

MÉTIS

N. S. 15 2017

Anthropologie
des mondes
grecs anciens

Dossier:

Soigner par les lettres

La bibliothérapie des Anciens



ÉDITIONS DE L'EHES • DAEDALUS
PARIS • ATHÈNES

MÉTIS

N. S. 15 2017

Anthropologie des mondes grecs anciens

Histoire • Philologie • Archéologie

Dossier:

Soigner par les lettres

La bibliothérapie des Anciens

ÉDITIONS DE L'ÉHESS • DAEDALUS
PARIS • ATHÈNES

Couverture:

Lucca della Robbia, bas-relief en marbre représentant Platon discourant avec Aristote (1437-1439), Museo dell'Opera del Duomo, Florence, Italie.

Panneau provenant de la façade nord, registre intérieur du campanile de Florence.
(photo : A. Pietrobelli)

SOMMAIRE

DOSSIER : SOIGNER PAR LES LETTRES : LA BIBLIOTHÉRAPIE DES ANCIENS

| | |
|---|---------|
| Antoine PIETROBELLI, Soigner par les lettres : la bibliothérapie des Anciens | 7-20 |
| Emmanuelle VALETTE-CAGNAC, « <i>Cura ut valeas</i> ». Les liens entre santé et épistolarité dans la correspondance de Cicéron | 21-56 |
| Pierre CHIRON, Le corps dans la tradition grecque des exercices préparatoires de rhétorique..... | 57-68 |
| Georgia PETRIDOU, Poésie pour l'esprit, rhétorique pour le corps. Remèdes littéraires et cautions épistolaires dans les <i>Hieroi logoi</i> d'Aelius Aristide | 69-94 |
| Antoine PIETROBELLI, Déclamer pour soigner son corps. L'anaphonèse chez Antylle et Oribase | 95-122 |
| Virginie LEROUX, Les effets soporifiques de la parole et de la lecture d'Aristote aux médecins médiévaux et humanistes | 123-140 |
| Antoine PIETROBELLI, Annexe. Édition et traduction des chapitres sur l'anaphonèse : Oribase, <i>Collections médicales</i> , VI, 8-10..... | 141-153 |

VARIA

| | |
|---|---------|
| Thomas GALOPPIN, Les petits chiens guérisseurs : le soin par contact? .. | 157-179 |
| Elena FRANCHI, Migration in Greek Origin Stories and Oracular Tales. The Phocian Ghost Soldiers Revisited..... | 181-202 |
| Philippe LAFARGUE, <i>Le pais amphithalês</i> : l'autre enfant d'Athéna | 203-229 |
| Fernando NOTARIO, Las delicias de la hegemonía: metáforas sobre el alimento y el poder político en la Atenas clásica | 231-259 |
| Rocco MARSEGLIA, A proposito del personaggio di Teonoe nell' <i>Elena</i> di Euripide | 261-281 |
| Graham CUVELIER, L'enquête sur le fragment apulien Kiev 147a | 283-305 |
| Létitia MOUZE, Hésiode <i>versus</i> Homère. <i>Les Travaux et les Jours</i> , toile de fond des <i>Lois</i> de Platon | 307-327 |
| Pierre ELLINGER, Le sceptre d'Agamemnon à Chéronée : Pausanias et la justice dans l'histoire..... | 329-354 |
| Irene LEONARDIS, Ἄλλος οὐτός Ἡρακλῆς: tracce della riflessione sui <i>tria genera theologiae</i> nelle <i>Menippeae</i> di Varrone..... | 355-376 |
| Aurélien GROS, Penser sans arrêter le temps. Le concept de fonction psychologique chez Jean-Pierre Vernant..... | 377-392 |
| Claude CALAME, À propos des pratiques divinatoires et de la « raison des signes » en Grèce classique..... | 393-410 |

GRAHAM CUVELIER
FNRS, Université de Liège

L'ENQUÊTE SUR LE FRAGMENT APULIEN KIEV 147 A¹

Dans un article publié en 1873, Heinrich Heydemann nous apprend qu'au printemps 1869, des fouilles menées à Ruvo par un dénommé Fatelli, propriétaire et inventeur du site, mettent au jour trois fragments de céramique apulienne à figures rouges². Heydemann déclare avoir vu ces fragments peu de temps après leur découverte. En 1873, il les décrit à partir d'un dessin qu'il a reçu de Giovanni Jatta. Ce dessin – qui a donc été réalisé entre 1869 et 1873, probablement par Jatta lui-même – n'est pas reproduit dans son article. Cependant, en confrontant la description qu'en donne Heydemann avec un cliché pris en 2000 (fig. 1)³, on comprend que le dessin en question est imprimé à l'envers.

Un dessin (fig. 2), à l'envers lui aussi, est publié pour la première fois en 1951 par Erwin Bielefeld⁴. Il est très probable qu'il s'agisse du dessin de Giovanni Jatta à partir duquel Heydemann avait travaillé mais Bielefeld n'en

1. Cet article reprend d'une part, les recherches entamées durant l'année académique 2011-2012, dans le cadre de mon travail de fin de bachelier, d'autre part, celles qui ont suivi, à l'occasion de mon mémoire de master, défendu en janvier 2015, à l'université de Liège, sous la direction de Thomas Morard, qui avait pour titre *La réception de l'iconographie éleusinienne dans la céramique italote*.

2. HEYDEMANN 1873, p. 65. Un historique complet des fouilles de Ruvo se trouve chez MONTANARO 2007, p. 31-73. «Un certo Fatelli» y est mentionné (p. 65) comme étant un marchand d'antiquités bien connu à l'époque.

3. Cette photographie est issue d'une série de clichés pris en mai 2000, dans les réserves du Musée d'Art Occidental et Oriental de Kiev, par Jean-Marc Moret et Thomas Morard à qui j'adresse mes plus chaleureux remerciements pour m'avoir donné accès à ce matériel.

4. BIELEFELD 1951-1952, p. 29, 14 et fig. 10. Les dimensions du fragment original (28 x 18 cm) sont données par Heinrich HEYDEMANN 1873, p. 65.

dit rien. Il annonce seulement que ce fragment est perdu et 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 et ce dernier n'est dès lors plus connu que par le dessin de Giovanni Jatta. À l'époque de l'article de Bielefeld au plus tard (1951-1952), les trois fragments sont perdus et on semble ignorer où ils ont pu un jour être conservés.

En 1964, Erika Diehl traite de ce fragment en se référant à Heydemann et en renvoyant à Bielefeld pour l'illustration⁵. Quatre ans plus tard, Helmut Prückner aborde, à son tour, ce fragment. Il mentionne également un échange épistolaire qu'il a entretenu avec Arthur D. Trendall à son propos⁶. Trendall y explique qu'il a cherché, en compagnie d'Alexander Cambitoglou, les trois fragments décrits par Heydemann mais que ces recherches n'ont pas abouti.

En 1977, Marina Pensa apporte un élément nouveau en mentionnant, contre toute attente, le Cabinet des Médailles de Paris comme le lieu où ce fragment était conservé avant sa disparition⁷. Il s'agit cependant d'une erreur due à une malencontreuse inattention. En effet, lorsqu'elle en vient à traiter de ce fragment, en page 43, elle indique : «un frammento ormai perduto del Louvre» et renvoie à la figure 6 (le dessin de Jatta, toujours à l'envers). Sur la même page, la légende de la figure 6 renseigne : «Fig. 6 – Frammento perduto del Cabinet des Médailles». La confusion entre le Musée du Louvre et le Cabinet des Médailles pourrait paraître surprenante mais elle est tout à fait compréhensible étant donné la proximité de ces deux institutions parisiennes et le fait que beaucoup d'objets voyagent de l'une à l'autre. Ensuite, dans l'index des figures, on peut lire : «6) frammento perduto al Cabinet des Médailles : dis. G. Bonfiglioli da H. Dihel [*sic*], *Die Hydria*, tav. 48⁸». Dans cette brève notice, trois détails attirent 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 du «tav 48» : c'est la planche 48, 2 chez Diehl.

Ces trois petites erreurs dans la façon de citer la référence à l'ouvrage de Diehl attirent d'autant plus l'attention qu'à la note 140, au bas de la page 43, là où apparaît le dessin, il est correctement fait mention de «E. Diehl, *Die*

5. DIEHL 1964, p. 173 et pl. 48, 2. Le renvoi à Bielefeld pour l'illustration se trouve en p. 251, pl. 48, 2.

6. PRÜCKNER 1968, p. 21-22. Les conclusions de Trendall se trouvent en p. 136, n. 137.

7. PENSA 1977, p. 43.

8. PENSA 1977, p. VIII.

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 amener la confusion entre les objets «pl. 48, 1» et «pl. 48, 2». En effet, dans l'ouvrage de Diehl, l'objet de la «pl. 48, 1» est une œnochoé attique à figures noires qui, elle, est bel et bien conservée au Cabinet des Médailles de Paris. Ces fautes d'attention apparaissent dans 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 les a commises.

Le dessin présenté en figure 6 chez Pensa – comme tous les autres présentés dans son ouvrage – a été réalisé par un(e) dénommé(e) G. Bonfiglioli. La mention erronée de Paris comme lieu de conservation de ce fragment doit probablement lui être imputée. Bonfiglioli a recopié le dessin présenté par Diehl en «pl. 48, 2» mais s'est malheureusement référé, sans doute par inattention, 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. Il le publie en 1982, dans le second volume des *Red-Figured Vases of Apulia*, sous le numéro d'inventaire «147 a» du Musée d'Art Occidental et Oriental de Kiev⁹. Trendall cite Bielefeld et souligne que la figure que ce dernier propose est «printed in reverse». En effet, en plus du dessin de Jatta, Trendall possède une photographie en noir et blanc (non publiée) du fragment, prise sur place par Ian McPhee¹⁰. C'est cette photographie qui lui permet de formuler cette remarque quant au sens de lecture de l'image. Paradoxalement, la brève description qu'il en donne ne semble pas tenir compte de cette même remarque¹¹. Cela tient peut-être au fait que Trendall aurait davantage travaillé à partir du dessin puisqu'il permet une description plus complète du fragment original. Ainsi, pour l'avoir auparavant comparé avec la photographie, Trendall se souvenait que le dessin présenté par Bielefeld était à l'envers mais, quand il a finalement intégré ce fragment à la publication, il ne se rappelait peut-être plus quel était son sens de lecture correct. Quand on sait la masse de documents que Trendall a magistralement traités, cette maigre erreur est tout à fait compréhensible.

9. *RVAp* II, p. 504, 81.

10. Ces informations m'ont été transmises par Gillian Shepherd, directrice du Trendall Research Centre for Ancient Mediterranean Studies, à qui j'adresse mes plus chaleureux remerciements. Elle m'a également confié que, pour autant qu'elle sache, Arthur D. Trendall ne s'est jamais rendu à Kiev.

11. En effet, il situe le temple sur la droite du fragment. Or cet édifice apparaît sur le bord gauche (cf. *infra*).

Par ailleurs, cette photographie révèle que le fragment « 147 a » ne correspond qu'en partie au troisième fragment décrit par Heydemann et dessiné par Jatta. Le fragment s'est donc brisé – en trois morceaux au moins, d'après la forme en « V » de la cassure inférieure du fragment. Le numéro d'inventaire « 147 a » suppose qu'il y avait au minimum un fragment « 147 b », voire un « 147 c ». Trendall n'en dit rien. Lors de la prise du cliché en 2000 (fig. 1), ils n'ont pas non plus été retrouvés. Quand le troisième fragment de Heydemann est-il arrivé à Kiev ? Était-il déjà brisé ou est-il arrivé en Ukraine en un seul morceau et s'est brisé ultérieurement (d'où la subdivision en « 147 a ») ? Ces questions demeurent actuellement sans réponse.

Nous conservons donc seulement une partie d'un des trois fragments mis au jour à Ruvo en 1869 ainsi que le dessin réalisé par Giovanni Jatta dont le sens peut maintenant être définitivement corrigé grâce aux photographies prises à Kiev en mai 2000.

En 1992, dans une série d'ouvrages consacrés aux véhicules antiques, Joost Crouwel présente un détail du dessin de Jatta et le sens de l'image est toujours inversé¹². Il indique toujours que ce fragment est perdu et renvoie à l'ouvrage de Diehl pour l'origine de l'illustration¹³.

Pour ce qui est de l'identification du peintre qui a réalisé le décor de ce fragment, c'est Helmut Prückner qui le premier l'attribue à un membre de l'entourage du Peintre de Darius mais il le doit à Arthur D. Trendall, suite à l'échange épistolaire que j'ai précédemment mentionné¹⁴. En effet, Trendall confirme ensuite cette attribution lorsqu'il retrouve et publie ce qu'il reste du fragment¹⁵.

DESCRIPTION ET ANALYSE ICONOGRAPHIQUE DU FRAGMENT

En l'absence du fragment complet, le dessin de Giovanni Jatta se révèle précieux pour tout commentaire sur cet objet 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 (fig. 3).

Dans le registre supérieur¹⁶ – qui correspond en grande partie au fragment de Kiev – se tiennent deux personnages. De celui de droite, seuls sont

12. CROUWEL 1992, p. 96 et pl. 34, 3.

13. CROUWEL 1992, p. 112.

14. Cf. n. 6.

15. Cf. n. 9.

16. Ce registre supérieur est celui que le langage iconographique apulien réserve à la représentation des divinités spectatrices de la scène, celui que MORARD 2009 désigne sous

conservés la main droite posée sur un pan de ce qui pourrait bien être une *chlamus* (sur laquelle il est assis¹⁷) 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 une loutrophore apulienne contemporaine, conservée à Malibu (fig. 4)¹⁸. Le personnage de gauche du fragment de Kiev est plus complet et porte un épais chitôn aux replis 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 (fig. 6)¹⁹ où il marque la frontière des Enfers hors desquels Héraklès est en train de tirer Cerbère. La position du personnage féminin du fragment de Kiev correspond à celle dans laquelle est souvent représentée Aphrodite. Par exemple, elle l'adopte, en s'appuyant à l'une des colonnes du palais de Zeus, sur la loutrophore de Malibu précédemment mentionnée (fig. 5)²⁰. La même déesse est justement associée à un pilier hermaïque sur une amphore apulienne conservée à Naples (fig. 7)²¹. Il est à noter que ce même vase est attribué au Peintre de Darius et provient également de Ruvo.

Devant ces deux divinités, se trouve un autel cylindrique dont la partie supérieure semble percée de petits trous. Ces petits points en rehauts de blanc, regroupés comme un tas au centre de la partie supérieure de cet autel, pourraient évoquer les cendres, restes d'un sacrifice qu'on y aurait récemment accompli. En effet, sur un fragment apulien provenant de Satyrion (fig. 8)²², une flamme brille sur le même genre d'autel cylindrique face auquel se tient

l'expression de « bandeau divin » surplombant le « bandeau humain ».

17. C'est la façon dont la main est appuyée sur ce vêtement qui laisse penser que le personnage est assis dessus.

18. *RVAp* Suppl. II, p. 180-181, 278-2 et pl. XLVII, 2 ; *LIMC* VI, p. 233, 17 ; *ÆLLEN* 1994, p. 212, cat. 85 et pl. 101-104 ; *MORARD* 2009, p. 184, cat. 49 et pl. 40 ; *TODISCO* 2012, vol. I, p. 173-174 et vol. III, pl. 154, 2.

19. *RVAp* I, p. 424/54 ; *HEYDEMANN* 1872, p. 629-631 ; *LEONHARD* 1974, p. 140/T 14 ; *PENSA* 1977, p. 25 et pl. VII ; *LIMC* III, p. 828, 9 ; *MORET* 1993, cat. 6 ; *ÆLLEN* 1994, p. 205, cat. 27 et pl. 32-33 ; *DE CARO* 2001, cat. 31 ; *MORARD* 2009, p. 150, n. 897 ; *TODISCO* 2012, vol. I, p. 118-119 et vol. III, pl. 122, 1-2.

20. Cf. n. 18. On la retrouve également appuyée sur le bord d'un bassin sur un cratère à volutes apulien à figures rouges conservé à Genève (Musée d'Art et d'Histoire, HM 7797-8 : *RVAp* Suppl. II, 275, 23g ; *ÆLLEN*, Cambitoglou, Chamay 1986, p. 215-224, ill. couleur p. 26 ; *LIMC* V, p. 750/100 ; *Morard* 2009, p. 187, cat. 58 et pl. 45).

21. *RVAp* II, p. 498, 48 ; *HEYDEMANN* 1872, p. 94-97 ; *LIMC* II, p. 142, 1494 ; *MORARD* 2009, p. 111 et pl. 99, 2.

22. *FONTANNAZ* 2008, p. 68 et pl. 13, 4.

un personnage féminin. Au pied de l'autel, il y a également deux petites torches en croix²³. C'est aussi par-dessus le même genre d'autel cylindrique que cherche à bondir Cerbère, retenu par Héraklès, sur un cratère à volutes apulien de Munich (fig. 9)²⁴.

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 appartenait²⁵.

Au registre inférieur, un char à deux roues massives aux rayons en «H» est tiré par deux mules, reconnaissables à la marque dorsale et aux zébrures sur leurs jambes. Ces animaux sont attelés au moyen d'un joug d'encolure particulier sur lequel je reviendrai. Une femme à la tête voilée, vêtue d'un chitôn 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

23. Pour ce motif iconographique particulier, cf. n. 40.

24. RVAp II, p. 533, 282, pl. 194; LEONHARD 1974, p. 140, T 11; PENZA 1977, p. 23-24, fig. 5; LIMC IV, p. 385, 132; MORET 1993, cat. 17, fig. 5; ÆLLEN 1994, p. 208, cat. 50 et pl. 64-66; MORARD 2009, p. 153, n. 939; DENOYELLE, IOZZO 2009, fig. 220; TODISCO 2012, p. 201-203 et vol. III, pl. 171, 1. 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 de deux serpents, sur une loutrophore apulienne à figures rouges autrefois conservée à Bâle (Galerie Palladian, 1988 : RVAp Suppl. II, 149-150, 59c et pl. 37, 1; MORARD 2009, p. 181, cat. 39 et pl. 33). Dans le cas de ces deux derniers autels cylindriques, les petits points en rehaut de blanc semblent davantage matérialiser des orifices dont est percée la partie supérieure de l'autel.

25. À titre de comparanda pour ce qui est de la composition de la scène, je cite un cratère à volutes apulien à figures rouges conservé à Princeton (cf. n. 40), une loutrophore apulienne à figures rouges conservée à Princeton (cf. n. 26) et un cratère à volutes apulien à figures rouges conservé à Tarente (Museo Archeologico Nazionale, 127081 : RVAp I, 69, 29; LEONHARD 1974, p. 140, T 7; MORET 1975, cat. 22, pl. 36-37; MORARD 2009, p. 51 et pl. 87, 2; TODISCO 2012, vol. I, p. 93-94 et vol. III, pl. 102, 2). Sur ces trois vases (dont deux sont attribués au Peintre de Darius), les personnages se répartissent sur deux rangées, de part et d'autre d'un édifice central. Ceux de la rangée supérieure ont les pieds au-dessus du niveau du stylobate. Pour ce qui est de la composition de l'image chez le Peintre de Darius, je renvoie à la thèse de MORARD 2009. Compte tenu de ces comparanda et au vu des dimensions du fragment complet (cf. n. 4), on peut estimer que le vase auquel il appartenait – sûrement un cratère à volutes, peut-être une loutrophore – ne devait pas mesurer plus d'un mètre. MORARD 2002, p. 84-85 synthétise en un tableau les dimensions des grands cratères apuliens. Dans les quelques notes manuscrites qui accompagnent la photographie noir et blanc qu'il avait prise sur place (cf. n. 10), Ian MacPhee observe que le fragment est issu d'un « large vase. Not glazed inside ».

tête est voilée, je ne l'affirmerai pas avec certitude. Elle tient sur les genoux une hydrie d'où émergent quatre épis de blé²⁶.

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 munies de rênes. Ce véhicule particulier correspondrait à ce que le grec ancien désignait par *apênê* et qui serait tout à fait à sa place dans le contexte religieux évident de la scène²⁷.

Sans parler de l'analogie que présente le transport des épis de blé, ce véhicule n'est pas non plus sans rappeler le char-trône de Triptolème qui figure sur certains vases attiques, justement découverts en Italie méridionale. Par exemple, sur un cratère en cloche du Peintre d'Altamura, conservé à Munich, le héros éleusinien, muni d'épis de blé, est sur le point de s'y asseoir²⁸; sur le col d'un cratère à volutes attribué au même Peintre, conservé à Londres, Triptolème y est assis, prêt à répandre les épis de blé à travers le monde²⁹.

Ce qui est particulier au char du fragment de Kiev, c'est la forme du joug et sa position haute sur le garrot des mules. À 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 en terre cuite attribuées à Exékias (fig. 10-11)³⁰. On y voit un homme dénudé tenant un long bâton qu'il utilise pour enfiler le même type de joug autour du garrot de deux mules. Il est probable que ce bâton servait aussi à soulager les animaux du poids du tréteau lorsqu'à l'arrêt, il reposait sur le sol. Tout comme sur le fragment de Kiev, les mules de cette plaque funéraire

26. Une telle 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 à figures rouges conservée à Princeton (University Art Museum, 1989.29 : *RVAp* Suppl. II, p. 149, 56b et pl. 36, 2-3; *ÆLLEN* 1994, p. 213, cat. 92 et pl. 114-115; *MORARD* 2009, p. 180, cat. 36 et pl. 30). Le sort de cette jeune femme semble associé à cette hydrie garnie d'épis; sa position assise sur l'autel indique qu'il sera favorable.

27. Ce terme grec, dont les équivalents latins sont à chercher du côté de *carpentum* ou *pilentum*, désigne un bige le plus souvent tiré par des mules et associé au transport des femmes dans des circonstances religieuses (*ABAECHERLI* 1935-1936, p. 1-19).

28. Munich, Antikensammlungen, 2383 (J 299) : *ARV*², p. 591, 23; *DUGAS* 1960, p. 135, 48; *SCHWARZ* 1987, p. 41, V 71 et fig. 15; *LIMC* VIII, p. 58, 23.

29. Londres, British Museum, E 469 : *ARV*², p. 589, 1; *DUGAS* 1960, p. 135, 49; *SCHWARZ* 1987, p. 42, V 73 et fig. 16.

30. *ABV*, p. 146, 22-23; *CROUWEL* 1992, pl. 21; *MOMMSEN* 1997, p. 47-55 et pl. XIV-XIV a et pl. couleur 3; *RAEPSAET* 2002, p. 178 et fig. 100-101.

tirent un char-trône aux roues massives en rayons en «H» qui véhicule un personnage féminin³¹.

Ce type de véhicule apparaît également dans l'iconographie d'Italie méridionale. Il est, entre autres, représenté sur un des reliefs de Locres Épizéphyrienne (fig. 12)³². La reconstitution est cependant lacunaire au niveau du passager. Ce char-trône apparaît aussi sur la frise à reliefs en terre cuite du temple C de Métaponte³³. Des fragments d'une frise réalisée à partir de la même matrice – probablement tarentine – ont aussi été découverts à Héraclée (fig. 13)³⁴. Sur cette frise, c'est également un jeune homme nu qui guide les mules et deux femmes à la tête voilée sont assises sur ce char-trône. L'une d'elles tient d'ailleurs un élément végétal. Ce char est suivi de trois autres personnages féminins portant aussi des végétaux.

INTERPRÉTATION DE LA SCÈNE

La scène que présente le fragment de Kiev a donné lieu à diverses interprétations au cours de l'étude de cet objet telle que détaillée précédemment. Il est indéniable que le personnage féminin assis sur le char-trône revêt une importance particulière. Elle doit probablement être une officiante de la célébration évoquée sur l'image. 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 *Adônia*, célébrations consacrées à la renaissance d'Adonis associée à celle de la végétation³⁵. L'hydrie décorée d'épis serait alors l'un desdits *kêpoi Adônidos*, ces vases dans lesquels on entretenait des végétaux pendant les huit jours que durait 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

31. C'est du moins comme cela que le reconstitue MOMMSEN 1997, pl. XIV (fig. 10 du présent article). Détail anecdotique : une inscription nomme une des deux mules *Phalios* («noir tacheté de blanc»). Celle-ci porte en effet une tache blanche sur le front et sur le chanfrein.

32. PRÜCKNER 1968, p. 20, fig. 2 ; TORELLI 1976, pl., I, 1 ; ARIAS 1976, pl. LXXIX, 2 ; CROUWEL 1992, p. 96 et pl. 34, 2.

33. PARIBENI 1973, pl. XXVIII, 2 ; ADAMESTEANU 1974, p. 36-37 ; CROUWEL 1992, p. 96 et pl. 34, 1 ; PUGLIESE CARRATELLI 1996, p. 671, cat. 49 ; DE SIENA 2001, p. 49, fig. 48.

34. BIANCO, GIARDINO 2010, p. 635, fig. 20 et pl. couleur III.

35. HEYDEMANN 1873, p. 65. C'est de cette fête qu'il est question chez Théocrite, *Idylle* XV (éd. P. Monteil, Paris, 1968).

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'Hécate³⁶. 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. À la manière d'une loutrophore, l'hydrie contiendrait les eaux lustrales liées à ce mariage divin³⁷. Helmut Prückner reprend l'hypothèse de la théogamie et la met en lien avec un relief en terre cuite de Locres Épizéphyrienne représentant Hermès et Aphrodite montant sur un char tiré par un Éros et une figure féminine, sans doute Psyché. Il ajoute que le temple dont subsistent deux colonnes et le stylobate sur le fragment de Kiev est celui de Locres Épizéphyrienne dédié à ces deux divinités. Ce fragment représenterait alors une hydrophorie telle qu'elles avaient lieu à Locres Épizéphyrienne dans le cadre d'un culte rendu au couple divin Hermès et Aphrodite³⁸. Outre le fait qu'une image est davantage l'évocation d'un acte culturel plutôt que sa représentation « photographique », l'hypothèse de Prückner ne tient pas compte du fait que, sur le fragment de Kiev, Hermès et Aphrodite se tiennent à côté de l'édifice. Or, dans le langage iconographique apulien, les personnages principaux se trouvent à l'intérieur de cet édifice. Hermès et Aphrodite sont plutôt représentés ici en tant que divinités spectatrices : lui est assis, elle s'appuie nonchalamment sur le pilier hermaïque.

C'est Marina Pensa qui, la première, rapproche cette scène du culte de Déméter tel qu'il lui était rendu à Héraclée. Dans ce sanctuaire, des hydries étaient déposées dans le temple (fig. 14-15)³⁹. Le col de ces vases était bien souvent décoré d'une torche en croix, attribut de Déméter et de sa fille dans l'imagerie apulienne⁴⁰. Sur le fragment, le temple est présent et la procession

36. BIELEFELD 1951-1952, p. 27. Malgré mes recherches, je ne suis pas parvenu à retrouver le relief en question.

37. DIEHL 1964, p. 173 et 181-186. En p. 173, n. 19, elle associe les épis au contexte matrimonial.

38. PRÜCKNER 1968, p. 21-22.

39. NEUTSCH 1968, p. 38, fig. 27; LEONHARD 1974, p. 114, T 58; HINZ 1998, p. 187-193 et fig. 52. Concernant l'usage d'hydries dans le cadre des pratiques rituelles du sanctuaire de Déméter et Koré à Policoro, je renvoie à OTTO 2007, p. 42-43.

40. Les exemples dans la céramique apulienne sont très nombreux, je citerai seulement un cratère à volutes apulien à figures rouges conservé à Princeton sur lequel les deux déesses sont réunies côte à côte dans leur sanctuaire éleusinien (University Art Museum, 1983.13 : *RVAp* Suppl. I, 78, 41a, pl. XII, 1-2; MORARD 2009, p. 179, cat. 35 et pl. 29; TODISCO 2012, vol. I, p. 89-192 et vol. III, p. 164, 1). À ma connaissance, la seule étude d'envergure consacrée à la torche en croix est la thèse soutenue à Innsbruck, en 1974, par Magda Leonhard

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 *Plêmochoai*, durant le dernier jour de la célébration des Mystères d'Éleusis⁴¹. Ces célébrations tiraient leur nom des récipients avec lesquels on procédait à des libations devant le *Telestêrion* (édifice central du sanctuaire d'Éleusis), l'une vers l'Orient, l'autre vers l'Occident, au son de la prière «*hue kue*» («pleus et sois féconde») adressée au ciel et à la terre⁴². L'autel cylindrique percé de trous du registre supérieur du fragment de Kiev se prêterait tout à fait à l'évocation de ce type de pratiques rituelles. La scène qu'il présente aurait ainsi une connotation démétrique, voire «éleusinienne».

Aucun commentaire ne tient compte des deux autres fragments étudiés par Heydemann qu'il considère pourtant comme appartenant au même vase⁴³. Suivant sa description, le premier fragment (19 x 15 cm) présente un autel entouré de deux personnages masculins accompagnés d'un troisième mal conservé. Le deuxième (15 x 12 cm) figure une jeune femme munie d'une hydrie suivie d'un autre personnage féminin dont seule subsiste la jambe droite. Rien ne s'oppose à ce qu'ils appartiennent à la même scène et l'hydrie qui apparaît sur le deuxième fragment irait d'ailleurs dans ce sens tout en renforçant aussi l'hypothèse de Pensa d'un culte démétrique. Sur les fragments de relief en terre cuite de Métaponte et d'Héraclée (fig. 13), le char-trône est suivi de trois jeunes femmes qui portent des végétaux comme la prêtresse qui y est assise. De la même manière, on pourrait penser que le personnage féminin à l'hydrie du deuxième fragment décrit par Heydemann suivait le char de la prêtresse portant la même forme de vase.

La présence d'une thématique iconographique à connotation démétrique voire «éleusinienne» n'aurait rien de surprenant dans le contexte culturel de la Grande Grèce, au IV^e siècle avant notre ère⁴⁴. Le fragment de Kiev – et sa potentielle association avec les pratiques rituelles démétriques d'Héraclée – entre dans la série de témoignages faisant l'objet de ma thèse en cours

(LEONHARD 1974). Depuis lors, de nombreux objets italiotes ornés de torches en croix sont apparus. De ce fait, ma thèse en cours – qui se penche sur les cultes démétriques en Italie méridionale – reprend notamment l'étude de ce motif iconographique bien particulier.

41. PENSA 1977, p. 42-44.

42. Ce rituel et sa symbolique sont évoqués chez Athénée, XI, 496a-b (éd. S. Douglas Olson, London, 2009); Hippolyte, *Réfutations de toutes les hérésies* V, 7, 79-80 (éd. L. Dunker, Göttingen, 1859); Proclus, *Commentaires sur le Timée* III, 176, 26-177, 2 (éd. A.-J. Festugière, Paris, 1968).

43. HEYDEMANN 1873, p. 65. DIEHL 1964, p. 173, n. 21 n'est cependant pas certaine qu'ils appartiennent à la même face.

44. C'était justement le sujet de mon mémoire de master (cf. n. 1).

qui étudie le contenu des cultes démetriques en Italie méridionale tel qu'il peut être appréhendé via la culture matérielle et l'iconographie.

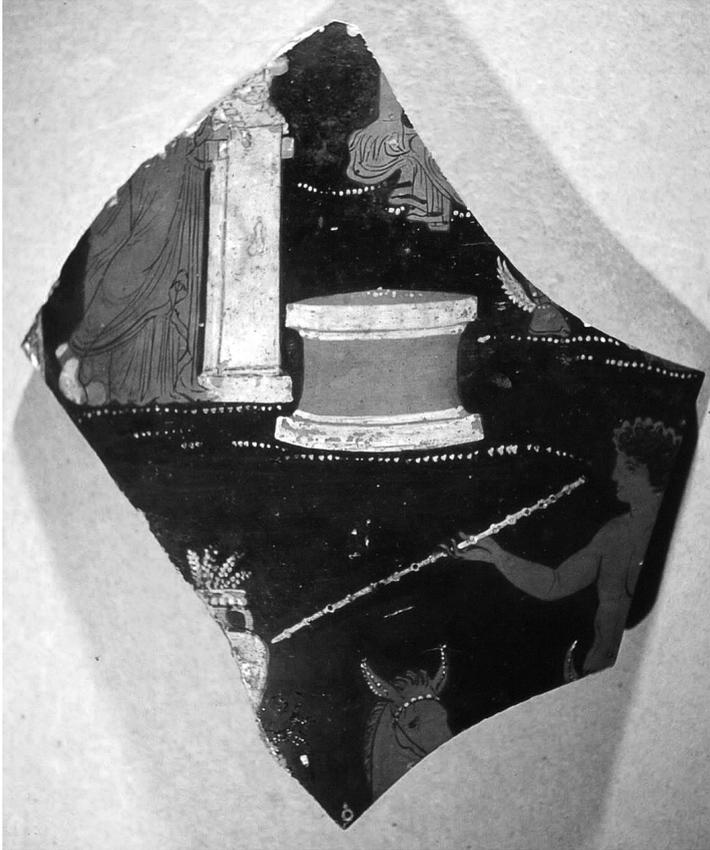


Fig. 1 : Fragment d'un vase apulien à figures rouges ; Kiev, Musée d'Art Occidental et Oriental, 147 a. Photo Th. Morard.



Fig. 2: Dessin de Giovanni Jatta du troisième fragment décrit par Heydemann, tel qu'il apparaît, dans le mauvais sens, chez BIELEFELD 1951-1952, fig. 10.

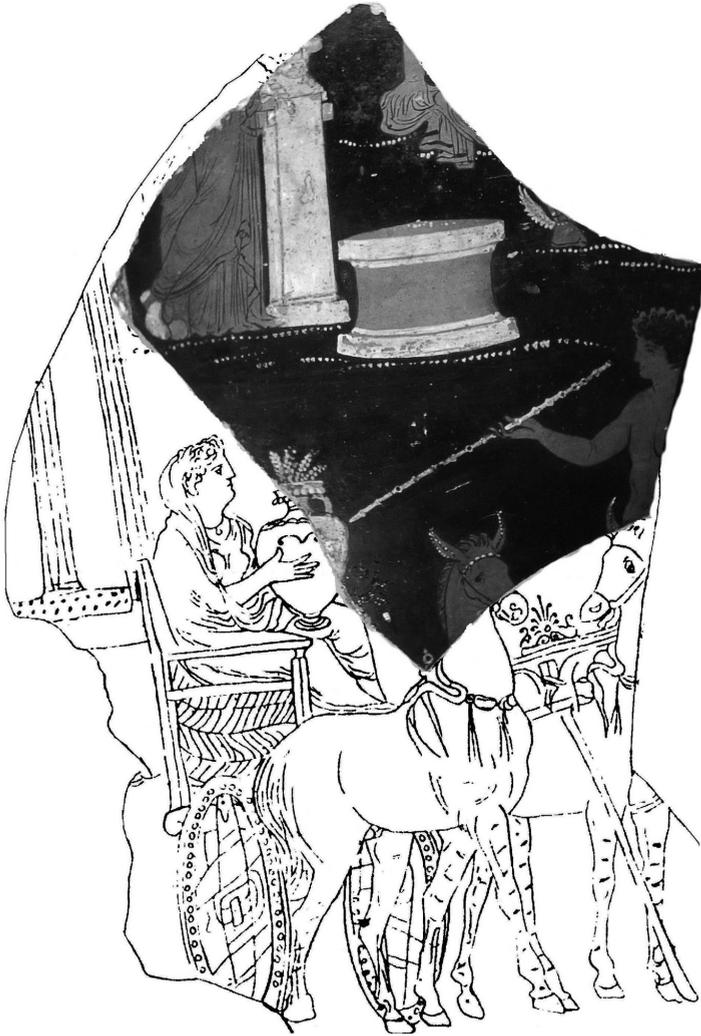


Fig. 3 : Fragment Kiev 147 superposé au dessin de Giovanni Jatta (sens corrigé).
Montage de G. Cuvelier.

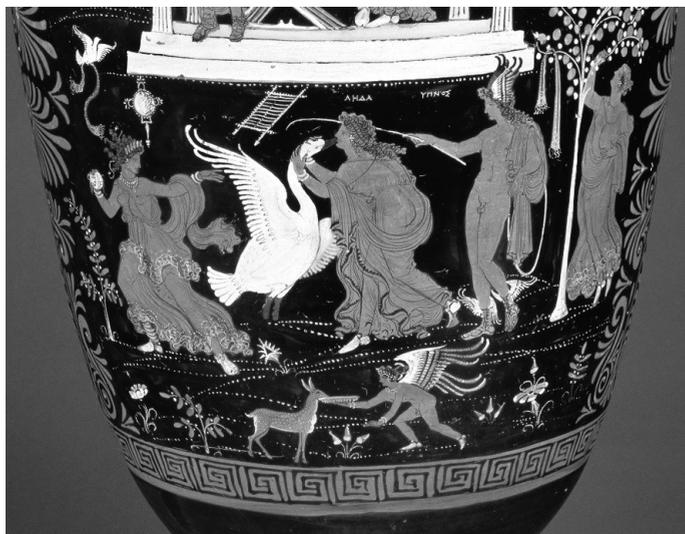


Fig. 4-5 : Loutrophore apulienne à figures rouges ; Malibu, John Paul Getty Museum, 86.AE.680 © John Paul Getty Museum.



Fig. 6: Cratère à volutes apulien à figures rouges ; Naples, Museo Archeologico Nazionale, 80854 (SA 11). D'après DE CARO 2001, p. 58.



Fig. 7 : Relevé du décor de l'amphore apulienne à figures rouges ; Naples, Museo Archeologico Nazionale, 81942 (H 1769). D'après MORARD 2009, pl. 99, 2.

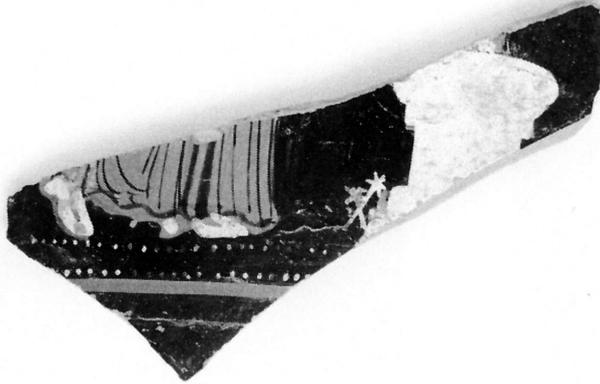


Fig. 8 : Fragment apulien à figures rouges ; Tarente, Museo Archeologico Nazionale, sans numéro d'inventaire. D'après FONTANNAZ 2008, pl. 13, 4.



Fig. 9 : Cratère à volutes apulien à figures rouges ;
Munich, Antikensammlungen, 3297 (J 849). Photo G. Cuvelier.



Fig. 10 : Fragment de plaque funéraire en terre cuite à figures noires ; Berlin,
Staatliche Museen, 1814. D'après MOMMSEN 1997, pl. couleur 3.

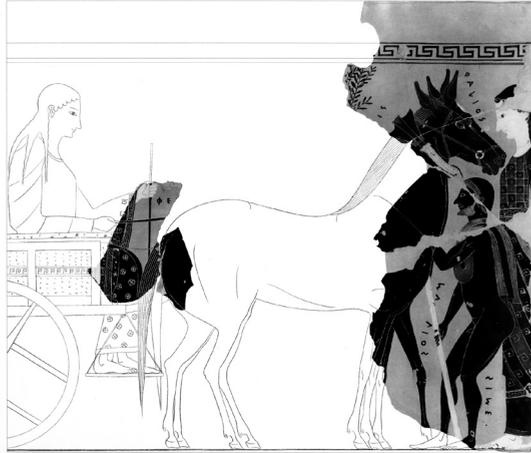


Fig. 11 : Reconstitution du décor de la plaque funéraire en terre cuite à figures noires ; Berlin, Staatliche Museen, 1814 & 1823. D'après MOMMSEN 1997, pl. XIV.

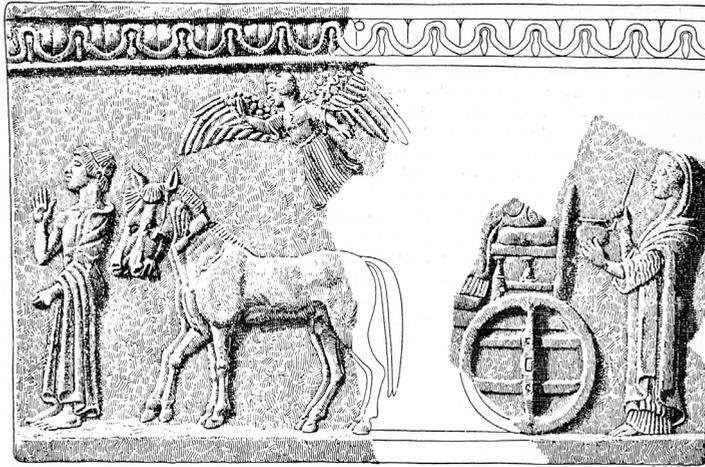


Fig. 12 : Reconstitution du relief de Locres Épizéphyrienne Prückner « Typ 3 » ; Reggio di Calabria, Museo Nazionale. D'après PRÜCKNER 1968, p. 20, fig. 2.

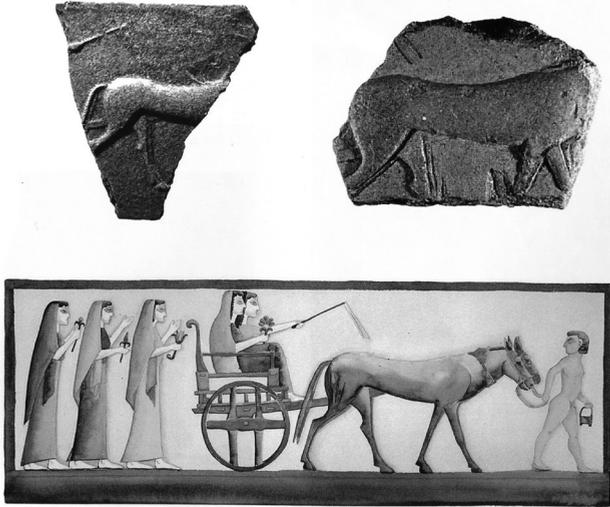


Fig. 13 : Relevé du décor de la frise en terre cuite du temple C de Métaponte (en bas) et fragments issus de la même matrice provenant de Policoro (en haut).
D'après BIANCO, GIARDINO 2010, pl. couleur III.



Fig. 14 : Fragments d'une hydrie votive provenant du sanctuaire de Déméter à Héraclée (Policoro) dont le col arbore une torche en croix. Photo de G. Cuvelier.

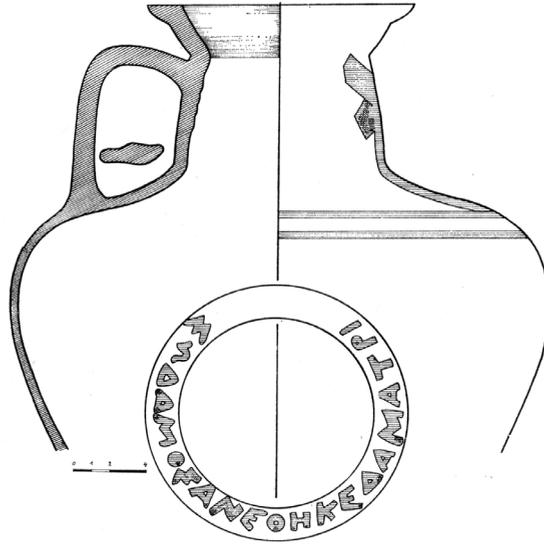


Fig. 15 : Relevé et reconstitution de l'hydrie votive présentée en fig. 14. Policoro, Muzeo Nazionale della Siritide, 25912. D'après NEUTSCH 1968, p. 38, fig. 27.

BIBLIOGRAPHIE

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, [1942] 1963.

LIMC: *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, Düsseldorf-München-Zürich, 1981-1999.

RVAp: Arthur D. Trendall, Alexander Cambitoglou, *The Red-figured Vases of Apulia*, 3 vol., Oxford, 1978-1982.

Références bibliographiques

- ABAECHELI 1935-1936: Aline Abaecherli, «Fercula, Carpenta, and Tensae in the Roman Procession», *Bollettino dell'Associazione Internazionale Studi Mediterranei* 6, p. 1-19.
- ADAMESTEANU 1974: Dinu Adamesteanu, *La Basilicata antica. Storia e monumenti*, Sorrente.
- ÆLLEN 1994: Christian Ællen, à la recherche de l'ordre cosmique. *Forme et fonction des personnifications dans la céramique italote*, Kilchberg-Zurich.
- ÆLLEN, CAMBITOGLU, CHAMAY 1986: Christian Ællen, Alexander Cambitoglou, Jacques Chamay, *Le Peintre de Darius et son milieu. Vases grecs d'Italie méridionale*, catalogue d'exposition (Genève, Musée d'art et d'histoire, 24 avril - 3 août 1986), Genève.
- ARIAS 1976: Paolo E. Arias, «L'arte locrese nelle sue principali manifestazioni artigianali. Terrecote, bronzi, vasi, arti minori», *Atti di Taranto* 16, p. 479-579.
- BIANCO, GIARDINO 2010: Salvatore Bianco, Liliana Giardino, «Forme e processi di urbanizzazione e di territorializzazione nella fascia costiera ionica tra i fiumi Sinni e Basento», *Atti di Taranto* 50, p. 609-641.
- BIELEFELD 1951-1952: Erwin Bielefeld, «Zum Relief aus Mondragone», *Wissenschaftliche Zeitschrift der Universität Greifswald* 1, p. 1-35.
- CROUWEL 1992: Joost H. Crouwel, *Chariots and other Wheeled Vehicles in Iron Age Greece*, Amsterdam.
- DE CARO 2001: Stefano De Caro, *Ercole: l'eroe, il mito*, catalogue d'exposition (Milano, Biblioteca di Via Senato, 5 avril - 7 octobre 2001), Milano.
- DE SIENA 2001: Antonio De Siena, *Metaponto. Archeologia di una colonia greca*, Taranto.
- DENOYELLE, IOZZO 2009: 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.
- DIEHL 1964: Erika Diehl, *Die Hydria. Formgeschichte und Verwendung im Kult des Altertums*, Mainz am Rhein.
- DUGAS 1960: Charles Dugas, «La mission de Triptolème d'après l'imagerie athénienne», in Henri Metzger (éd.), *Recueil Charles Dugas*, Paris, p. 123-139.
- FONTANNAZ 2008: Didier Fontannaz, «L'entre-deux-mondes. Orphée et Eurydice sur une hydrie proto-italote du sanctuaire de la source à Saturo», *AntK* 51, p. 41-72.
- HEYDEMANN 1872: Heinrich Heydemann, *Die Vasensammlungen des Museo Nazionale zu Neapel*, Berlin.
- HEYDEMANN 1873: Heinrich Heydemann, «Adonia (?) auf einer Vase aus Ruvo», *Archäologische Zeitung* 30, p. 65.

- HINZ 1998: Valentina Hinz, *Der Kult von Demeter und Kore auf Sizilien und in der Magna Graecia*, Wiesbaden.
- LEONHARD 1974: Magda M. Leonhard, *Die Kreuzfackel. Ein Beitrag zum Kult der Demeter und Persephone in Unteritalien*, Innsbruck.
- MOMMSEN 1997: Heide Mommsen, *Exekias*, vol. I, *Die Grabtafeln*, Mainz am Rhein.
- MONTANARO 2007: 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*, *Studia Archaeologica*, Roma.
- MORARD 2002: Thomas Morard, *Les Troyens à Métaponte: étude d'une nouvelle Ilioupersis de la céramique italiote*, Mainz am Rhein.
- MORARD 2009: Thomas Morard, *Horizontalité et verticalité. Le bandeau humain et le bandeau divin chez le Peintre de Darius*, Mainz am Rhein.
- MORET 1975: Jean-Marc Moret, *L'Ilioupersis dans la céramique italiote. Les mythes et leur expression figurée au IV^e siècle*, Roma.
- MORET 1993: Jean-Marc Moret, «Les départs des Enfers dans l'imagerie apulienne», *RA* 16, p. 293-351.
- NEUTSCH 1968: Bernhard Neutsch, *Siris ed Heraclea. Nuovi scavi e ritrovamenti archeologici di Policoro*, Urbino.
- OTTO 2007: Brinna Otto, *Il santuario di Demetra a Policoro. Gli spazi del culto, le divinità e i rituali*, Taranto.
- PARIBENI 1973: Enrico Paribeni, «Metaponto. Lineamenti di uno sviluppo artistico», *Atti di Taranto* 13, p. 135-151.
- PENSA 1977: Marina Pensa, *Rappresentazioni dell'oltretomba nella ceramica apula*, Roma.
- PRÜCKNER 1968: Helmut Prückner, *Die lokrischen Tonreliefs. Beitrag zur Kultgeschichte von Lokroi Epizephyrioi*, Mainz am Rhein.
- PUGLIESE CARRATELLI 1996: Giovanni Pugliese Carratelli, *Grecs en Occident*, Milano.
- RAEPSAET 2002: Georges Raepsaet, *Attelages et techniques de transport dans le monde gréco-romain*, Bruxelles.
- SCHWARZ 1987: Gerda Schwarz, *Triptolemos. Ikonographie einer Agrar- und Mysteriengottheit*, Graz.
- TODISCO 2012: Luigi Todisco, *La ceramica a figure rosse della Magna Grecia e della Sicilia* (3 vol.), Roma.
- TORELLI 1976: Mario Torelli, «I culti di Locri», *Atti di Taranto* 16, p. 147-184.

RÉSUMÉ

En partant d'un dessin de la fin du XIX^e siècle, recoupé par une photographie récente et inédite, cet article présente le parcours d'un fragment apulien attribué à l'entourage du Peintre de Darius. Ce parcours est mis en parallèle avec l'histoire de la recherche concernant ce fragment, depuis sa découverte en 1869 à Ruvo jusqu'à sa redécouverte en 2000 à Kiev. S'ensuivent une description et une analyse iconographique de la scène qu'il revêt puis des interprétations qu'elle suscite.

Mots-clés : Grande Grèce, céramique apulienne, histoire de la recherche, histoire des collections, iconographie

Starting with a drawing from the late 19th century, confirmed by a recent and unpublished photograph, this article presents the journey of an Apulian fragment attributed to the circle of the Darius Painter. This journey is associated with the history of the research related to this fragment, from its discovery in Ruvo in 1869 until its rediscovery in 2000 in Kiev. Then come a description and an iconographic analysis of the scene depicted on it, followed by the interpretations which have been given to it.

Key words: Magna Graecia, apulian pottery, history of research, history of collections, iconography