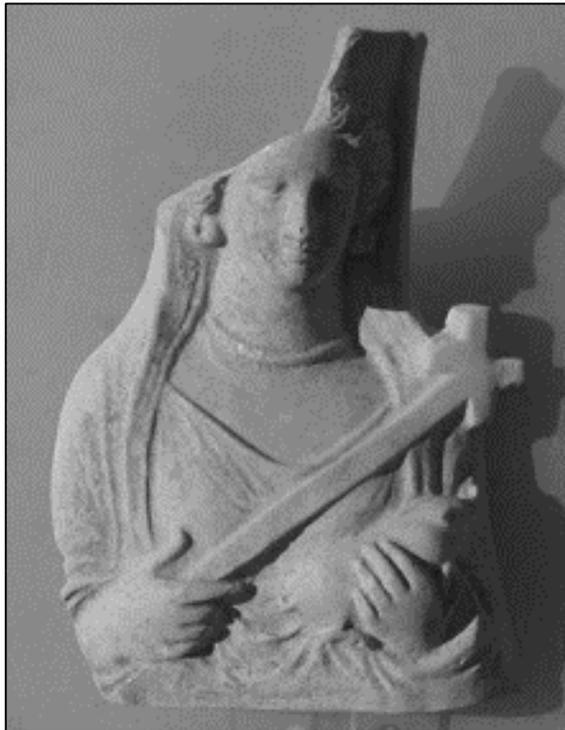
Fig. 41 : statue romaine en marbre, copie d'un original grec daté du V^e siècle.



a.



b.



c.

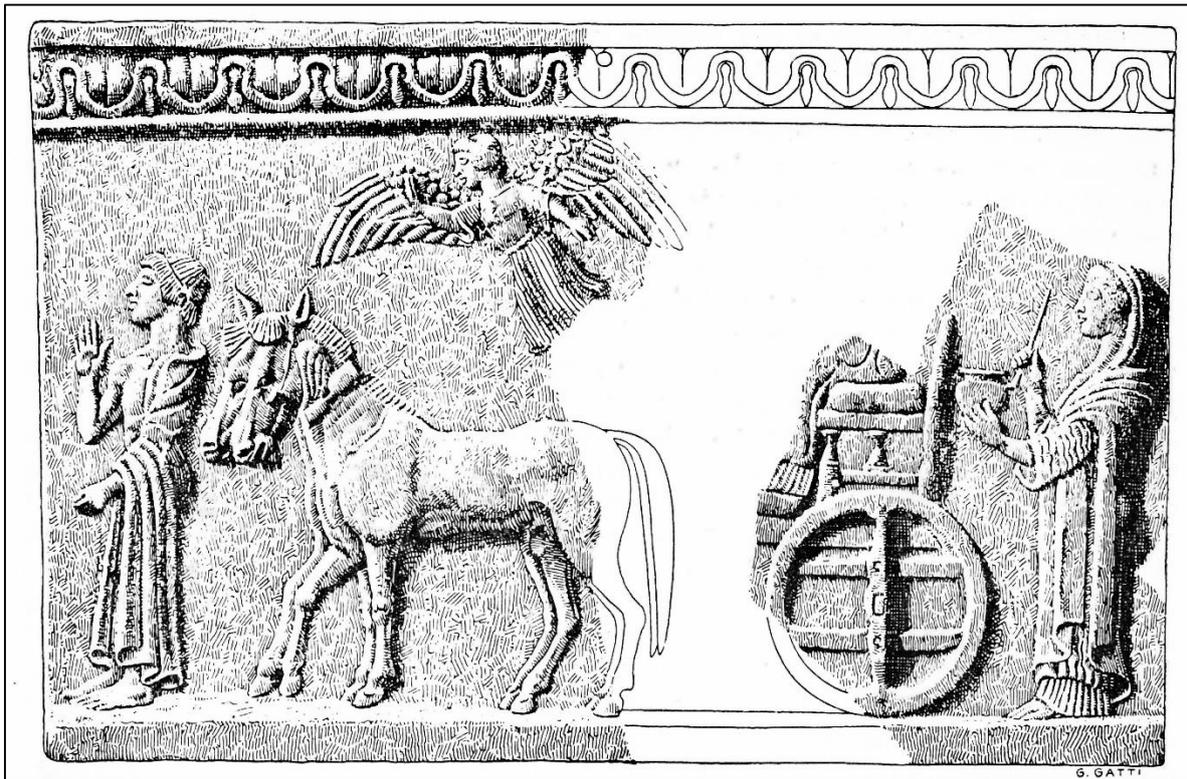


d.

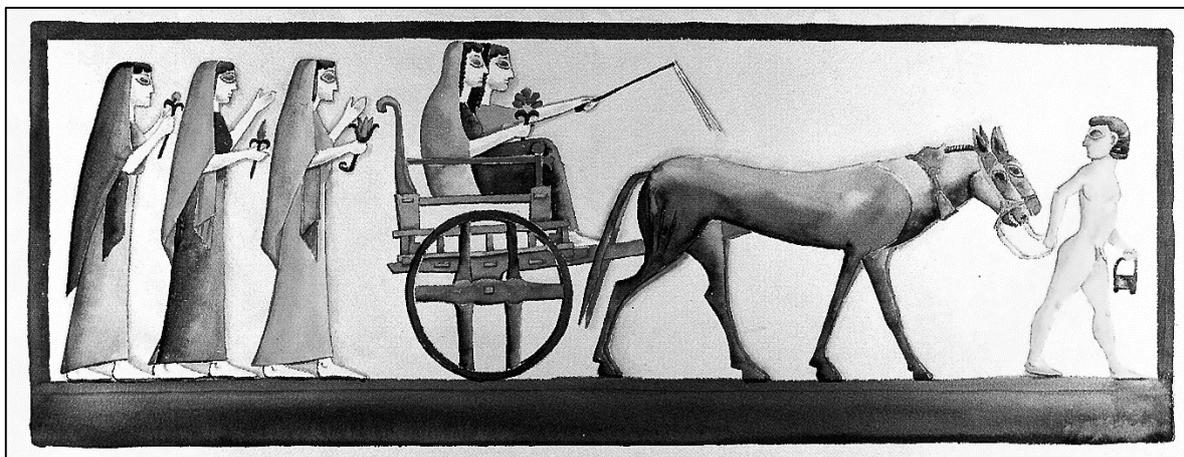
a.-d. : Fig. 42-45 : reliefs votifs en terre cuite
provenant du sanctuaire de Déméter et Koré à Héraclée.



Fig. 46 : plaque en terre cuite attique décorée selon la technique de la figure noire.



a. Fig. 47 : relief de Locres Epizéphyrienne, Prückner « Typ 3 ».



b. Fig. 48 : relevé du décor de la frise en terre cuite du « temple C » de Métaponte.

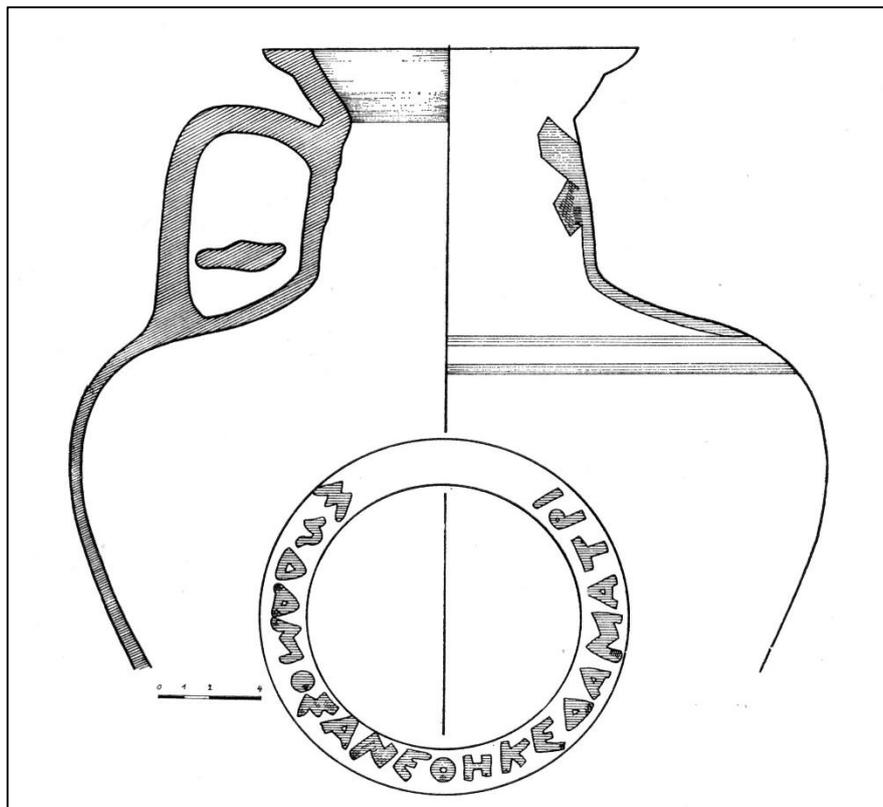


Fig. 49 : fragment d'une hydrie votive
provenant du sanctuaire de Déméter et Koré à Héraclée.

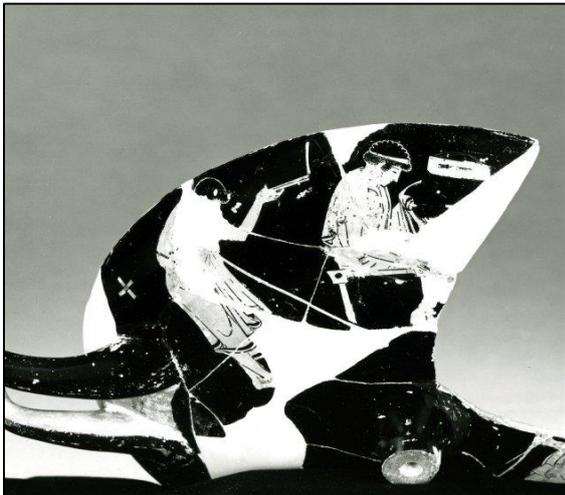
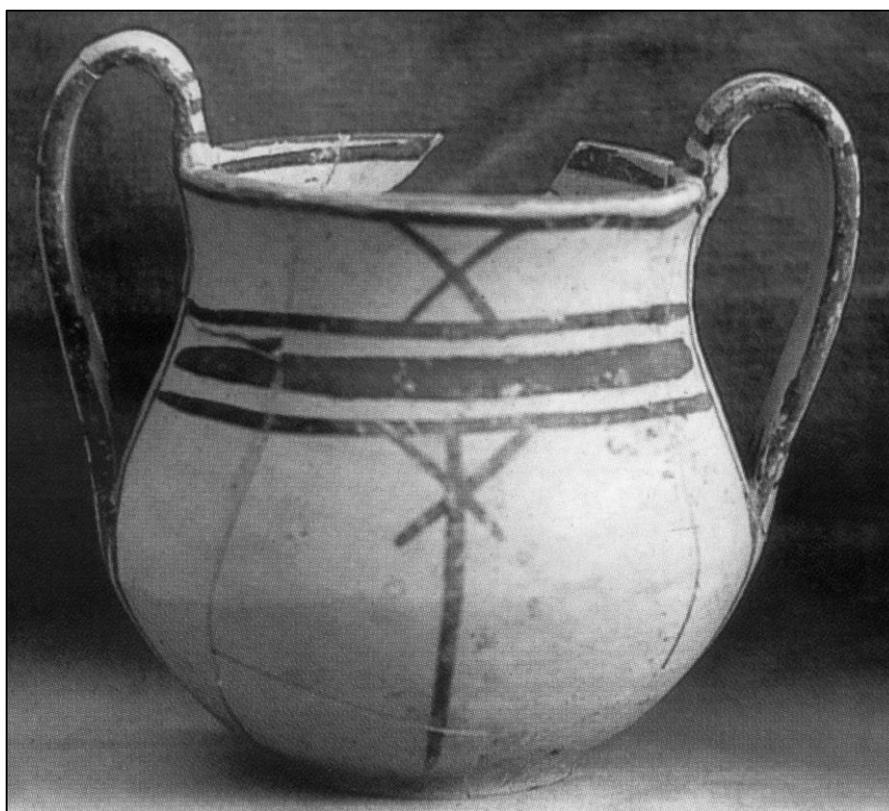


Fig. 50 : coupe attique – Londres 1901.0514.1.



a. Fig. 51 : skyphos messapien provenant de Timmari – Matera 5650.



b. Fig. 52 : canthare œnôtre provenant de Garaguso – Matera.

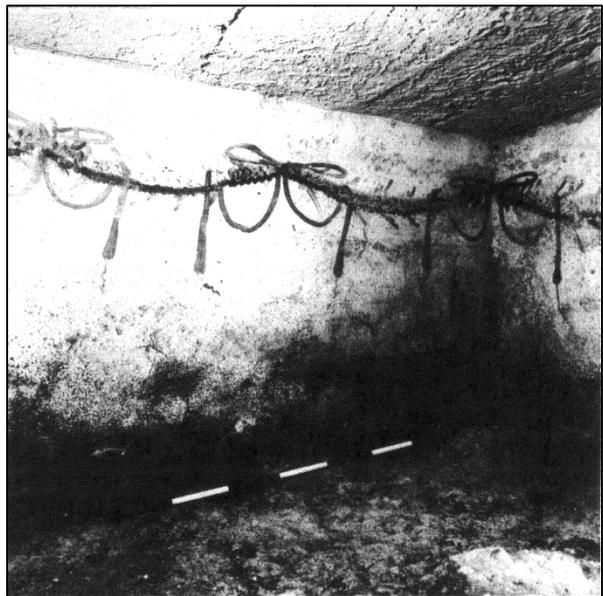
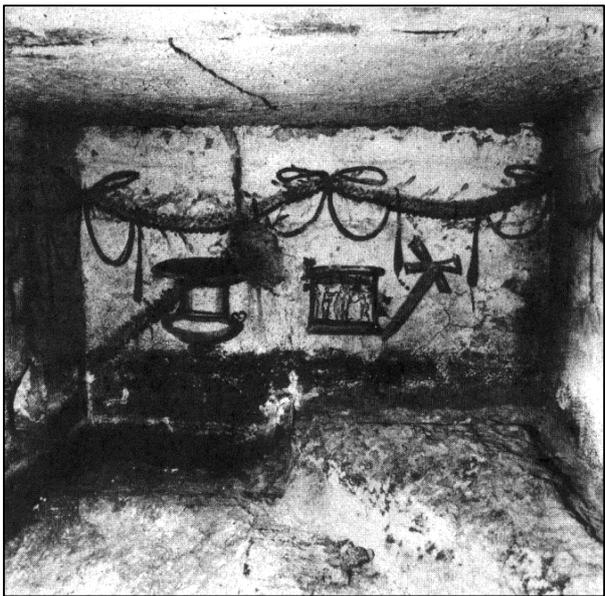
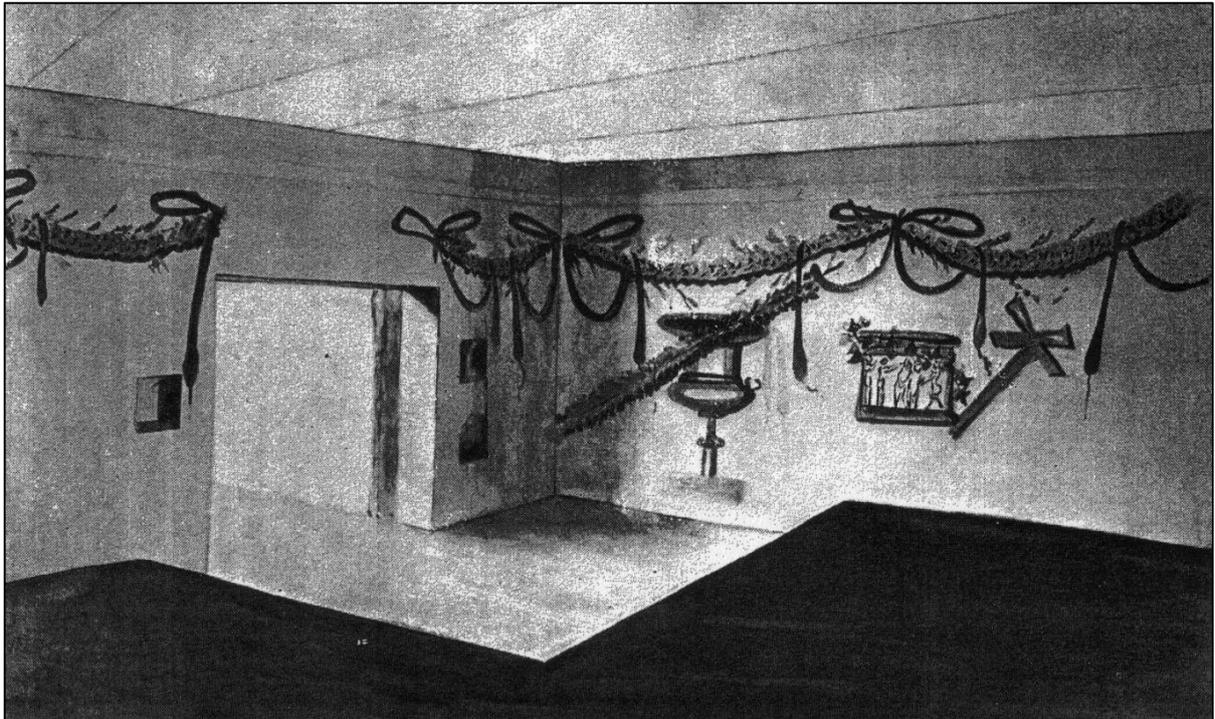


Fig. 53 : relevé et photographies du décor de la tombe α de la Via Francesco Crispi (Tarente).

